

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АНТИЧНІСТЬ – СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 2

ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2001

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АНТИЧНІСТЬ – СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 2

ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2001

УДК 821 + 811 + 811.13
ББК Ш 43 (0) + Ш10 + Ш 04 = 44

Античність – Сучасність (питання філології) – Вип.2. – Донецьк: ДонНУ, 2001.
– 240 с.

У збірнику розглядаються актуальні аспекти історії світової літератури, теоретико-літературні проблеми, питання класичної філології та сучасного мовознавства.

Для наукових робітників, фахівців-філологів, аспірантів, студентів філологічних факультетів, викладачів-словесників.

Редакційна колегія:

Мироненко Л.А., доктор філолог. наук, професор, відповідальний редактор;

Гіршман М.М., доктор філолог. наук, професор;

Загнітко А.П., доктор філолог. наук, професор.

Каліущенко В.Д., доктор філолог. наук, професор;

Копистянська Н.Х., доктор філолог. наук, професор;

Луценко М.О., доктор філолог. наук, професор;

Отін Є.С., доктор філолог. наук, професор;

Попова-Бондаренко І.А., кандидат філолог. наук, доцент;

Сенів М.Г., доктор філолог. наук, професор;

Соболь В.О., доктор філолог. наук, доцент;

Федоров В.В., доктор філолог. наук, професор;

Матвієнко О.В., кандидат філолог. наук, доцент.

Збірник друкується за рішенням вченої ради Донецького національного університету від “1.02” 2001 р. (протокол № 5).

Рецензенти:

Червінська О.В., доктор філолог. наук, професор.

Потніцева Т.М., доктор філолог. наук, професор.

Адреса редакції: 83055, м.Донецьк-55, вул.Університетська, 24, Донецький національний університет, факультет романо-германської філології.

ISBN 966-639-031-0

© Донецький національний університет, 2001

© Колектив авторів

ВІД РЕДАКЦІЇ.

Збірник “Античність – Сучасність (питання філології)” є наслідком творчої співдружності споріднених кафедр Донецького національного університету з іншими вищими навчальними закладами України, зарубіжними вченими. Донецький університет представлений кафедрами історії світової літератури і класичної філології, теорії літератури і художньої культури, української літератури і фольклористики, російської літератури і лінгвістичних кафедр гуманітарних факультетів.

Тематика збірника пов’язана з актуальними питаннями сучасної філологічної науки. Чільною проблемою авторських наукових статей стали перехідні явища, що позначили діалектику художніх мов, усталені моменти, наскрізні для різних епох, і внутрішні зміни, які позначають естетичні переходи.

Представлений у статтях матеріал охоплює літератури країн Західної та Східної Європи від Античності до ХХ століття, а також різноманітні лінгвістичні феномени у класичних і сучасних мовах.

Редакція не завжди поділяє думки авторів статей, низка положень яких має дискусійний характер.

ЧАСТЬ 1. ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ, ПОЭТИКА

ББК Ш 40*000.9

Светлана Шпетная
(Луганск)

ЧИТАТЕЛЬ И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Каждой литературной эпохе свойственна ориентация на своего читателя. Взаимоотношения читателя и книги меняются с движением литературного процесса. Тип читателя, которому адресовано произведение в определенную эпоху, может служить инструментом для анализа произведения и определения его ценности.

Оценка всех художественных качеств произведения меняется уже в следующем поколении читателей. Признаки стиля – предположим, романтического – через несколько лет кажутся архаизмами, когда-то новый тип героя воспринимается снисходительно; появления каждого нового произведения уточняет наши представления об определенном жанре. Очевидно, остается в произведении и действует на сознание последующих поколений читателей самое жизнеспособное, но самое ли ценное? Не утрачиваются ли с течением времени в литературном процессе именно те художественные достоинства, которые имели наибольшее значение для реального читателя в момент публикации книги?

Реальность литературного процесса характеризуется тем, что наиболее устаревшее, с точки зрения читателя другой эпохи, тогда, в момент выхода книги, доставляло высшее художественное наслаждение и являло собой открытие. Каждый литературный штамп был когда-то сказанной впервые и гениальной строчкой. За счет чего это происходит? Именно за счет способности писателя уловить запросы времени, реализовать нечто настолько желанное публикой, что все созданное подхватывается и читателями и беллетристами, тиражируется, становится привычным, из уникального открытия превращается в общее место [Методология, 1989: 215].

Ценность художественного произведения непосредственно связана с духовной активностью читателя. Его творческая энергия тратится на свеобразный путь познания и эстетического наслаждения, указанный ему автором. Автор в произведении предусматривает несколько уровней восприятия. Выбирая самое характерное из бесконечной конкретности реального бытия, он вынуждает читателя к максимальной духовной активности.

Каждый анализ произведения в какую-либо эпоху имеет дело с совокупностью активных центров, "возбужденных к жизни данной конкретной ситуацией, литературной средой того времени" [Методология, 1989: 217]. "Не обязательны переделки пьес Шекспира, но обязательны свои художественные ассоциации, которыми встречает каждая эпоха гениальное произведение" [Борев, 1981: 114].

Каждую литературную эпоху может характеризовать особая роль читателя, предназначенная ему автором. Попробуем проследить данную гипотезу.

Основным отличительным моментом фольклорного и литературного произведений является проблема авторства. Литературоведы Б.И.Ярхо, А.А.Смирнов говорят о "коллективном авторе", а О.В.Солоухина о том, что в фольклоре отдельной от автора позиции читателя не существует [Методология, 1989: 218].

Средневековой литературе свойственен читатель в роли "молчаливого" собеседника, поскольку он не "воспроизводит" в своем чтении этого произведения, а лишь "участвует" в чтении, как участвует молящийся в богослужении" [Лихачев, 1979: 93].

Культ разума в эпоху классицизма потребовал коренной перестройки создания и формы произведений, принципов типизации, системы жанров. В центре произведений классицистов оказываются проблемы, представляющие общенациональный интерес, внимание уделяется не частному, единичному, случайному, а общему, типическому. Эпохе классицизма свойственна ориентировка на "традиционно-условные и обобщенно-абстрактные образы читателей, чей духовный мир абсолютно равен идеализированному образу автора" [Методология, 1989: 219]. Одним словом, публика слушала и видела то, что хотела услышать, увидеть и о чем поведать.

Сентиментализм с его вниманием к внутреннему миру создал чувствительного читателя, который соответствовал образу чувствительного автора. В эпоху преромантизма проявляется двойственная позиция читателя: читатель, который слушает автора и читатель, который включается в процесс домысливания того, что не сказано.

С вторжением романтического авторского начала в литературу появилась и новая личность читателя, знающего и понимающего авторское произведение. Автор вкладывает в свое произведение некоторую бесконечность, что создает безграничность смысла произведения. Романтическая диалектика представлена реальной борьбой противоположностей в действительности. Создавая произведения искусства, романтики пытаются преобразовать, сконструировать реальную действительность. У.Вордсворт пишет: "Цель поэзии – истина, не мелкая и частная, но всеобщая и действенная". Д.Г.Байрон, связывая художественное творчество с правдой и объективным опытом человечества, заявляет: "Человек, который способен объединить поэзию с истиной и мудростью – вот настоящий поэт, поэт в полном смысле слов "созидатель", "творец" [Волков, 1978: 128].

С появлением автора-рассказчика читателю предлагается подумать, поспорить, не согласиться с выводами автора. Рассказчик предлагает читателю свои объяснения происходящих событий, побуждая его к выбору, к рождению самостоятельной мысли.

Как выглядит литературная ситуация в XX столетии? Возможно, как замечает В.Топоров, "как итог длительного всемирного взаимодействия, взаимовлияния и противоборства методов критического реализма, модернизма, беллетристики, постмодернизма и социалистического реализма" [Топоров, 1991: 180].

Искусство XX-XXI столетий ищет новые формы построения, которые будут иметь и имеют собственную ценность. Литература пребывает в поисках разнообразных художественных "формул". Одной из таких формул был выбран модернизм. В модернистских произведениях большое внимание уделялось вечным проблемам бытия, поискам выхода за границы конкретного и исторического, созданию подлинной или иллюзорной художественной действительности. Взгляд на мир, представленный в произведениях модернизма, субъективен, но эта субъективность скорее группового, чем личностного свойства, имеющая гипнотическое воздействие на читателя. Модернистская литература создала не только новый литературный мир, но и иное читательское сознание. Эта литература привела к появлению читателя элитарного.

Конец XX столетия вызвал беспокойство у многих представителей культуры. Отчуждение человека, смена общественного строя, быстрое развитие цивилизации, отрешение от бывших идей поставили новые вопросы: что будет с человеком и миром, куда идет общество, как восстановить моральные ценности. Поэтому центральным явлением литературного процесса второй половины XX столетия стал переход от модернизма к постмодернизму, который философ А.М.Фуко назвал "болезненным ребенком литературы конца века, наполненным зловещими представлениями катастрофичности, страхом перед действительностью" [Смирнов, 1965: 72].

Герой литературы постмодернизма – человек, который потерялся в каждодневном бытии, потерял связь с миром. Остро переживает собственную отчужденность и потерю духовных ориентиров. Человек не знает, куда идти, во что верить, о чем думать, что чувствовать. Его мысли, идеалы, надежды деформированы под влиянием практической действительности.

Для литературы постмодернизма характерно, по мнению В.Топорова, "сознательное выстраивание произведения на двух /и более/ уровнях сразу, характерна одновременная апелляция к элитарному читателю и к массовому.

Современный литературный процесс утверждает существование разных стилевых течений. Это своеобразный поток молодой поэзии и прозы, представители которой величают себя постфутуристами, неоавангардистами и т.д. Но проходя проложенной предшественниками дорогой, они используют те же поэтические приемы, конструируя лишь новое качество. Г.Черныш считает, что неленивому, мыслящему читателю расшифровка, двойное название – "постфутуризм, или новое лирическое сознание" – много скажет [Черныш, 1990: 12]. Но созрели ли мы для

восприятия и творческого усвоения этого левого искусства и такое ли оно абсолютно новаторское?

Две ветви литературы – "легкая" и "серьезная" распределяют между собой функции, сменяют друг друга во времени. "Легкая" литература сохраняет традицию стабильной позиции читателя. У каждого жанра есть свой адресат. Произведения определенного жанра характеризуются своей атмосферой. Помогают раскрытию и пониманию содержания такой литературы картинки на обложках, подробное описание событий. В таких произведениях автор сам делает выводы, не оставляя читателю никаких вариантов на домысел, на рассуждения.

В художественно ценной литературе проявляется иная позиция автора. Он будто бы игнорирует читателем, создавая ему максимум трудностей, предоставляя ему возможность вникнуть в смысл произведения, домыслить, задуматься над проблемами и попробовать их решить.

Читатель, может быть, и неверно оценивает произведение, но с ходом времени из суммы прочтений слагается верное представление о художественной ценности, выверяется его содержание. Происходит это благодаря четкой, рассчитанной на литературный процесс, на смену читательских поколений авторской программе выявления смысла.

РЕЗЮМЕ

Автор прослеживает эволюцию читателя, его место в фольклорной традиции и литературном процессе (от Средневековья до настоящего времени). Отмечено появление читателя нового типа, начиная с эпохи романтизма, и формирование читателя элитарного в постмодернистский период.

SUMMARY

The author traces back evolution of the reader, his place in folklore tradition and literary process (starting from Middle Ages up to modernity). Appearance of a new formation reader is registered in Romanticism period, while making of an elite reader is referred to the postmodernist culture.

ЛИТЕРАТУРА

- Борев, 1981: Борев Ю. Эстетика. – М., 1981.
Волков, 1978: Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. – М., 1978.
Лихачев, 1979: Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы. – М., 1979.
Методология, 1989: Методология анализа литературного процесса. – М., 1989.
Смирнов, 1965: Смирнов А.А. Из истории западноевропейской литературы. – М.-Л., 1965.
Топоров, 1991: Топоров В. Литература на исходе столетия // Звезда. – 1991. – №3.
Черниш, 1990: Черниш Г. "А рима дверима – гуп..." // Слово і час. – 1990. - №3.

ІНФРАТЕКСТ – ТЕКСТ – МЕТАТЕКСТ

Визначаючи методологію запропонованого зіставлення, одразу зауважимо, що йтиметься, власне, про словесний мистецький текст як висловлювання, а також, що й на наш погляд “для науки про літературу естетика разом із семіотикою складають пару взаємодоповнюючих галузей знання” [Тюпа, 1997: 4], але додамо, що ця пара, на нашу думку, має бути доповнена металінгвістикою, тією галуззю знання, яка визначається М.М.Бахтінім. Якщо розглядати парадигму інфратекст – текст – метатекст, звичайно виникають питання, по-перше, що означає кожне з названих понять, тобто який смисл вони містять у собі, по-друге, як співвідносяться ці поняття між собою.

Поняття «інфратекст» визначається нами ідентично до того, як його визначає В.І.Тюпа [Тюпа, 1997: 14-15], тобто інфратекст – це віртуальний гранично можливий, “ідеальний” трансуб’єктивний текст, який є інтерсуб’єктивним джерелом смислу, тобто джерелом спільним і для автора, що маніфестує цей смисл в об’єктивному знаковому матеріалі, і для реципієнта (адресата), що намагається осягти цей смисл під час діалогу з автором через посередництво знакової маніфестації. Інфратекст, який передує авторському текстові, “не може бути ні створеним, ні зруйнованим, тому що належить до культурного простору, до духовного простору вічності” [Тюпа, 1997: 15]*. Інфратекст вже існує в своїй віртуальній завершеності на той момент, коли автор переживає осяяння, коли він тільки приходить до задуму про втілення пережитого осяяння, про маніфестацію цього осяяння.

Звершена суб’єктивна маніфестація інфратексту в об’єктивному знаковому матеріалі є текстом, маніфестуючим авторську версію “ейдоса смислового цілого” або інфратексту. Погоджуючись із А.М.Пятигорським [Пятигорский, 1962], ми стверджуємо, що мистецький текст є певним різновидом сигналу. Створюючи текст, автор будує модель сприймаючого об’єкта (реципієнта, адресата), оскільки розраховує на ймовірність сприйняття свого тексту об’єктом реальним, який відповідатиме сконструйованому автором об’єкту ідеальному. До того ж автор передбачає і розраховує на певні дії адресата у відповідь на свій текст-сигнал, тобто конструює певну модель діалогу з адресатом. Отже, в такий спосіб передбачуваний, а тому, звичайно, фізично неіснуючий адресат бере участь у створенні авторського тексту.

Слово «метатекст» складається з двох частин. Сучасний словник іноземних слів в такий спосіб розтлумаче значення складової частини «мета»: «перша складова частина складних слів: 1) що означає послідовність за чимось, перехід до чогось іншого, зміну стану,

* Остання цитата, використана нами, стосується “ейдоса смислового цілого”, але це поняття, до якого звертається В.І.Тюпа, ототожнюється ним з інфратекстом.

перетворення, напр.: метагенез, метафаза; 2) в сучасній логічній термінології використовується для означування таких систем, які, в свою чергу, служать для дослідження чи опису інших систем, напр.: метатеорія, метамова» [Современный, 1994: 373]. Оскільки ми маємо справу з мистецьким текстом, то вважаємо прийнятним взяти за основне перше значення, тобто семантика поняття «метатекст» ясно вказує на те, що воно означає змінений, перетворений текст. Одразу виникає кілька запитань, принаймні такі: який саме текст підлягає перетворенню, хто створює перетворення і в який спосіб вони відбуваються.

За логікою, перетворенню підлягає авторський варіант інфратексту, маніфестований ним у вигляді об'єктивного знакового матеріалу чи мистецького словесного тексту. Перетворювачем виступатиме реципієнт (адресат). Створюючи свою версію “ейдоса смислового цілого”, пережитого в стані осяяння, автор перебуває в певній ситуації зв'язку з іншими особами, незалежно від того, чи існують вони насправді, чи ні, або з самим собою, адже «створення кожного тексту передбачає можливість такого зв'язку» [Пятигорский, 1962: 146]. Більше того, «висловлювання з самого початку будується з урахуванням можливих реакцій у відповідь, заради яких воно, власне кажучи, й створюється. Роль інших, для яких будується висловлювання... є надзвичайно визначною... ці інші, для яких моя думка вперше стає дійсно думкою (і тільки відтак і для мене самого) не пасивні слухачі, а активні учасники мовленнєвого спілкування. Мовець від самого початку очікує від них відповіді, активного відповідного розуміння» [Бахтин, 1977: 275].

Але за допомогою слова неможливо передати іншому своїй думки, оскільки внутрішня форма слова збуджує в реципієнті розвиток його власної думки: «Внутрішня форма слова, яке проголошене мовцем, дає напрям думці слухача, але вона тільки збуджує цього останнього, дає тільки спосіб розвитку в ньому значень, не визначаючи меж його розуміння слова» [Потебня, 1985: 48]. Тобто розуміння відбувається не шляхом засвоєння запропонованої думки, а шляхом пордження реципієнтом (адресатом) своєї власної думки, певною мірою детермінованої внутрішньою формою слова. Нам також імпонує думка О.О.Потебні про те, що “мистецтво є мовою митця, і як за допомогою слова не можна передати іншому своїй думки, а можна тільки пробудити в ньому його власну, так не можна її повідомити й у творі мистецтва; зміст цього останнього (коли він закінчений) розвивається не в мистецтві, а в тих, хто розуміє...” [Потебня, 1985: 49]. Але ми не можемо погодитися з тим, що зміст, який породжується реципієнтом під час сприйняття мистецького тексту (авторської маніфестації інфратексту) зумовлений тільки внутрішньою формою цього тексту. На нашу думку, він зумовлюється й інфратекстом, який є інваріантом і авторської версії, і версії реципієнта.

Іншими словами, інфратекст “дає напрям думці” [Потебня, 1985: 48] реципієнта, але він “тільки збуджує останнього, дає тільки спосіб розвитку

в ньому значень, не визначаючи меж його розуміння” [Потебня, 1985: 48] авторського тексту. Саме цією лише в певній мірі детермінованістю, на наш погляд, і пояснюється феномен “живучості” мистецьких текстів у віках. Тому ми не можемо погодитися з думкою О.О.Потебні, що “із забуттям внутрішньої форми твори мистецтва втрачають свою цінність” [Потебня, 1985: 49], оскільки інфратекст існує в культурному просторі (в семіосфері (Ю.М.Лотман), ноосфері (В.І.Вернадський)), але який набуває свого істинного буття в ситуації діалогу, що відбувається між автором та передбачуваним адресатом в процесі маніфестації автором своєї версії інфратексту в знаковому матеріалі та між реальним реципієнтом (адресатом) і автором через мистецький текст, коли реципієнт створює свою версію інфратексту. Варіант інфратексту, який породжується реципієнтом (адресатом) під час сприйняття авторського мистецького тексту (тобто авторського варіанта інфратексту) ми визначаємо як метатекст.

Неминуче виникають принаймні два запитання: що в такому разі вважається твором і куди подівся естетичний об’єкт? Йдучи за семантикою слова, твором ми вважаємо те, що створюється тобто варіанти інваріанта – авторський і реципієнта (адресата).

Що ж стосується естетичного об’єкта, то він нікуди не зникає. Як відомо, “естетичний об’єкт як зміст художнього бачення і його архітектоніка є абсолютно новим буттєвим (рос. бытийное. – О.Б) утворенням, не природничої – і не психологічної, звичайно, – і не лінгвістичної підпорядкованості: це своєрідне естетичне буття, яке виростає на кордонах твору шляхом подолання його матеріально-речевої, позаестетичної визначеності” [Бахтин, 1974: 280]. Ми вслід за В.І.Тюпою естетичний об’єкт ототожнюємо з інфратекстом. Тобто поняття “ейдос смислового цілого”, “естетичний об’єкт” та “інфратекст” є тотожними, оскільки саме естетичний об’єкт є “ейдосом смислового цілого” [Тюпа, 1997: 15], який маніфестується митцем у тексті під час створення цього тексту в ході діалогу з можливим, передбачуваним читачем, а також породжується реципієнтом під час діалогу між ним і автором через посередництво авторського тексту. Отже, естетичний об’єкт (інфратекст) є інваріантом, що знаходить своє втілення у варіантах, якими є авторський текст та творче сприйняття цього тексту реципієнтом.

Але, на нашу думку, естетичний об’єкт “виростає на кордонах твору шляхом подолання його матеріально-речевої визначеності” [Бахтин, 1974: 280] в момент породження реципієнтом (адресатом) метатексту, тобто свого варіанта естетичного об’єкта, оскільки під час сприйняття реципієнтом авторської версії і відбувається те “подолання матеріально-речевої визначеності” [Бахтин, 1974: 280], про яке говорив М.М.Бахтін, тому що метатекст є дешифровкою знакового матеріалу. Більше того, ця

* На наш погляд, інфратекст, який є “ейдосом смислового цілого” [Тюпа, 1997: 15] можна певною мірою ототожнити з “думками, які носяться в повітрі”.

дешифровка певною мірою детермінується естетичним об'єктом в такий самий спосіб, як розуміння-відчуття слова детермінується його внутрішньою формою. На наш погляд, естетичний об'єкт здатний виростати на кордонах творів, авторського й реципієнта, саме тому, що існує вже до створення авторської і читацької версій.

Тому, сприймаючи авторський текст, реципієнт не спроможний осягти смислу, якщо не братиме участі в творенні своєї версії інфратексту, оскільки під час сприйняття, рецепції авторського варіанта відбувається акт пізнання, який є аналогічним до акту творчості. Тому реципієнт може розуміти мистецький текст як варіант інфратексту та інфратекст настільки, наскільки бере участь у творенні своєї власної версії, свого варіанта, на створення якого він, можна сказати, приречений (звичайно, за умови бажання спілкуватися з автором, за умови бажання осягти смисл інфратексту).

Таким чином, під час сприйняття реципієнтом авторського варіанта інфратексту відбувається діалог між автором і реципієнтом, але діалог, який не був би можливим без наявності третього, а саме – інфратексту, який є інваріантом як авторського мистецького тексту, так і метатексту, створеного реципієнтом (адресатом).

РЕЗЮМЕ

Інфратекст – це віртуальний гранично можливий, “ідеальний” трансуб'єктивний текст, який є інтерсуб'єктивним джерелом смислу, тобто джерелом спільним і для автора, і для реципієнта (адресата). Текст – суб'єктивне авторське маніфестування інфратексту в об'єктивному знаковому матеріалі. Метатекст – віртуальний текст, створений реципієнтом під час сприйняття авторського тексту. Текст та метатекст є варіантами інфратексту.

SUMMARY

Infratext is a virtual bordered possible “ideal” transsubjective text which is intersubjective source of sense, that is the common source for the author and for the recipient. Text is the subjective author's manifestation of infratext in objective signs material. Metatext is the virtual text, created by the recipient in the course of perception of the author's text. The text and the metatext are variants of infratext.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтин, 1974: Бахтин М.М. К эстетике слова // Контекст: Литературно-теоретические исследования. – М., 1974.

Бахтин, 1977: Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. – М., 1977.

Потебня, 1985: Потебня О.О. Думка й мова // Потебня О.О. Эстетика і поетика слова: Збірник. Пер. з рос. / Упоряд., вступ. ст., приміт. І.В. Іваньо, А.І. Колодної.- К., 1985.

Пятигорский, 1962: Пятигорский А.М. Некоторые общие замечания относительно текста как разновидности сигнала // Структурно-типологические исследования: Сб. статей. – М., 1962.

Современный, 1994: Современный словарь иностранных слов: Ок. 20000 слов. – СПб, 1994.

Тюпа, 1997: Тюпа В.И. Литературное произведение: между текстом и смыслом // Тюпа В.И., Фуксон Л.Ю., Дарвин М.Н. Литературное произведение: проблемы теории и анализа. – Выпуск 1. – Кемерово, 1997.

ББК Ш 40*011.6

Світлана Фіськова
(Львів)

МОДАЛЬНІСТЬ МУЗИЧНОГО ЧАСУ В ХУДОЖНЬОМУ ТВОРІ

Особливе місце в літературі займає музика. Численні приклади творів, сконструйованих за музичними принципами з використанням засобів музичної виразності, відповідають глибинній потребі досягнути матеріальність літературного тексту. Взаємовплив обох видів мистецтва засвідчує відхід від реального, спробу подолати межі раціональної логіки, за допомогою музичної манери написання віднайти безпосередню архітектонічну мову ірраціонального, здатну відобразити словесно невиражене. Мова йде не лише про те, щоб з допомогою ритму, лейтмотиву, повтору досягти музичного звучання слова, а передусім про поліфонічність оповіді, що надає цілісній композиції особливого буттєвого повноваження.

Синтез літератури й музики сприяє поліфункціональності часової техніки. Темпоральні відносини в художньому творі часто розглядаються за аналогією до музики, оскільки важливим мотивом стає переборення часу. Музичний часовий модус спрямований на гармонію, урівноваження. Г.Брох з цього приводу відзначав, що “архітектуювання часового потоку таким чином, як це відбувається в музиці, означає безпосереднє знищення спрямованого до смерті часу” [Broch, 1977:242]. Музичний час у творі репрезентує принцип сукцесії і є носієм симультанності. Темпоральні відносини у творі під впливом музики затримують ходу часу для його витлумачення та перетворення на естетичну симультанність.

Вже романтики здійснили досить продуктивні та актуальні дослідження музичного часу. Август Вільгельм Шлегель у розділі Берлінського курсу про музику “Читання про художню літературу та мистецтво” (1801-1804) розвиває концепцію музичного часу. На його думку, музичний та психічний процеси сприйняття, що визначаються часовим фактором, співпадають один з одним. Взаємозв’язок між ними здійснюється без будь-яких додаткових факторів. Музика тотожна предмету, який вона виражає, без відбиття, необхідного у слові [Дмитриев, 1974: 64].

В.Вакенродер намагається досягнути музичну стихію, створивши алегорію музичного часу у новелі “Дивовижна східна казка про голого святого” (“Ein wunderbares morgenländisches Märchen von einem nackten Heiligen”). Казка відображає апофеоз часу в музиці: чудесні перетворення відбуваються в абстрактно-символічному просторі, яким є для

В.Вакенродера Близький Схід, батьківщина “всього чудесного, у давнині і дитинстві тутешніх думок знаходять дивовижні натяжки і загадки, все ще не загадані розумові, який вважає себе наймудрішим. Там часто трапляються усамітнені істоти, яких ми називаємо божевільними, але там їх сприймають за надприродних. Орієнтальний дух розглядає цих голих святих як чудесне вмістилище вищого генія, який з багатства небосхилу заблудився, потрапивши в людську постать, і не знає як поводитись по людському”[Wackenroder, 1991: 201]. Один із таких голих святих жив на березі ріки у гірській печері. Наявні у казці фрагменти зовнішнього світу перетворені на шифри і створюють особливе просторове відчуття. До шифру скорочується і дія святого. У своєму існуванні він не знає спокою ні вдень, ні вночі. Безперервно в його вухах відлунюється рух колеса часу. Цей шум викликає у нього великий страх, що паралізує його. “Як водоспад тисяч і тисяч ревучих потоків, так звучало у його вухах, і вся його свідомість була потужно зосереджена лише на цьому, його пульсуючий страх все нестримніше захоплювався виром дикого безпорядку, все жахливіше неслись одноформні тони один за одним: він не міг відпочити. Його бачили і вдень і вночі в напруженому сильному русі, як людину, що робить зусилля крутити величезне колесо”[Wackenroder, 1991: 202]. На запитання він плутано пояснював, що почувається у круговерті і що хоче слідувати миттєвим коловоротам всім своїм тілом, “щоб час не опинився перед загрозою хоча б на мить зупинитись”[Wackenroder, 1991: 202].

Таким чином, час являється святому не у відповідній для людей відносній формі, яка досягається через інші фактори, наприклад, простір та ритм, він приковує святого до себе і наповнює все його існування єдиною абстрактною та абсолютною формою — здатністю текти та минати. Коловий рух колеса є метафорою протікання, яке репрезентує казка; спроби перервати цей коловорот безрезультатні.

Отже, ніщо не може протистояти часовості. Види діяльності з цілеспрямованої раціональної сфери роблять час відчутним як процес, роботу, що підлягає виміру, але вони суперечать абсолютному космічному часовому протіканню. Тому святий і відмовляється від них.

В.Вакенродер відображає естетичне перетворення пустого у наповнене. Ця наповненість здатна, однак, виявитись лише, коли вона уяочнена через аналогічний до неї структурний принцип. І це реалізується через музику. Письменник будує свою казку з позачасової перспективи трагічності людського буття в потоці часу. Святий є втіленням людського болю і нужди. Оголеність означає тут не лише аскетизм, але й слідування долі, яку конкретизує шифр часового колеса: людська доля – крутити уявне колесо часу, щоб потік не зупинився. Святий, однак, не хоче віддатись пустому потоку буденного. Він прагне звільнення, яке й приходить одного разу, коли він чує спів закоханих. В.Вакенродер вирішує тему страждання від часу особливим чином: казково-незвичайне знаходить свій вихід через музику, оскільки вона завдяки благозвуччю підносить земне, уникаючи часу та простору. Спів

закоханих – це мелодія сфер, море тонів, припливи та відпливи звуків. З першими музичними тонами зникає колесо часу. Невідома туга вгамовується, обманутий геній звільняється від своєї земної заслони. Музика втілює абстрактну ідею часу і ідентифікує її зі своєю власною структурою. Вона втілює час гармонійно, у зв'язку з космічним порядком. На заключення до музичного часу долучається ще й кохання. Принципи часу, кохання і музики відповідають у даному випадку тезі Новаліса про те, що справжня суть романтизування полягає в абсолютизації, універсалізації, класифікації індивідуального моменту, індивідуальної ситуації. Музичному часу притаманний трансцендентний принцип. Кохання в даному випадку належить також до шифрів космічного порядку. Це – поетична форма вираження багатомірності і всеосяжності зв'язку “свідомість-трансцендентне”, “суб’ект-природа”.

В.Вакенродер, тематизуючи музику, приходять до структури часу в його музичному протіканні, не переважуючи текст теоретичними роздумами з цього приводу. Музика виявляється у своєму звучанні, щоб зрозуміти її, пропонується її відчувати. Таким чином, музика стає медіумом “внутрішньої пустоти” суб’єкта. Очевидно, пошуки гармонії лише у внутрішньо-суб’єктивній області є безмістовними. Виконуючи своє завдання, голій святій прагне до самоідентифікації, але це відбувається за межами суб’єктивного.

Ф.Шлегель також підкреслював, що будь-який вид мистецтва має музичні принципи. Він наголошував на внутрішніх часових зв'язках твору, але передусім на певному впорядковуючому принципі, яким є принцип музичний.

Художній твір, побудований за музичними законами, набуває, таким чином, особливої оповідної перспективи. Ця оповідна перспектива відкриває нові можливості для пізнання. Така структура є відкритою і динамічною. Взаємодія елементів такої оповідної структури спричиняється до творення особливого змістового рівня поза текстом. Г.Брох говорить про “узагальнююче, над-мовне, надраціональне пізнання”, здійснене музикою. “Апріорний зміст переживання, майже неосяжна для раціонального пізнання життєва безпорядність і життєва широта визначають всезагальне надраціональне пізнання” [Broch, 1977: 237]. Письменник веде мову про пізнання тотальності світу, при якому музика відіграє вирішальну роль. За найдрібнішим виявом конкретно-реального, часового прихована тотальність, вічність. Завдання мистецтва – вийти за рамки існуючого та конкретно протиставити йому образ можливого. Г.Брох зауважує: “Знання в процесі пізнання, це перед-знання, що водночас є над-знанням, неосяжним і всеохолюючим, може бути у своїй неосяжності сприйняте людиною як почуття: лише як почуття і саме як почуття кожному найдорожче у його житті. Це - почуття, через яке по-справжньому повернута до життя людина осягає окремі явища і з допомогою якого світ осягає її, це почуття, за допомогою якого вона здатна безперервно натягувати лук поміж окремими феноменами,

тотальністю світу і своїм власним існуванням. З цим почуттям, якщо людина ним наділена, навіть простодушний переповнений духовністю, жодне раціональне чи мовновиразиме пізнання не може цього замінити, не може возвеличити бездуховність до духу” [Broch, 1977: 238-239]. З цього приводу Т.Адорно говорить про “нездійснений синтез” в мистецтві: “Мистецтво... змушене взяти на себе ту роль, яку на зорі цієї епохи взяв на себе Дон Кіхот. Мистецтво водночас можливе і неможливе” [Адорно, 1999: 308]. Мова йде про потенціювання життя через мистецтво, передусім через синтезовані літературну та музичну форми. Виразити це почуття Г.Брох пропонує через “архітектонічну мову ірраціонального”. Ця мова не може бути перекладена на власне людську мову. Вона може бути лише інтерпретована. Логіка цього архітектуювання є логікою символу, тобто формою метафізичного урівноваження, гармонізації. Для цього необхідно перевести життєвий потік в стан спокою, в статичний стан, наблизитись до знищення часу і тим самим до переборення смерті. Таким чином часовий потік повинен бути трансформованим на просторово-архітектонічну споруду: музичне мислення пропонує у цьому випадку безмежну кількість урівноважуючих констеляцій. Створена на таких засадах система здатна асимілювати різні елементи, необхідні для віддзеркалення світової тотальності. Таке пізнання повинне привести людину до акту звільнення від часу. Художній твір стає в результаті такого архітектуювання розвитком і тим самим продуктивним синтезом.

Т.Манн у “Чарівній горі” говорить про те, що оповіді притаманні два види часу, один з яких — музично-реальний час, що визначає сам потік оповіді, тривалість повідомлення та час його змісту, який підпорядкований законам перспективи [Манн, 1959: 279]. Досліджуючи природу музики, письменник наголошує, що музика робить певний відрізок часу максимально насиченим, заповненим. Отже, ще одна важлива для літератури здатність музики полягає у тому, що вона може в результаті стиснення величезних пластів часу конденсувати зміст і робити його оптично сприйнятним.

Музика, можливо, єдина галузь, у якій людина здатна реалізувати теперішнє. Людина відчуває плинність часу, але не здатна відчутти теперішнє як дещо стійке та справжнє. У своїх теоретичних узагальненнях композитор І.Стравінський приходить до висновку, що “феномен музики даний нам єдино для того, щоб внести порядок у все існуюче, включаючи сюди передусім відносини між людиною і часом” [Друскін, 1982: 135].

Можливості нашого мислення є обмеженими. Чиста рефлексія не може перебороти меж часовості. Знання про час можна набути лише через діяльність. Музика як певна єдність дії і знання може розглядатись як спроба прориву часовості через діяльність. Таке пізнання пов’язане з процесом, а лише в процесі можна усвідомити зв’язки і внутрішню єдність.

МУЗИЧНИЙ ЧАС: особлива оповідна перспектива форма пізнання архітектування словесно невираженого актуалізація минулого (спогадів) тяглість теперішнього моменту передача настрою, почуття ритмізація часового потоку гармонізація часового потоку переборення часу в тотальності	ПРИНЦИПИ: трансцендентність синтез протиставлення / урівноваження трансформація / часу в простір/ стагнація універсалізація актуалізація (спогадів) класифікація (індивідуального в загальному) абсолютизація (тоталізація) потенціювання
СИМУЛЬТАННІСТЬ форми: контрапункт поліфонія модуляція увертюра принцип акорду (тризвук) варіації (фуга) стиснення часу (концентрація змісту) перетворення часу в простір	ТОТАЛЬНІСТЬ * система лейтмотивів (функція символу) музична архітектоніка гармонія / дисгармонія консонанс / дисонанс музичне урівноваження

РЕЗЮМЕ

Стаття С.Фіської присвячена дослідженню взаємодії складників оповідної структури художнього твору, побудованого за музичними законами, завдяки яким система врівноважених констеляцій словесного виду мистецтва здатна асимілювати елементи, необхідні для якнайповнішого віддзеркалення світової тотальності.

SUMMARY

S.Fiskova's article studies the relationship of narrative constituents of the artistic text constructed according to musical laws, thanks to which the system of verbal art mutually-balancing constellations can assimilate elements essential for perfect reflection of world wholeness.

ЛІТЕРАТУРА

- Адорно, 1999: Адорно Т. Избранное: социология музыки. - М., 1999.
 Дмитриев, 1974: Дмитриев А.С. Романтическая эстетика Августа Вильгельма Шлегеля. - М., 1974.
 Друскин, 1982: Друскин М. Игорь Стравинский. - М., 1982.
 Манн, 1959: Манн Т. Собрание сочинений в 10 томах, Т.4. - М., 1959.
 Broch, 1977: Broch H. Philosophische Schriften 2. Theorie. - Hrsg. von P.M.Lützel. Bd.10/2. - Frankfurt/M., 1977.
 Wackenroder, 1991: Wackenroder W.H. Sämtliche Werke und Briefe. - Bd.1. - Heidelberg, 1991.

**ТЕОРІЯ І ПРАКТИКА ФЕМІНІЗМУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ
ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТОЛІТТЯ**

На початку ХХ ст. настає нова епоха розвитку літератури, яка характеризується співіснуванням різних естетичних течій та напрямків, таких як символізм, футуризм, неокласицизм. Серед цього розмаїття на увагу заслуговує і так званий фемінізм, який свої витoki перш за все знайшов у англійському жіночому романі, а соціальну і політичну платформу - у русі суфражисток,

Відомо, що ідеологічні підвалини фемінізму в європейській культурі заклали Мері Волстонкрафт у тексті “Виправдання прав жінки”(1792), Керолайн Нортон у “Природному праві матері на опіку своєю дитиною” (1837), Маргарет Фуллер у книзі “Жінка в дев’ятнадцятому столітті” (1845), Джон Стюарт Мілль у статті-маніфесті “Пригноблення жінок” (написана 1861, опублікована 1869). На початок ХХ століття до проблем фемінізму звертався Генріх Ібсен у своїх художніх творах та есе; і, нарешті, філософське завершення фемінізм отримує в Сімони де Бовуар у її фундаментальному дослідженні “Друга стать” (1949).

Зрозуміло, що наявність на початок нової доби такої течії у літературі, суспільстві та політиці не могла не відбитися в сфері гуманітарних наук взагалі. Феміністична критика або феміністична теорія літератури як така ще не сформувалася до початку ХХ століття як окрема галузь літературознавства, тому значна кількість текстів, присвячених феміністичній проблематиці, не інтерпретувались методологією та інструментарієм фемінізму.

Епоха так званого модернізму характеризується і зміною становища жінки у суспільстві, починає відроджуватись характерний для романтизму культ жіночності і вічної краси. На п’єдестал пошани у літературі висувається ідеал “Вічної Жіночності”, що стає свідченням не стільки традиції Гете, скільки тенденцією нової філософії (особливо тут слід згадати російського філософа Володимира Соловйова). Зауважимо, що проблема “Вічної Жіночності” має в контексті феміністичної критики також досить цікаве тлумачення, чому до сих пір не приділялося достатньої уваги¹. Фемінізм ХХ століття стає явищем загальноєвропейським, і його розвиток охоплює не лише англійську, американську, французьку літературу, але й українську, російську, польську. Жінки по-різному утверджують себе на літературному поприщі (пригадаємо хоча б імена Анни Ахматової, Марини Цветаєвої, Зінаїди Гіппіус, Ольги Кобилянської, Лесі Українки, Ванди Василевської, Елізи Ожешко); по-різному в їх творах звучить феміністична проблематика. Зінаїда Гіппіус, наприклад, утверджувала своє жіноче “я” в дещо антифеміністичному ключі. Не дивлячись на те, що письменниця створювала всі свої твори під чоловічим

¹ Щодо питання “Вічної Жіночності” див. статтю Вол.Соловйова “Смысл любви”.

іменем, вони, крім того, носили маскулітний характер, тобто писалися від чоловічого “я”².

Теорія феміністичної критики утверджувалась на початку ХХ століття у двох напрямках. З одного боку, це була власне феміністична критика, котра себе так і називала. Вона мала більшою мірою суспільно-політичний характер, бо проповідувала рівноправність жінки. Не останню роль у становленні жіночої літератури і феміністичної критики, зокрема, відіграла літературно-критична спадщина Вірджинії Вулф, на творчості якої зупинимося детальніше.

Серед усіх есе авторки “Власна кімната” (A Room of One’s Own, 1929) по праву вважається яскравим зразком феміністичної полеміки. В даному творі В.Вулф ставить ряд важливих питань щодо проблем жіночої долі, пошуків жінкою власного місця в суспільстві, сім’ї, з новою силою розглядаються проблеми шлюбу, виховання дітей, взаємовідносини з чоловіками, прагнення до самовираження, особливо в літературі. Сама назва есе “Власна кімната” носить досить символічний характер. В заголовку сміливо заявляється право жінки на приватну власність – окрему кімнату для літературної праці.

Відомо, що літературна праця серед жінок не заохочувалась. Навіть найталановитішому твору виносили суворий присуд, тому що “even a woman with a great turn for writing has brought herself to believe that to write a book was to be ridiculous, even to show oneself distracted” - “...навіть жінка з творчими нахилами переконала себе, що писати книжки смішно і навіть нерозважливо” (тут і надалі переклад мій - Л.С.). А найрозумніша жінка вважалася інтелектуально нижчою за найгіршого чоловіка: “...the best woman was intellectually the inferior of the worst man” - “...найрозумніша жінка була інтелектуально нижчою за найгіршого чоловіка”.

Але, не дивлячись на всі перепони, жінки творили, прилаштувавшись на краю обіднього столу в загальній кімнаті. І прикладом цього стала Джейн Остен: “...she had no separate study to repair to, and most of the work must have been done in the general sitting room, subject to all kinds of casual interruptions” - “...у неї не було власного кабінету і їй, здебільшого, доводилося працювати в загальній кімнаті, в якій постійно виникали якісь перешкоди”. Хоча й Джейн Остен боялася “чужого ока” і ретельно ховала свої рукописи або прикривала листком промокального паперу, зачувши скрип дверних петель: “She was careful that her occupation should not be suspected by servants or visitors or any persons beyond her own family party. Jane Austen hid her manuscripts or covered them with a piece of blotting-paper” - “Вона стежила, щоб про її заняття не здогадалися слуги або гості, або будь-хто не з її родини. Джейн Остен ховала свої рукописи або прикривала їх листком промокального паперу”.

Тому Вірджинія Вулф і висловлює думку про власну кімнату і власні кошти для жінок, які збираються взятися за перо: “...a woman must have

² Щодо фемінізму в російській культурі див. [Рябов, 1999].

money and a room of her own if she is to write fiction.” - “...жінка повинна мати гроші і власну кімнату, якщо вона збирається творити”. Однак, сестри Бронте, Джордж Еліот та Джейн Остен творили не зважаючи на бідність, хвороби, смерть близьких, самотність: “...all those good novels, *Villette*, *Emma*, *Wuthering Heights*, *Middlemarch*, were written by women without more experience of life that could enter a house of a respectable clergyman; written too in the common sitting-room of that respectable house and by women so poor that they could not afford to buy more than a few quires of paper at a time upon which to write *Wuthering Heights* or *Jane Eyre*” - “...всі ті добрі романи – “Віллет”, “Емма”, “Грозовий перевал”, “Миддлмарч” – були написані жінками, чий життєвий досвід обмежувався стінами будинку шанованого священика; написані також у загальній кімнаті того шанованого будинку і жінками настільки бідними, які не дозволяли собі розкоші купувати більше, ніж декілька дестей³ паперу, щоб написати “Грозовий перевал” або “Джейн Ейр”.

На прикладі цих героїчних жінок пера Вірджинія Вулф показала творчий світ жінки, ціну розплати за її незалежність і можливість створювати чудові твори і довела, що її праця має смисл за будь-яких умов: “...so to work, even in poverty and obscurity, is worth while” - “отже, творити навіть в бідності та безвісті все-таки варто”.

З другого боку, важливі теоретичні елементи феміністичної критики з’являлись у письменників, які не були феміністами за своєю провідною тематикою. Так, скажімо, у російській літературі ціла філософсько-релігійна концепція “Вічної Жіночності” набуває нового значення у феміністичному контексті. Звернемося, для прикладу, до статті Вячеслава Іванова з промовистим заголовком “О достоинстве женщины”. Підкреслимо, що проблему гідності жінки Іванов бачить у двох аспектах. Для нього актуальним було не лише поняття Вічної Жіночності, але й те, що поет назвав “сучасним жіночим рухом”. Найхарактернішою рисою творчості Іванова стало піднесення до сакральних вимірів проблем жіночого начала в людині і європейській культурі взагалі: “Двойственною по природе своей представляется нам проблема, уже намечаемая (но ещё так нецельно и неуверенно!) современным женским движением. Дело идет, с одной стороны, о реализации самоопределения женщины, как равноправного члена в обществе и государстве; с другой - о восстановлении в должной полноте женского достоинства, о правом осуществлении космического назначения женщины как таковой. В жизни человечества "женский вопрос" в его истинном смысле ставит нас лицом к лицу не только с запросами общественной справедливости, но и с исканиями мировой вселенской правды” [Иванов, 1979: 137].

Іванов підкреслює, що саме друга сторона проблеми – Вічна Жіночність у людині і її сакральні виміри – постійно проходять повз нашу увагу. Поет пише: “Другая часть проблемы занимает второстепенное место

³ Міра паперу для письма.

в нашем сознании, всецело занятом громадністю першої, и часто даже не представляється нам ясно во всей глубине своей или же заводит нас на ложные пути"[Иванов, 1979: 137]. Так виглядають дві теоретичні тенденції фемінізму на початку ХХ століття.

Набагато простішою виглядає практика феміністичної культури, бо жіноча проблематика порушувалася на різних рівнях і в різних аспектах. Це явище було характерне для всіх літератур європейського континенту, в тому числі й української. Для прикладу, проблеми феміністичної критики у творчості двох знаних українських письменниць Лесі Українки та Ольги Кобилянської порушує Соломія Павличко у своїй монографії "Дискурс модернізму в українській літературі".

В сучасному літературознавстві ситуація щодо так званої "феміністичної критики" характеризується вже як "постфеміністична", про що, зокрема, говориться в академічних німецьких підручниках з літературознавства. Західна наука про літературу досліджує зараз більш вузькі тематичні та ідейні аспекти феміністичної літератури, такі як зв'язок фемінізму з теорією З.Фрейда або К.-Г.Юнга, феміністична література і її власне соціологічні орієнтації, феміністична еротика, фемінізм у світовій міфології.

На межі 60-х – 70-х років ХХ століття відбувається бурхливий підйом і розквіт фемінізму, який призводить до заснування так званих жіночих студій (Women Studies). З того часу в Західній Європі і США особливо створюються різні напрямки феміністичної критики, метою яких стає дослідження лінгвістичних та екстралінгвістичних аспектів жіночої творчості. Зауважимо, що одна з відомих американських критиків фемінізму Елен Шовалтер сумнівалася в наявності відповідної теоретичної бази в феміністичній критиці і вважала її "емпіричною сиротою в теоретичному штурмі"[Ильин, 1998: 139]. В подальшому їй довелося змінити свою точку зору, оскільки розвиток європейської феміністичної критики 70-х –80-х років ХХ століття (Франції та Англії зокрема) довели хибність цієї точки зору. Але нам не слід забувати, що феміністична теорія літератури досліджує не лише соціальні аспекти літератури (рівноправність жінки і чоловіка), але й глибинну психологічну сутність і відмінність двох типів особистості – чоловіка і жінки. На цьому рівні фемінізм стикається з екзистенціальними течіями. Тут, перш за все, варто відзначити вище згадану класичну книгу Сімони де Бовуар "Друга стаття" (1949), в якій авторка дає екзистенціалістські формулювання "інаковості та автентичності" жіночої особистості і висуває ідею, за якою поняття фалоса як вираження трансцендентального перетворює "я" жінки в "об'єкт", в "Іншого".

Таким чином, сприйняття того чи іншого літературного тексту значною мірою залежить від стану і рівня літературно-теоретичних напрямків даного часу. Тобто, загальний зміст інтерпретації твору залежить від наявних в дану епоху концепцій літературного аналізу, який актуалізує тлумачення певних рівнів та параметрів тексту.

З огляду на це, в ракурсі феміністичної критики ми сьогодні можемо подивитися на ряд класичних текстів світової літератури, по-новому прочитавши їх. А інструментарій феміністичної критики актуалізує тлумачення тих рівнів і параметрів художнього твору, котрі є першорядними для теорії фемінізму.

РЕЗЮМЕ

В центрі уваги автора статті — проблема європейського фемінізму в розмаїтті його проявів: осмислення поняття “Вічної Жіночності” в російській філософії початку ХХ століття, літературна творчість як спосіб жіночої самореалізації (В.Вулф, С. де Бовуар, українські письменниці межі ХІХ-ХХ сторіч), становлення феміністичної критики у рамках так званих феміністичних студій.

SUMMARY

The article focuses upon the problem of European feminism in a wide variety of its manifestations: interpretation of “the Eternal Womanhood” by Russian philosophers of early XXth century, literary activity as the way of women’s self-realization (V.Wolf, S.de Beauvoir, Ukrainian women writers of late XIXth – early XXth centuries), shaping of feminist criticism within the so-called Women Studies.

ЛІТЕРАТУРА

Иванов, 1979: Иванов В.Собрание сочинений. – Брюссель, 1979. – Т.3.

Ильин, 1999: Постмодернизм от истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. – М., 1998.

Рябов 1999: Рябов О.В. Русская философия женственности (ХІ-ХХ века). – Иваново, 1999.

ББК Ш 43 (4 УКР) (411.4) 6*8 Павличко 4

Людмила Гострик
(Донецьк)

КАТЕГОРІЇ ПРОСТОРУ І ЧАСУ В “МОДЕЛІ СВІТУ” ДМИТРА ПАВЛИЧКА (НА МАТЕРІАЛІ ЗБІРКИ ІНТИМНОЇ ЛІРИКИ “ЗОЛОТЕ ЯБКО”)

Історичні та національні, моральні та соціальні уявлення митця створюють чітку модель світу, репрезентовану поезією, наділеною просторовими характеристиками, які зорієнтовані за вертикаллю типу “верх – низ” чи горизонталлю “близько – далеко”. Виявлення індивідуальної моделі світу та її часової орієнтації в контексті творчості поета став важливим моментом, що дав можливість визначення специфічних рис його саме інтимної лірики і яка є водночас філософською.

Перш ніж звернутися, власне до питання хронотопу на зламі століть, а саме понять часових і просторових уявлень в поезії Дмитра Павличка, зазначимо дещо про самі категорії часу і простору. У “Новітньому філософському словнику” вони тлумачаться як категорії, через які позначаються буття і речей, що відбивають, з одного боку, їх співіснування у Просторі, з іншої – процеси зміни їх одне одним у Часі, протяжність їх існування. Час і Простір представляють собою конструкцію будь-якої відомої досьогодні поясненої картини світу. Визначення хоча б у Просторі,

зміни в Часі всіх дійсних і потенційно можливих природних і суспільних систем як представлення фундаментальних параметрів буття є необхідною умовою не тільки процесу осмислення світу людиною, але й пізнання самого себе. “В історії філософії було прийнято розрізняти “об’єктивний” час, який міг фіксуватися відповідно до процесів у мікросвіті або ритмам руху небесних тіл (і якому в такому смислі відмовляє у праві на існування сучасна фізика), і Час “суб’єктивний”, пов’язаний з його осмисленням людьми і який розпадається в залежності від форми артикуляції на перцептуальне і концептуальне. В межах концептуальних моделей можливе багатовимірний простір, який не апліцується на трьохвимірний світ, і нелінійні моделі течії часу” [Новейший философский словарь, 1999: 555].

XX століття сформувало уявлення про єдиний “Простір-Час”, який інтерпретує Час як всього лише одну з координат багатовимірного просторового-часового континууму.

Художня література специфічно засвоює простір і час. Художній простір в літературному творі це і є той континуум, в якому розміщуються персонажі та відбувається дія.

Література належить до мистецтв, образи яких мають часову протяжність – зафіксовані у часі сприйняття – з цим пов’язана своєрідність її предмету, про що писав Лессінг, а саме те, що в центрі твору дія – яка проходить у часі, адже мовлення володіє часовою протяжністю. Якщо ретельно описувати нерухомі предмети, розташовані у просторі; стверджував Лессінг, це стає утомлюючим для читача і тому неблагодатним для словесного мистецтва: “... зіставлення тіл у просторі зіштовхується тут з послідовністю мови в часі” [Лессінг, 1957: 186-195].

Проте в літературу входять і просторові уявлення, хоче й не мають безпосередньої чуттєвої достовірності і матеріальної наочності.

За Лессінгом, який вважав літературу зобов’язаною засвоювати реальність перш за все в її часовій протяжності, остання має більшу конкретність, ніж просторові, адже в висловленнях зображувальний час і час сприйняття більш-менш співпадають.

Літературні твори просякнуті часовим і просторовим уявленням: біографічними (дитинство, юність, старість), історичними, календарними (зміна пори року), добових (день – ніч, ранок – вечір), історичні співвіднесення минулого, дійсного, майбутнього; простору земного й космічного, реально бачуваного і уявленого, далекого – близького. Літературний твір може ніби перехрещувати в одному просторі різні типи бачення:

Між сновидінням і явою
В моїй слюзі стоїш і ти
І над твоєю головою
Палають соняшні світи.

[Павличко, 1999: 34]*

За словами Ю.М. Лотмана, “мова просторових уявлень” в літературній творчості “належить до первинних і основних” [Лотман, 1992: 447]. Вчений схарактеризував художню значеннєвість просторових меж, спрямованого простору, простору побутового і фантастичного, замкненого і відкритого.

Часові і просторові уявлення, відбиті в літературі, складають певну єдність, яку за М.М. Бахтіним прийнято називати хронотопом – визначають художню цілісність твору в його відношенні до реальної дійсності “Часово-просторові визначення в мистецтві та літературі ... завжди емоційно-ціннісно змальовані” [Бахтін, 1967: 399].

Необхідно це зазначити, що хронотоп в літературних творах може додавати їм філософського відтінку, виводячи словесну тканину на образ буття в цілому, на картини світу, які, в свою чергу, представлені мотивами чи лейтмотивами (передусім в ліриці).

Модель світу в поезії Д. Павличка зорієнтована на тричленну структуру, збудовану по вертикалі складними “низ-верх”. “Низ” представлений всім “земним” – “темними водами”, “золотими крильми пшениці”. До рівня “низу” належить ще підрівень – “глибинами”, “проваллями”, де рух закінчується, або звідси можливий підйом до “верху”.

До рівню “верху” належать сонце і весь Всесвіт, представлений “глибинами небес”, зорями, “нескінченим польотом”. Між цими двома океанами серединне становище займає людина, її світ інтимних почувань, оточуюча природа.

Я – зернятко, а ти – зоря осіння,
Ти прагнеш повернутись в небеса,
Мене ж не відпускає рідна нива,
В ногах кайданами дзвенить роса. (15)

Так ми застигли в злеті, повні дива
Не зірка й не зерно - душа саялива,
Що ні в землі, ні в небі не згаса. (27)

Цьому світові притаманна насиченість коханням – його відтінком – від зародження почуття до ненависті.

Музичність пронизує кожен з рівнів, трансформуючись подекуди в голос коханої, в серединному становищі – арфа, співи птахів – неземна музика. Вертикальна ось поезії характеризується спрямованістю руху вгору:

Над нашим світом і під нашим світом
Є ще світи великі і малі ...
Туди мене хтось ненастанно кличе ...

(98)

* Далі цитуємо за цим виданням, вказуючи сторінки в круглих дужках.

... стають

Крильми – і в світ несуть (110).

Стосовно горизонтальної опозиції “замкнуте-розімкнуте”, то щасливому, взаємному коханню відповідає перша частина антиномії, причому “замкнуте” – це є передусім відсутність почуттів. (“Все не те, коли нема любові” ... Магістралі – темні манівці, ... Небеса – асфальтна сіра туча, Сміх – петля на горлі ... (92)).

Друга частина антиномії наявна в більшості поезій “Золотого ябка”, немає протиставлень почувань героїв, відчувається знаття опозиції.

Категорія часу в літературі, знаходячись в нерозривній єдності з категорією простору (хронотоп), є відбиттям уявлень поета.

Традиційно художній час: минуле, дійсне і майбутнє значно ускладнюються у поетів ХХ століття. Насиченість алюзій, ремінісценцій, культурних, політичних, філософських паралелей призводять до взаємопроникнення шарів часу в структурі творів. Якщо в поезії ХІХ ст. категорія часу була діалектичним зв'язком авторського часу з історичним і вічністю, то в ХХ ст. пошуки науковців обумовили зближення методів художнього і наукового пізнання і вплинули на формування у митців концепції відносно часу і його взаємозв'язку з простором і людиною.

В поезії Дмитра Павличка складна структура часу. Просторовим опозиціям відповідають опозиції часові: “космічні” та “екзистенціальні”. Космічна система часу представлена реальністю і мрією і відповідає вертикальній направленості: “низ - верх”. Екзистенціальна система, яка репрезентує життя ліричного героя в минулому, дійсному і майбутньому, що переплітаються з міфологічним часом, - відповідає горизонтальній просторовості.

В різні періоди творчості поет вибирає різні орієнтири. Як темпоральний показник використовується датування поезій, проте дати історичних подій відсутні. Певну темпоральну функцію виконують алюзії і ремінісценції. Так, міф про Прометея, який кинув виклик богам у давнину, в сучасності (“Як Прометей, прикута до скали, Біліла жінка в клубищах їмли”) для Павличка подвійно значеннєвий. Перш за все, поет співставляє страждання не тільки фізичні, але й моральні, свої та героя міфу, оскільки поет відчуває гостріше, ніж звичайні люди, страждання жінки й України.

Образ “стражденої жінки й України”, наявний і в інших поезіях (“Так, ти одна, моя любов”; “На цій землі жили ми споконвік”, “Заснути так бодай на волосок”) несе важливе темпоральне навантаження: якщо за часів мовчання про любов до вільної землі доводилося вдавати до умовчань, то тепер це попередження щодо при звичаєності до сірості, відчуття відповідальності за майбутнє, за долю тих, хто живе на зламі століть.

Благословив я днину мовчкама,

Що кликала мене, як та сурма,

В нові турботи ...

Поетичну творчість Дмитра Павличка неможливо вкласти до певної схеми.

У серединному становищі – світ ліричного героя і жінки, дерев, тварин, оточуючої природи представлений у поетичному русі. Подекуди у вигляді творчості: душа спрямовується в небо, на рівні “верху” рух – політ пташок, мерехтіння зірок. В цілому світі існують творчість і думка, він відкритий крилам кохання і розуму:

Твоїх долонь майлива лодь
Несе в космічному просторі
Моєї мислі дивну плоть (88).

Найчастіше представлений мотив польоту може існувати як просторова опозиція “верх-низ”, так й “низ-верх”, (“тобто вертикальний простір”), водночас і в просторі як “зімкненому; так і розімкненому. (“Ти повинна приходити двічі: спершу – з неба, а вдруге – з землі (28)”).

Екзистенціальну систему часу, в якому присутнє тимчасове, безупинну систему часу виконує згадка чи ефект присутності ліричного героя у формі сну (“Я згадую тебе, хоч ти – переді мною”, “Там гарно ти снилась мені” (44)). Екзистенціальний час водночас розбитий на дві підсистеми: фонову (власне розповідь) і психологічну (час переживання ліричного героя). Крім того, особливістю структури художнього часу поета є прийом сумісності, спресовування часів в одному моменті. (“Що за той час віки в твоєму ореолі. То гаснуть, то горять. Я є. Мене нема.” (142))

Постійність руху (як в часі, так і просторі) ліричних героїв пов’язана з реалізацією внутрішніх потенцій їхніх особистостей. Просторово-часові відношення у Павличка виступають мовою для вираження моральних побудов, внаслідок цього отримуючи виразний метафоричний характер. Ліричний герой поета у постійному русі, пошуку істини і кохання, він має мету і на шляху до неї намагається подолати всі перешкоди. Проте, беручи до уваги сильний акцент на космогонічність та екзистенційність, можна сказати, що в поезії рух спрямований у безкінечність Всесвіту і безкінечність самореалізації людини на шляхах кохання. Так у творчості Павличка отримує продовження ідея безкінечного направленного руху як форми простору.

Єдність просторово-часових понять створює у Дмитра Павличка архетип Шляху ліричного героя, який мотивом проходить через його творчість. Аналіз принципів організації художнього простору і художнього часу допомагає глибшому осмисленню внутрішньої структури поезії Д.Павличка та авторської концепції світу.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена аналізу творчості Д. Павличка, представленої збіркою “Золоте ябко”. Вихідним критерієм для збірника стало поєднання любовної і філософської лірики поета. На основі категорій простору і часу розглядається створення художнього простору в поезії Д. Павличка, внутрішньої структури твору і авторської концепції світу.

SUMMARY

The article is dedicated to the analysis of D. Pavlichko's works (represented by the collection "Golden apple"). The starting point for the collection was amalgamation of love and philosophical lyrics of the poet. On the basis of space and time categories the creation of artistic field in Pavlichko's poetry and autor's conception of the world are viewed.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтин, 1967: Бахтин М.М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М., 1967.

Лессинг, 1957: Лессинг Г.Э. Лаокоон, или О границах живописи и поэзии. – М., 1957.

Лотман, 1970: Лотман Ю.М. Структура художественного текста – М., 1970.

Лотман, 1988: Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь: Книга для учителя – М., 1988.

Новейший философский словарь, 1999: Новейший философский словарь, 1999 / Сост. А.А. Грицанов – Минск, 1999.

Павличко, 1999: Павличко Д. Золоте ябко – Київ, 1999.

ББК Ш 40*3

Виктория Андросова
(Донецк)

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕХОДА АЛИМЕНТАРНЫХ МОТИВОВ В САМОСТОЯТЕЛЬНЫЙ МЕТАТЕКСТ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Алиментарные мотивы - это особый Текст в тексте художественного произведения. Чтобы правильно расшифровать этот Текст, надо знать языки, которыми пользовался автор: собственно язык со стилистическими особенностями, с указанием на время, страну, социальную группу и т.д.: язык репрезентативных систем - жестов, движений, ощущений, звуков, запахов и т.д. Но лучше всего, пожалуй, воссоздает мир «язык» вкуса, язык кулинарной культуры, – это то, что стало естественным, не замечаемым, ушло в подсознание и относится к наиболее глубинным слоям восприятия, а, значит, дает более верную характеристику и героям, и их отношениям, времени, пространству и другим измерениям художественного мира.

Работ на тему «кулинарного» анализа мало, но они уже есть. М. Бахтин исследовал тему еды в своей, работе «Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса» [Бахтин, 1965]. Но здесь он рассматривал алиментарные мотивы как проявление карнавального начала, в связи с народной смеховой культурой,

Шире подходит к рассмотрению алиментарных мотивов В. Похлебкин [Похлебкин, 1996]. В своей книге «История русского кулинарного искусства» он проанализировал драматические произведения русских классиков через призму кулинарных проявлений и пристрастий, что показало существование дополнительного, глубинного слоя информации, передаваемого автором осознанно и неосознанно. Чтобы понять необходимость «алиментарного анализа», следует вернуться к истокам цивилизации и посмотреть на роль еды в жизни человека. Т.

Маккенна, автор психоделической теории эволюции, утверждает, что еда является решающим фактором, который вывел человека из потока животной эволюции [Маккенна, 1995:45].

Один из первых библейских законов — диетарный: «Не ешь...» Съедание табуированного плода привело к проявленному материальному бытию: еда вводит человека в этот мир и продолжает быть проводником в нем. Она становится посредником, приобретает медиативное значение. И здесь выстраивается несколько уровней взаимоотношений: люди - люди; человек внешний - человек внутренний: люди - боги, боги - боги: мужчина - женщина.

А. Брилья-Саварен в своей книге «Физиология вкуса» рассматривает взаимоотношения людей через призму еды. Его известная фраза: «Скажи мне, что ты ешь, и я скажу, кто ты» — отражает взаимосвязь человека внешнего и внутреннего: «Те, которым природа отказала в способности к наслаждениям вкуса, имеют длинное лицо, длинный нос и глаза без блеска; что касается до их сложения, то они почти всегда сложены как-то угловато» [Брилья-Саварен, 1999: 214].

Еда формирует общество (семью), и распознать ту или иную культуру можно по вкусовым пристрастиям или неприятиям (например, чай по-русски означает чай с лимоном, сахаром и кондитерскими изделиями, что является неслыханным варварством для китайцев - законодателей в мире чая). То же и в самом обществе: привычки в области питания отражают статус, могут служить дополнением ко многим социальным характеристикам и, по мнению К. Леви-Стросса, отражают структуру общества.

При рассмотрении отношений «мужчина - женщина», без еды не обойтись. К. Леви-Стросс отмечает, что южноамериканские языки указывают на связь еды и сексуальных отношений между собой: «Тупари обозначают совокупление выражениями, обладающими буквальным смыслом «съесть влагалище» (кюмя ка) и «съесть penis» (анг ка) [Леви-Стросс, 1999: 154]. Таким образом, еда и сексуальные отношения выступают как архетипы сознания и на уровне архетипа слиты воедино, используются как средство связи, общения с миром. Выполняют ту же медиативную функцию. Причем порой происходит и замещение: еда выступает в роли соития. Так, при общении с богами: на ранних стадиях в ритуалах использовались половой акт и трапеза, как ступени слияния с божеством, а позже (например, в христианстве) — остается только трапеза. То же мы видим и в жизни человеческой — при угасании сексуальной потенции акцент переносится на еду: «Наслаждение столом принадлежит всем возрастам, всем состояниям, всем странам и всем временам: оно мирится со всеми другими наслаждениями и остается до конца, чтобы утешать нас в потере всех остальных» [Брилья-Саварен, 1999:201].

Рассмотрим три произведения трех различных культур - русской, латиноамериканской и немецкой, — с позиций любви и еды.

Н. Гоголь «Старосветские помещики» - здесь еда выступает как заместитель сексуальных отношений. Главные герои — Пульхерия Ивановна и Афанасий Иванович — не могут друг без друга. Хотя накал их страсти, свойственный молодости прошел, и Афанасий Иванович «об этом уже очень мало помнил», все же «вся привязанность их сосредоточилась на них самих» [Гоголь, 1973: 210]. Еда выступает как средство их общения, возможность быть все время рядом, чувствовать друг друга. соперничать, т. е. имеет иное наполнение, чем простая физиологическая необходимость поддержания жизни. Еда — их место «встречи», поэтому когда умирает Пульхерия Ивановна, еда для Афанасия Ивановича теряет всякий смысл — не с кем встречаться. Он не в силах жить без любимой и также уходит из этого мира.

Ж. Амаду «Дона Флор и два ее мужа» — любовь и еда едины в своей полноте. Говоря словами автора, это «тайная, волнующая история, пережитая юной Флор, почетной преподавательницей кулинарного искусства, и ее двумя мужьями: первым, по прозвищу Гуляка, вторым — аптекарем по имени д-р Теодоро Мадуреира, или Страшная борьба между духом и плотью», которая окончилась гармоничным объединением «духа» и «плоти» [Амаду, 1986:7]. Любовь, страсть и боль соединены в отношениях Флор и Гуляка, это гимн радости и свободы, но омраченный муками ревности. В основе отношений Флор и Теодоро — уважение, спокойствие и достаток, но не хватает пьянящего аромата любви. Даже пирожные из маниоки, которые Флор готовит к утреннему кофе специально для мужа вкусны, но слишком спокойны, пресны. Лишь когда возвращается, вызванный тоской жены из небытия, Гуляка, Флор расцветает, в блюдах добавляется пикантная острота. Гармоничное сочетание еды и сексуальных отношений, любви. Эта полнота преодолевает смерть и возвращает Гуляку к Флор навсегда.

«Будденброки» Т. Манна — и здесь не в последнюю очередь с помощью языка еды рассказывается о зарождающейся любви и ее угасании, об отношениях Тони Будденброк с ее тремя мужьями. Манн тщательно изучал особенности любекской кухни, прежде чем приступить к написанию романа, и с удивительной точностью использовал «вкусовые» нюансы для передачи психологических характеристик героев, их схожести или несовпадения во многих жизненных сферах.

Отношения Тони и Шварцкопфа - это романтика первой влюбленности, трепетное ожидание большой любви, алиментарный фон которых — особый аромат кофе и булочек, домашний уют, простенький букет полевых цветов рядом с чашками, «странно неуклюжими по сравнению с изящным старинным фарфором на Менгштрассе» [Манн, 1985: 109], общая трапеза за столом в атмосфере тепла и радушия.

Отношения Тони и Грюнлиха характеризуются «влюбленностью» Тонн в статус жены, отсутствием нежных чувств к мужу. Смысловой доминантой здесь становится описание семейного завтрака, когда подается разная еда для Тони и мужа: «...он сидел спиной к гостиниой, уже совсем

одетый (...) и поедал непрожаренную, на английский манер, котлету. Его супруга находила это блюдо «аристократичным», но и до того отвратительным, что никак не могла решиться и для себя заменить таким завтраком привычные яйца всмятку и хлеб» [Манн, 1985: 179].

Отношения Тони с Перманедером - это бегство в замужество, очертя голову, неразборчиво и поспешно. Возможно, потому для читателя вполне естественным кажется неприятие Тони вкуса еды. любимой мужем, — таким же грубым, как баварская кухня: «...мы чувствуем себя аристократами, чувствуем свою обособленность, и мы не должны пытаться жить там, где нас не знают и не умеют ценить (...) В стране, где торт едят с ножа и где принцы не умеют как следует говорить по-немецки (...) - в такой стране не много надо. чтобы прослыть спесивой!» [Манн, 1985: 349].

Тони остается одна, так как ее зарождающаяся любовь к Шварцкопфу принесена в жертву честолюбию, положена на алтарь семейной фирмы, семейного «дела». Исчезновение любви сопровождается исчезновением вкуса к жизни и в алиментарном, и в экзистенциальном смыслах [Андросова, 1999].

В литературе второй половины XX в. алиментарные мотивы постепенно проявляются и формируются как особый Текст в художественном произведении, вырастают в самостоятельное явление. Еда, бывшая ранее скорее медиатором, становится едва ли не главным героем. Можно условно обозначить этапы этого развития:

Т. Манн (1901) - тщательно готовит кулинарную часть романа, но алиментарные мотивы еще выполняют вспомогательную функцию.

Ж. Амаду (1966) - уже заявляет, что «Кулинарная книга» — самая главная из всех книг», через вкус и запах ведет повествование о любви и смерти.

Для Л. Эскивель (1991) еда и вкус являются стержнем произведения, тем, чем творится его Космос. В романе «Шоколад на крутом кипятке» история любви рассказана исключительно языком вкуса, о чем предупреждает уже подзаголовок: «Роман-календарь с рецептами блюд, содержащий описание домашних средств и любовных связей» [Эскивель, 1999].

У М. Павича (1999) вкус «работает» на всех уровнях восприятия. Он творит не в линейном, а в многомерном пространстве по принципу «ресторанного меню», где читатель сам выбирает и выстраивает сюжетную линию, т.е. становится со-Творцом: «Зритель, режиссер или директор театра могут выбрать любую из трех вводных частей пьесы в качестве завязки театрального представления и любой из трех завершающих фрагментов для развязки. При этом категорически запрещается включать в один и тот же вариант меню несколько закусок или несколько десертных блюд» [Павич, 2000: 172].

Появление литературы, существующей в многомерном пространстве, кажется, является проявлением общего процесса — перехода на новую ступень эволюции, предсказываемую еще с начала XX века (А. Гхош, В.

Вернадский, Т. де Шарден, Р. Барт). Нелинейный и нехронологический рассказ подобен архаичному повествованию, свойственному устному творчеству, когда фрагменты связываются в некое подвижное целое, у которого нет ни начала ни конца, и где текст подвержен постоянным изменениям. Но это происходит на новом эволюционном витке. И если на заре человечества еда, как физиологически важный процесс, ввела человека в этот мир и была посредником в нем, то еда в литературном произведении — это Текст для искушенного читателя, это завершение творения мира, создание его полноты, целостности. Эта энергия — кровь текста, его жизнь. Такая литература требует сегодня нового подхода, нового прочтения. Можно читать Павича ассоциативно-поэтически, а можно действительно есть «по Павичу», соля тарелки вместе с его героями. И это тоже будет прочтением, так как это Текст, который вынесен в жизнь, в мир. Именно еда возвращает Текст к его самосущности, к изначальности. Текст уже не выполняет воспитательно-пропагандистскую роль, он и не довольствуется ролью разделителя художественного мира на «мы» и «вы», «мы» и «они», не является только рефлексией или социальным заказом, но живет самостоятельной жизнью, не поучая, а обучая особому искусству жить и понимать друг друга.

РЕЗЮМЕ

В статье В.Андросовой «Особенности перехода алиментарных мотивов в самостоятельный Метатекст на рубеже тысячелетия» указанные мотивы рассматриваются как своеобразный Текст внутри художественного произведения. В статье последовательно раскрываются ступени формирования новой литературы, существующей во многомерном пространстве, основой которого служат пища и любовь, — базовый уровень взаимоотношений.

SUMMARY

In V. Androsova's research "Peculiarities of transformation of alimentary motifs into a separate Metatext at the Millennium's turn" alimentary motifs are viewed as a specific Text within belles-lettres writing. The article subsequently reveals the formation stages of a new literature existing in multidimensional space and based upon meal and love — the fundamental level of relationship.

ЛИТЕРАТУРА

Амаду, 1986: Амаду Ж. Дона Флор и два ее мужа. - М., 1986. Андросова, 1999: Андросова В.В. Функция алиментарных мотивов в романе Т. Манна «Будденброки»/Литературоведческий сборник. - Вып. 1 - Донецк: ДонГУ, 1999.

Бахтин, 1965: Бахтин М. Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М., 1965.

Брилья-Саварен, 1999: Брилья-Саварен А. Физиология вкуса/ Лаврентьева Е. Культура Застолья XIX века. - М., 1999.

Гоголь, 1973: Гоголь Н.В. Старосветские помещики. - Собр. Соч. в 2 тт. 1.1. М., 1973.

Леви-Стросс: Леви-Стросс К. Мифологии. Т.1. Сырое и приготовленное. М. - СПб.: ЦГНИИ ИНИОН РАН.

Маккенна, 1995: Маккенна Т. Пища богов. - М., 1995.

Манн, 1985: Манн Т. Будденброки. - М., 1985.

- Павич, 2000: Павич М. Стежлянная улитка. - СПб, 2000.
Похлебкин, 1996: Похлебкин В.В. Из истории русской кулинарной культуры. - М., 1996.
Эскивель, 1999: Эскивель Л. Шоколад на крутом кипятке. - СПб, 1999.

Ш 40 * 011.6

Наталія Тичина
(Львів)

ТЕМПОРАЛЬНА МАРКОВАНІСТЬ РІЗДВЯНОГО ОПОВІДАННЯ

На перший погляд, рівноправні і рівноцінні дні календарного року в міфопоетичному світосприйманні мають якісно різну вагу. Ця обставина першочергово впливає на функціонування і приуроченість словесності у часовому потоці, адже "...те, про що можна говорити ввечері, не підходить для ранку; те, про що розповідається протягом одного календарного періоду, є недоречним для іншого"[Душечкина, 1995: 6]. Час стимулює, зумовлює, провокує, тобто у будь-якому разі, має істотний вплив на словесне мистецтво, він "сприяє, очевидно, згущенню в розповіді тієї містичної сили, надає дієвості розповіді у певному напрямі. Інший час розряджає цю силу, знешкоджую, забирає в розповіді її дієвість, робить цю розповідь буденним явищем, торкатись якого, входить у відношення з яким – безпечно"[Элиаде, 1987: 57]. Тексти такого порядку виявляються, природно, змістово пов'язаними з періодом часу, до якого приурочені. Ця присвята має пояснюватись не тільки репродукуванням окремої особи (оповідача), тобто спеціальної приуроченості його розмови у певний час про події цього ж часу, а й тим, що може відбуватись у вказаний час і розмовами про сам час, що ці події спричинив. Такий взаємозворотній характер ідеї розповідного твору – подія в часі і час у події – зумовлює його календарність, адже "саме такі твори, спровоковані часом, які володіють певною змістовою наповненістю та сюжетно пов'язані з ним, і варто називати календарними"[Душечкина, 1995: 6]. Така ж природа і різдвяного оповідання. Зберігаючи обрядову приуроченість до часу Різдва, літературне різдвяне оповідання ніби перебуває в точці дотику фольклору та літератури, оскільки поряд з художньо-естетичною функцією зберігає і першопричину власного виникнення – виконання з певної нагоди, а отже – і побутове застосування (воно вкрай слабке, порівняно з фольклорними текстами, та все ж у деякій мірі присутнє і тут).

Класичною ілюстрацією є "Різдвяний гімн у прозі" Ч.Діккенса: це історія про події часу Різдва від оповідача біля різдвяного каміну, та ще й сам твір автор випускає так, щоб його читали саме в час свят.

Загалом часова приуроченість різдвяного оповідання може виявлятися на таких рівнях: 1)виходом спеціальних випусків до різдвяно-новорічного періоду (Ч.Діккенс, М.Лесков, Олена Пчілка та ін.); 2)присутність різдвяно-новорічного циклу свят у сюжетно-фабульному

часі ("Одержимий" Ч.Діккенса, "Різдвяна панчоха Діка-Свистуна" О'Генрі та ін.); 3)організація сюжету хронопом Різдва ("Різдвяний гімн у прозі" Ч.Діккенса, "Вігілья" Б.Пруса, "На Свят вечір" Д.Марковича та ін.); 4)звернення до часу Різдва у композиційній рамці без наявності його в сюжеті ("Подорож із нігілістом" М.Лескова, "Про щасливих людей" В.Успенського та ін.)

Час Різдва, що найчастіше звужується до однієї темпоральної точки – Свят-вечір і/чи різдвяна ніч (новорічна, дванадцята), – відзначається надзвичайно високою емоційно-ціннісною інтенсивністю у різдвяному оповіданні. Сюжетно час Різдва має статус хронопопу перелому (порогу) ("саме слово "поріг" вже у мовному житті (поряд із реальним значенням) отримало метафоричне значення і співвідноситься з моментом кризи. У літературі хронопоп порогу завжди метафоричний і символічний, іноді у відкритій, але частіше в імпліцитній формі"[Бахтин 1975: 397]). Різдвяна ніч перериває буденно-життєвську тяглість часу, навіть зупиняє його, претендуючи стати початком якісно нового витка життя.

Такі можливості Різдва мають передусім культурологічне тлумачення. У міфологічній уяві паралельно із земним, буденним існує час сакральний. Протягом святкування, а Різдво має найбільшу вагу в календарному кільці, відбувається "розрив профанної дійсності"[Харузіна, 1929: 329]. Крім того, період різдвяних свят слугує своєрідною точкою членування потоку часу, "...в момент такого розсікання ... ми присутні не тільки при фактичному завершенні одного проміжку часу і початку іншого, а також і при відміні минулого року і минулого часу" [Dickens:68]. Час космогонії чітко визначений і закріплений, причому конкретизація існує не лише на рівні частини календарного циклу, а і на рівні частини доби – дванадцять священих ночей. Все це, відповідно, вбирає в себе і літературна традиція.

В усіх культурах з найдавніших часів ніч відзначається як найбільш маркований проміжок часу. Символіко-алегоричне поняття ночі як міфологеми базується, насамперед, на міфах про Бога, що вмирає і воскресає. Загалом, ці міфи представляють ритм процесу існування – це циклічний рух чергування світла і темряви, життя і смерті. Разом з тим, ніч у символіко-міфологічному тлумаченні завжди залишається поняттям амбівалентним, аж до абсолютного протиставлення двох планів: негативного і позитивного. Такій величезній смисловій амплітуді дихотомічний полюс "ніч" завдячує накладанню і абсорбції значень такого поняття як темрява (п'тьма, темінь, морок). У міфологічних сюжетах про створення світу першооснова, першопочаток зображується як Світовий Морок. Семантичний арсенал полюсу "ніч" значно зростає, вбираючи діапазон значень темряви як первинного стану: "Темрява (п'тьма) символізує материнське начало і вона (як символ матері) утворює дихотомію світло/темрява. Ця дихотомія виникає як символічна формула моралі після розпаду первинної п'тьми на світло і темряву. До розпаду первинної п'тьми вона не зіставляється з мораллю"[Словник, 1997: 126].

Крім того, символіка ночі завжди залишатиметься амбівалентною при накладанні і балансі елементів язичницької і християнської традицій, фольклорної, романтичної [Мироненко, 1998: 61]. Семантичний дуалізм знаходимо і при розкритті поняття в кожній традиції зокрема. Цілком очевидно, що ніч у будь-якому випадку є значущою як час дії, якісно сильнішою стороною у протиставленні день/ніч і надзвичайно місткою в значеннєвому навантаженні. Ще більшої смислової гостроти набуває даний проміжок часу за умови, що це не звичайна ніч, а різдвяна.

У хронотопно-символічному тлумаченні різдвяна ніч має декілька контамінаційних значень. У період зимового сонцестояння це поворотна ніч річного циклу, від якої збільшуються дні і розпочинається новий цикл пробудження природи. В міфології ця ніч пов'язана з міфами про народження Всесвіту та сонце-бога. У християнській доктрині – народження Христа. У сукупності – ця ніч наймогутніша у календарному циклі і має найсильнішу потенційну силу народжувати. Це ніч особливого загострення всіх вказаних вище значень: час особливої активації хтонічних сил, стану особливо небезпечної нестійкості, "відкритості" для вторгнення хаосу та зла і одночасно – особливого наближення до космічних першоджерел, час особливого божественного наближення і дива. Саме такий час пропонує явища та події, які в інший час свідомо для кожного були б неможливими і навіть нісенітними.

Сюжетні колізії різдвяного оповідання канонічно вкладаються у період вечір-ранок, де ніч є наповненим подіями часом, тоді як інші частини доби слугують, переважно, часом, що дає умови, причини чи наслідки подій ночі. Як і широкі чи вузькі не були рамки фабульного часу, час межі (кінець-початок) має особливу вагу. Космогонія у різдвяному оповіданні задає настрій і тон сюжетному фону.

Передсвятковий час (напередодні Різдва, Свят-вечір) утримує досить-таки визначені характеристики і можливості: це період зростання переваги темних сил, що передається, насамперед, рядом несприятливих погодних умов. Непроглядна темінь – одна з перших ознак і перша зовнішня причина початку безладу: "The fog and frost so hung about the black old gateway of the house, that it seemed as if the Genius of the Weather sat in mournful meditation on the threshold" [Dickens:15]. Для композиційної структури стає характерним прийом ситуаційного нагнітання. Простежимо фази подібного нагнітання у "Різдвяному гімні": "It was cold, bleak, biting weather-foggy withal... The fog came pouring in at very chink and keyhole, and was so dense without that, although the court was of the narrowest, the houses opposite were mere phantoms"[Dickens:9], туман згущується, набуває містичної сили і значення: "To see the dingy cloud come dropping down, obscuring everything, one might have thought that Nature lived hard by, and was brewing on a large scale"[Dickens:9], неухильно наростає мороз:"Meanwhile the fog and darkness thickened so, that people ran about with flaring links... The cold became intense..." /13; майже критична точка несприятливості для життя:"Foggier yet, and colder! Piercing, searching,

biting of cold." [Dickens:14]. Тоді як на лондонських вулицях темінь настає від густого туману (вузьколокальний компонент хаосу), М.Гоголь у "Ночі перед Різдом" пояснює повну і непроглядну пітьму ("...на небо і под небом так сдедалось темно..."[Гоголь, 1982: 93], "...[темно] хоть глаз выколи..."[Гоголь, 1982: 94], "...скучно и страшно идти темною ночью..."[Гоголь, 1982: 94] тощо) викраденням небесних світил (активність персоніфікованих хтонічних сил як ознака їх переваги). Демонічні сили напускають на землю хурделицю: "Снег метался взад и вперед сетью и угрожал залепить глаза, рот и уши пешеходам " [Гоголь, 1982: 100], "...поднялась метель, и ветер стал резать прямо в глаза..."[Гоголь, 1982: 101], "...сквозь метущийся снег ничего не было видно..."[Гоголь, 1982: 101] тощо. Ситуація хаосу рухає тут сюжетом: результатом темряви і сніговію стає всезагальна плутанина, що породжує одне непорозуміння за іншим, руйнуються задалегідь намічені плани, люди втрачають просторову орієнтацію, не впізнають один одного, їх плутають з предметами, тваринами тощо. Природна в таких випадках поява і демонічних персонажів. Загалом, створення зримості міфологічної ситуації притаманна українському різдвяному оповіданню. Яскравий приклад – міфологічно-панорамна експозиція "Відьми" С.Васильченка: "Рік од року, довгі віки, серед самої глухої ночі зими, коли здається, сміх і пісню, і всі радощі людські закує, замурує в крижану дулевину, погасить у людських кублах останні огні й оповіє їх у довічну темряву..."[Васильченко, 1959: 299]. З наближенням свята посилюються відчайдушні прагнення перемоги темних сил: "А крутом балки в грізне військо вирядились тіні всякого страхіття й примар з відьмами й мерцями, з усіма витворами темної ночі, заврушились, стурбовані світом і радістю, озброїли свої сили против радісного свята"[Васильченко, 1959: 299].

Хаос відлунює і у внутрішньому світі людини: "To say that he was not startled, or that his blood was not conscious of a terrible sensation to which it had been a stranger from infancy, would be untrue"[Dickens:16]. Людину з наростаючою силою охоплює стан неспокою, страху, відчуття чийєсь влади, аж до відчуття паніки. Д.Маркович у творі "На Свят-вечір" дає синхронні і взаємозумовлені картини внутрішньої і зовнішньої негоди: "А вітер виє нудно, серце стукається, і як за вікном темрява сірим засновує очі, так і на душі в нього сіро, темно, холодно, незахисно..."[Маркович, 1918-19: 177]. Після зламу-творення настає гармонія ззовні і всередині: "...вітер стих, небо стає ясне, зорі світили, мороз давив, а у Івана Петровича було тепло на душі..."[Маркович, 1918-19: 180]. Відновлюється "чистий" час початку творення, час і простір прямує до ідеалу, в міфологічному розрізі відтворюється Золотий Вік (міфологема Золотого Віку наскрізна для цього жанру). Навколишнє здається казковим: "No fog, no mist; clear, bright, jovial, stirring, cold; cold, piping for the blood to dance to; golden sunlight; heavenly slay; sweet fresh air"[Dickens:58]. Ознаки святості передаються і візуально: яскравий, золотий. Здійснюється запрограмована потреба "вернути хоч на мить міфічно першопочатковий час, "чистий" час,

яким він був у момент "Творення"[Dickens:68]. "Чистий" час – це завжди нова спроба якісно нового витка життя, це завжди другий космічний шанс для світу, а отже, і для кожної людини зокрема.

Можливості часу різдвяної ночі в художньому плані розгортаються у "Різдвяному гімні у прозі" Ч.Діккенса. Час початку подій підкреслюється з хронологічною точністю: "Once upon a time of all the good days in the year, on Christmas Eve..."[Dickens:9]. Дана хронологічна формула чітко розмежовує час, оскільки дає настанову на очікування чогось незвичайного, а наступне уточнення – на сам Свят-вечір – тільки нарощує очікування, що зростає відповідно семантики, яку несе в собі цей час. Після ввідної хронологічної формули художній світ моделюється за казково-чудесними законами.

Ситуаційне нагнітання створює емоційне поле очікування щодо часу подій взагалі. Поступово автор звужує очікування, зосередивши і підвівши таким чином до головної події, яка і стає початком незвичайних подій. При чому і ця подія подана за прийомом наростання при триразовій констатації: "Now, it is a fact that there was nothing at all particular about the knocker on the door, except that it was vary large. It is also a fact that Scrooge had seen in night and morning during his whole residence in that peace; also that Scrooge had a little of what is called fancy about him as any man in the City of London"[Dickens:15].

Надалі день і ніч щодо подієвості міняються місцями, тобто часом подій стає ніч, а день стає проміжним часом. Різдвяна ніч не підпадає під жодні закони фізичного часу: події трьох ночей вміщуються в одну, більше того, для Скруджа весь різдвяно-новорічний дванадцятиденний період вмістився в одну різдвяну ніч: "It was a long night, if it were only a night; but Scrooge had his doubts of this, because the Christmas Holidays appeared to be condensed into the space of time they passed together."[Dickens:61]. У сукупності події, представлені духами, розгортають індивідуальне життя героя від дитинства до смерті, і весь цей життєвий шлях вміщується для перегляду лише в одну різдвяну ніч. Цей достатньо великий період часу ніяк не позначається на реальній дійсності, події ніби "провалюються" у ту щілину від "розриву профанної буденності". Мандрівка Скруджа ніяк не фіксується, ніде не залишає слідів, ніхто про неї не знає, окрім самого героя. Але і герой, переживши стільки подій, не змінюється у віці, здобута інформація не відкладається на осі його біографічного часу, але залишається у свідомості і призводить до відповідних результативних зрушень у його житті. Міфологічна "позачасовість" різдвяної ночі дозволяє автору звести в одній точці всі часові категорії: минуле, теперішнє, майбутнє. Час в такий спосіб організовує сюжет і стає визначальним у жанровому окресленні.

Вказівка на час Різдва стає своєрідним жанровим маркером для різдвяного оповідання. Це може бути згадування вже в розвитку дії: "He had been working for Enoch on Christmas Eve."(Л.Норп"Мелдвін"), але найчастіше про Різдво як час подій повідомляється ще в перших рядках:

"Был канун Рождества..." (А.Чехов "Сапожник и нечистая сила"); "Дело было в канун Рождества..." (Короленко В. "Сон Макара"); "Гейби не та сама ніч, тотя рїздвяна ніч, гейби вона ходила й говорила..." (Марко Черемшина "Коляда") тощо. Експозиція може включати і деякий час перед Рїздвом: "За десять днів до Рїздва, саме в недїлю..." (Олена Пчілка "Чад"); "Вже пїст кїнчиться, за два дні Рїздво." (О.Маковой "Заробок на свята"); "Один доллар...А завтра Рїздво..." (О'Генрі "Дари волхвів") та ін. Особливий психологічний ефект створює вказівка на час Рїздва вже в кінці твору. Наприклад, "В рождественскую ночь" А.Чехова зміст "зриває" останнє речення: "В ночь под Рождество она полюбила своего мужа..." – у належний для дива час воно відбулось: ненависть перетворилась у любов, але це і є вершиною драматизму; адже почуття виникає вже після смерті об'єкта.

Фактор часу є визначальним чинником жанрової природи рїздвяного оповідання. І, як бачимо, виходячи із семантичної місткості часу, ця обставина здатна демонструвати безліч художніх вирішень.

РЕЗЮМЕ

Стаття Н.Тичини знайомить з визначним чинником жанрової специфіки рїздвяного оповідання — категорією часу, що, завдяки семантичній місткості, реалізується на сюжетному рівні, демонструючи при цьому безліч художніх рішень.

SUMMARY

As shown in N.Tychina's article, the rise of Christmas story is conditioned by Christmas time. Appeal to Christmas time takes places on several levels, mainly on the plot-level. In the plot Christmas tends to narrow to a temporal dot – Christmas Eve / Christmas Night. The author points it as a factor, which promotes forming of a specific literary genre.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, 1975: Бахтин М. *Вопросы литературы и эстетики.* - М., 1975.
Васильченко, 1959: Васильченко С. *Твори: в 4-х т.* -К., 1959.-Т.1.
Гоголь, 1982: Гоголь Н. *Вечера на хуторе близ Диканьки.* Миргород.- М., 1982
Душечкина, 1995: Душечкина Е.В. *Русский святочный рассказ: становление жанра.*-СПб., 1995.
Маркович, 1918-19: Маркович Д. *Твори: В 2-х т.*-К., 1918 – 1919.- Т.1.
Мироненко, 1998: Мироненко Л. *Мифологема ночи и ее жанрово-стилевые воплощения в европейском романтизме // Романтизм у культурній генезі.*-Дрогобич, 1998.
Словник, 1997: *Словник символів.*- Тернопіль, 1997.
Харузина, 1929: Харузина В.Н. *Время и обстановка рассказывания повествовательных произведений народной словесности // Ученые записки. Ин-т истории РАНИОН.-М., 1929. -Т.3.*
Элиаде, 1987: Элиаде М. *Космос и история.*- М., 1987.
Dickens: Dickens Ch. *Christmas Books.* – Lnd., T.Nelson & Sons.

**СТИЛЬ ГЕНРИ ДЖЕЙМСА КАК ИСТОРИКО-
ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРОБЛЕМА**

Генри Джеймс – признанный классик американской литературы. Его творческое наследие значительно и многообразно – около двух десятков романов, более ста произведений малой прозы, девять пьес, путевые заметки, мемуары, дневники, многочисленные критические работы.

Изучению творчества этого писателя в отечественном литературоведении до сегодняшнего дня уделялось, на наш взгляд, недостаточно внимания. Как следствие, дискуссионными остаются многие вопросы, связанные с творческим методом, художественным стилем и жанровым новаторством Джеймса. Большинство исследователей ([Селитрина, 1989], [Анциферова, 1998]) по-прежнему все свершения Генри Джеймса-художника связывают с реализмом. Однако анализ его творчества и, прежде всего, поздних произведений, в которых ярко отразился поиск писателем новых художественных возможностей литературы, обнаруживает характерные приметы нового искусства – модернизма. Впервые в отечественном литературоведении об этом заговорила А.А.Елистратова еще в 1964 году [Елистратова, 1964]. Однако, по ее мнению, это было причиной творческой неудачи талантливого писателя, сбившегося с “прямого пути реализма”. Вероятно, по этой же причине изучению творчества Генри Джеймса уделялось так мало внимания в советском литературоведении.

В зарубежной науке интерес к Генри Джеймсу не угасает с 20-х годов XX века до сегодняшнего дня. Постоянно появляются новые исследования, посвященные разным аспектам творчества и личности писателя. Многие авторитетные джеймсоведы, работы которых стали классическими в этой области, ([Edel, 1963], [Powers, 1970], [Matthiessen, 1963], П.Лаббок) считают, что многое в творческой манере писателя предвосхищает модернизм XX века.

Одной из самых важных проблем современного джеймсоведения остается стиль писателя. Традиционно, в творчестве Джеймса различают две манеры письма. Так, период “первой манеры” с присущим ей так называемым “ранним стилем” (1870-1895) отличается прямым непосредственным показом событий и “ясным” стилем (термин советских литературоведов); период “второй манеры” (поздний стиль) (1896 - 1916) характеризуется косвенным показом и “темным” стилем (термин советских литературоведов). Как всякая периодизация, такое деление достаточно условно и схематично. Оно не удовлетворяет нас при попытке глубокого исследования стиля писателя, так как “вторая манера” не появилась неожиданно. Ее черты можно найти уже в самых ранних произведениях Джеймса (рассказы “Мадам де Мов”, “Легкий человек”), а более или менее четко вторая манера прослеживается в произведениях среднего этапа (роман “Портрет женщины”). С другой стороны, очень сложно говорить о

последовательной эволюции стиля писателя, так как Генри Джеймс — прежде всего экспериментатор, который пытался на практике применить приемы, им же описанные в критических работах. А термин эволюция, на наш взгляд, предполагает постепенное развитие.

С этой точки зрения представляется верным подход Ч.Хоффмана, который в монографии “The Short Novels of Henry James” [Hoffman, 1954] утверждает, что уже в ранних повестях писателя заложены зерна наиболее характерной для него техники, тем и стиля. На последнем этапе (the major phase – термин Ф.О.Маттиссена), который современные исследователи считают самым значительным, в творчестве Г.Джеймса не произошло каких-либо резких изменений в тематике и технике повествования, не появился неожиданно “тщательно продуманный” стиль (термин Ч.Хоффмана). В романах, повестях и рассказах предыдущих лет от “Сокровищ Пойнтона” и “Что знала Мейзи” до “Поворота винта” и “Неуклюжего возраста” можно найти характерные черты “второй манеры”.

Знаменательно, что в конце жизни, готовя свои произведения для Нью-Йоркского издания (1905 г.), Г.Джеймс внес значительные изменения во многие ранние работы. Эти изменения коснулись прежде всего художественного стиля, который очень усложнился и приблизился ко “второй манере”. Кроме этого, писатель снабдил произведения обширными комментариями, в которых попытался дать своим экспериментам теоретическое обоснование. Характерно, что стиль предисловий ничем не отличается от стиля художественных произведений и является таким же сложным для восприятия.

Попытаемся выяснить, что делает поздний стиль Джеймса таким сложным и двусмысленным. Прежде всего, необходимо заметить, что самыми яркими примерами позднего стиля являются три романа “Послы”, “Крылья голубки”, “Золотая ваза” и повесть “Зверь в чаше”. В этих произведениях в первую очередь, обращает на себя внимание усложненный синтаксис: предложения очень длинные, со множеством вводных частей и сложными грамматическими конструкциями. Большинство предложений имеют в качестве подлежащего неопределенные местоимения и абстрактные существительные. Это одна из причин знаменитой неуловимости, двусмысленности, смутности позднего стиля Джеймса. Такие предложения необходимо читать по несколько раз, чтобы уловить смысл написанного, постоянно возвращаться назад и перечитывать предыдущие предложения, чтобы не упустить тонкую нить смысловых ассоциаций, созданных автором, понять, а скорее почувствовать, что скрывается за очередным “it”. Проиллюстрируем это примерами из повести “Зверь в чаше”:

1. It (this feeling) led, briefly, in the course of the October afternoon, to his closer meeting with May Bartram whose face, a reminder, yet not a remembrance, as they sat much separated at a long table, had begun merely by troubling him rather pleasantly.

2. It (her face) affected him as a sequel of which he had lost the beginning.

3. He knew it (feeling) and for the time welcomed it, as a continuation, but didn't know what it continued... [James, 1987: 1342]

В скобках мы указали предполагаемое значение *it*. Вот еще один пример двусмысленного использования этого местоимения:

It had made them anciently met – her at twenty, him at twenty-five; but nothing was so strange, they seemed to say to each other, as that, while so occupied, it hadn't done a little more for that. [James, 1987: 1343]. В этом примере под *it* скрывается, вероятно, слово *fate*.

В поздних произведениях попытки писателя показать работу человеческого сознания, которые он предпринимал на протяжении всей своей творческой карьеры, достигли наивысшей точки. Джеймс пытается показать не просто какое-то событие из жизни героев (поездка в Париж или Венецию, встреча двух старых знакомых через десять лет и т.д.), а работу ума, памяти, где неуверенность и многозначность выступают основополагающими чертами. Воспоминания, картины прошлого – это нечто текущее, непостоянное, трудноуловимое. Вероятно, именно это и обуславливает усложненность, многословность поздних произведений Джеймса.

Одним из самых распространенных стилистических приемов позднего Джеймса является эллипс (или компрессия). По мнению С.Четмэна, которое он выразил в монографии “The Later Style of Henry James” [Chatman, 1972], это основная причина двусмысленности и неясности позднего стиля писателя. Сущность этого приема заключается в отсутствии какого-либо члена грамматической конструкции или предложения. Этот же термин используется и в более широком смысле, когда автор сознательно упускает информацию, которая могла бы помочь читателю разобраться в происходящем, заставляя его таким образом самому извлекать ее из контекста. Для позднего стиля Г. Джеймса характерен именно второй тип эллипса.

Наиболее ярко, на наш взгляд, этот прием иллюстрирует следующий отрывок из второй части повести “Зверь в чаше”:

So, while they grew older together, she did watch ^ with him, and so she let this association ^ give shape and colour to her own existence. Beneath her forms ^ as well as ^ detachment ^ had learned to sit and ^ behaviour had become for her, in a social sense ^, a false account of herself ^. There was but one account ^ of her ^ that would have been true all the while, and that ^ she could give, directly ^, to nobody, least of all to John Marcher. Her whole attitude ^ was a virtual statement ^, but the perception of that ^ only seemed destined to take its place for him as one of the many things necessarily crowded out of his consciousness. If she had, moreover, like himself, to make sacrifices to their real truth ^, it was to be granted that her compensation ^ might have affected her as more prompt and more natural [James, 1987: 1351].

Мы поместили места в тексте, где дополнительная информация была бы по меньшей мере полезной, если не необходимой. “Watch”, за которым следует предлжное дополнение требует уточнения. Что-то вроде: “for the remarkable thing that is to happen to Marcher”. Ожидание прыжка зверя стало таким очевидным и доминирующим, что не требует лишнего упоминания. Синтаксический пропуск, таким образом, становится свидетельством психологического присутствия. По аналогии, “this association” выглядит гораздо более двусмысленно, чем “association that she had with him”. Кроме этого, первое значение этого слова, которое приходит на ум читателю - умственная связь, но последующий контекст подсказывает другое.

Следующее предложение также содержит компрессию: her forms (of social behaviour) and (his) detachment. Вероятно, отчуждение скрывается за клоунской маской с веселой улыбкой (метафора, использованная на предыдущей странице). Таким образом Джеймс как бы тестирует память читателя, держит его в постоянном эмоциональном напряжении, заставляя вспоминать, сопоставлять, мыслить, что делает чтение большинства поздних произведений писателя сложным интеллектуальным процессом. В этом предложении обращает на себя внимание также слово “behaviour”, которое в контексте всего предложения приобретает значение “social behaviour” (то, как она вела себя в обществе других людей, не Маршера). Здесь опять что-то упущено. Когда кто-то “gives account of oneself”, он объясняет свое поведение. Но какое поведение: кажущееся или настоящее? Вероятно, автор имел в виду, что социальное поведение Мей не совпадало с ее настоящим поведением (отношениями с Маршером) Так возникает эллипс понятия “реальный” в конце предложения.

В следующем предложении обращает на себя внимание изменение “account of herself” на “account of her”. Грамматические формы помогают читателю понять, что это не настоящая Мей (herself), она не может вести себя так, как ей хочется. Эта неспособность имеет свои причины: она не могла понять, почему ее так волнует его судьба и мы предполагаем, что это любовь; сама она не хочет этого признать. “Directly” имеет свой подтекст. Героиня не могла выразить свои чувства прямо, но возникает предположение, что она делала это косвенно (indirectly). Если бы Маршер не был так поглощен своей манией, он понял бы это.

Такое предположение подтверждается в следующем предложении: “Her whole attitude (towards him, towards the relation) was a virtual statement (of her feelings, of her love).” Смысл второй части предложения может быть выражен следующей фразой: “but he didn’t perceive it”, где “it” относится, вероятно, к “virtual statement”.

В последнем предложении этого отрывка двусмысленность вызывает выражение “their real truth”: “the real truth about them” или “the real truth which they possessed”? И снова читатель находится в заблуждении среди этой многозначности и двусмысленности. Но ведь такие приемы помогают Джеймсу создать хрупкие, неуверенные, сложные отношения, возникшие между этими застенчивыми, утонченными натурами. Автор стремится

изобразить внутренний мир героев, проследить работу чувств, впечатлений, тайных желаний (то, чего сами герои подчас до конца не осознают).

Важной чертой творческой манеры Г.Джеймса является также использование приема “точка зрения”, который он теоретически обосновал в критических работах и широко применил на практике. Под “точкой зрения” писатель и критик понимал особый способ драматизации описываемого, пользуясь которым можно было бы не описывать, а показывать работу человеческого сознания, последовательно ограничивая художественное воспроизведение реальности рамками сознания персонажа. На приеме “точка зрения” основывается два принципа ведения повествования: принцип центрального сознания (central intelligence). Наиболее удачные примеры такой повествовательной структуры – рассказ “Мадам де Мов”, где функцию центрального сознания выполняет Лонгмар и “Дейзи Миллер” (Уинтерборн). Второй принцип получил название “множественность отражения” (самый знаменитый пример такого приема – роман “Неуклюжий возраст”). Сущность этого принципа заключается в том, что одно событие рассматривается с точки зрения разных персонажей.

Благодаря этим и некоторым другим чертам, чтение поздних произведений этого писателя становится сложным интеллектуальным занятием, требующим от читателя максимальной сосредоточенности, чуткости и воображения. Однако представляется, что Джеймс делал это сознательно, ставя перед собой задачу вовлечь читателя в сложную интеллектуальную игру. Поздние произведения допускают разнообразные трактовки и многие из них до сегодняшнего дня остаются непонятыми. Многие зарубежные исследователи, как было замечено выше, связывают такую художественную манеру с искусством модернизма.

Что же привело Г.Джеймса ко второй манере с ее сложным стилем? Естественно, ответ на этот вопрос не может быть однозначным и требует глубокого исследования. Одну из причин сформулировал известный интерпретатор и биограф Г.Джеймса Л.Эдель. И причина эта, как ни странно, связана с техническим прогрессом: в конце XIX века получили распространение печатные машинки. У Джеймса была травма запястья и поэтому с 1896 года он диктовал свои произведения машинистке. Исследователь пытается доказать, что текст, написанный под диктовку существенно отличается от рукописного. Некоторые из друзей заявляли, что могли пальцем указать на то место, где прекращалось рукописание и начиналась диктовка в “Что знала Мейзи”: “Г.Джеймс – пишущий и Г.Джеймс – диктующий – совершенно разные художники. Его предложения становились усложненными – можно даже сказать барочными, полными оговорок и вводных предложений. Создается впечатление, что он начинал предложение, не зная каким будет его конец. И он позволял ему разливаться как реке с причудливыми поворотами и петлями. Через несколько лет постоянной диктовки появилась поздняя

манера Г.Джеймса...Джеймс походил на Пруста до появления Пруста (was Proustian before Proust)»[Edel, 1963: 176].

Подводя итог всего вышесказанного, можно сделать вывод, что многочисленные эксперименты Генри Джеймса с повествовательной техникой и то, что он рассматривал художественную прозу как изящное искусство, “башню из слоновой кости”, пристанище для избранных, художников по духу, сыграли очень важную роль в становлении нового искусства XX века. Джеймс стал связующим звеном в развитии литературы от реализма через импрессионизм к технике потока сознания в произведениях гигантов модернизма. Как справедливо заметил Л.Пауэрз,” он подхватил роман там, где его оставил Готорн; и когда Джеймс наконец бросил свое старое перо, он достиг того уровня, с которого начнут художественную практику великие писатели будущего – Пруст, Джеймс, Вулф, Фолкнер”[Powers, 1970: 148].

РЕЗЮМЕ

В статье дается анализ стиля позднего Генри Джеймса, выявляются его особенности (двузначность, компрессия, «точка зрения» и др. приемы).

SUMMARY

The article suggests stylistic analysis of Henry James's later works, singles out peculiarities of their style (ambiguity, compression, "point of view", etc).

ЛИТЕРАТУРА

Анцыферова, 1998: Анцыферова О.Ю. Повести и рассказы Генри Джеймса: от истоков к свершениям.- Иваново, 1998.

Елистратова, 1964: Елистратова А.А. Вильям Дин Гоуэллс и Генри Джеймс.(К вопросу об их роли в развитии критического реализма в США) // Проблемы истории литературы США.- М., 1964.

Селитрина, 1989: Селитрина Т.Л. Генри Джеймс и проблемы английского романа 1880 – 1890 гг. – Свердловск, 1989.

Chatman, 1972: Chatman S. The Later Style of Henry James. Basil Blackwell: Oxford, 1972.

Edel, 1963: Edel L. Henry James. The Middle Years.- Ruper Hart-Davis, London, 1963.

Hoffman, 1954: Hoffman Ch.G.The Short Novels of Henry James. N.Y.: Brookman Associates, 1954.

James, 1987: James H. The Beast in the Jungle. // The Harper American Literature. Ed. by D. McQuade N.Y.: Harper & Row Publishers, 1987.

Matthiessen, 1963: Matthiessen F.O. Henry James. The Major Phase.- N.Y.: Oxford Univ. Press, 1963.

Powers,1970: Powers L.H. Henry James. An Introduction and Interpretation. – Holt, Rinehart and Winston, Inc, 1970.

ФУНКЦІОНАЛЬНІСТЬ ПРОСТОРОВОЇ МОДЕЛІ ПРІРВИ У РОМАНІ ДЖ. ФАУЛЗА “ЖІНКА ФРАНЦУЗЬКОГО ЛЕЙТЕНАНТА”

Задум написання роману “Жінка французького лейтенанта” виник, як зізнався Джон Фаулз, з образу жінки, зверненої поглядом до моря, і певною мірою цим зумовлена просторова організація твору. Загалом для методу Фаулза характерне експериментування з простором і просторовими деталями, а в контексті даного роману воно має важливе значення з огляду на розуміння твору загалом і на конкретне образно-композиційне тлумачення.

У даній роботі мова піде про вертикальну модель простору – прірву та її роль в художній системі роману.

Модель прірви у романі семантично може розглядатися як топографічно локальний простір (тобто простір реальний, зовнішній) та відчуття прірви (тобто внутрішній емоційний простір персонажа). У романі прірва функціонує як реальна, так і символічна.

Крім того, модель прірви можна визначати і як лейтмотив твору – це і лейтмотив характерів його героїв, і окремих їх вчинків, і, основне, емоційного стану персонажів. Наприклад, для Сари Вудраф прірва є простором її перебування в романі, це і простір, визначений її внутрішнім життям, її життєвою філософією, і, без сумніву, грою, яку вона веде... І, водночас, навпаки: цей простір є однією зі схем тлумачення характеру Сари, її філософії та гри. Ця двостороння зумовленість ще раз підводить читача до розуміння прірви як основної композиційної та характеротворчої моделі.

Оскільки вертикаль передбачає дві можливості руху – верх – низ (підйом – падіння), то, виходячи з цього, можна пояснити зв'язок характерів персонажів з прірвою, так як схематично ці характери визначаються простором, причому у Фаулза це є цілеспрямованим прийомом.

Скажімо, висота, пошуки висоти, підйом догори для Сари є атрибутом визначення її характеру, самоусвідомлення і самоствердження. Принаймні, Фаулз бачить свою героїню на певній висоті. Але, знову ж таки, сама висота не є самостійним чинником, вона межує з прірвою, обривом. В даному випадку простір Сари у романі визначається не горизонтальною моделлю світобудови, а вертикальною, а місцезнаходження Сари у цій її вигаданій грі майже завжди межує з прірвою.

Спробуємо визначити конкретніше семантичну функціональність простору прірви для Сари. Перша зустріч Чарльза з “жінкою французького лейтенанта” відбувається на очах у читачів, і вже вона містить певні сигнали про те, яким чином розвиватимуться події далі. Отже, вихідна позиція Сари, з якої розпочинає свій роман Фаулз, – на краю обриву. Сара звернена поглядом до моря. Це її простір, визначений її емоційним життям.

Навіть на краю прірви у Фаулза Сара залишається спокійною. Але оскільки прірва – це простір небезпеки, то перше, що робить Чарльз, це намагається попередити Сару про небезпеку, якої вона не усвідомлює і, головне, не відчуває. Для неї цей простір природний, обраний нею самою. А для Чарльза вже ця перша спроба виявилась вторгненням у чужий простір: “Чарльз відразу ж відчув, ніби втрутився у чужі володіння, ніби Кобб належав цій жінці, а зовсім не древньому місту Лайму”¹ [Fowles, 1970: 14].

Таким чином, Чарльз теж опинився у просторі, який межує з прірвою. Він усвідомлює, що це простір Сари, і Фаулз визначає цей простір для Чарльза як чужий, тому і небезпечний, емоційно неприйнятний, у певні моменти навіть загрозливий. Ця ситуація для Чарльза не є природною. Фаулз коментує її проявами страху, емоційного стресу, бо цей простір не відповідає внутрішньому простору Чарльза – у своєму житті Чарльз ніколи не жив “на краю прірви”, простір вікторіанця визначений Фаулзом як простір рівнини. Але Чарльз Смітсон знаходиться у постійному пошуку. У зовнішньому просторі він шукає свої амоніти і тому змушений змінити рівнину на обрив над морем, а у внутрішньому житті його моральні пошуки підводять його до тієї межі, за якою загроза морального падіння.

Простір, який обрала для себе Сара, чужий не лише для Чарльза, а й для вікторіанської епохи взагалі. Згадаймо, що лише Ернестіна двічі відмовляється підходити до Сари, вона обходить її і пробує відвести якнайдалі Чарльза – її лякають не стільки чутки про безумство Сари, скільки відштовхує її чужий для неї, вікторіанської дівчини, простір.

Просторова модель прірви передбачає небезпеку, загрозу падіння, страх тощо. Але для Сари знаходиться поруч з прірвою – це, навпаки, простір безпеки, простір, який гармонує з її внутрішнім простором, зі способом мислення і способом життя. Фаулз не прагне пояснити цієї позиції своєї героїні, але він може пояснити ставлення до неї з точки зору вікторіанської добропорядності. Сара обирає собі спосіб “існування над прірвою”, щоб звільнитися від вікторіанських умовностей.

Коли вдруге Чарльз натрапив на Сару на краю плато, поруч з обривом, вона спала. І якщо для сну Сара вибрала місце поруч з обривом, то цей простір для неї є захищеним, безпечним.

Фаулз неодноразово наголошує на тому, що цей простір не тільки емоційно, а й географічно належить Сарі, вона поводить себе так, ніби ця прогалина на краю прірви “була її вітальнею” [Fowles, 1970: 119].

Якщо просторова позиція Сари у романі поруч із прірвою, біля неї, де небезпеки як такої ще немає (принаймні, Фаулзова героїня її не відчуває), то для Чарльза ця позиція не просто межує з обривом, вона “на самому його краю”, і кожен його крок загрожує йому зірватись у прірву.

Аналізуючи ті ситуації, які для Чарльза пов’язані з прірвою (чи то локальною, чи то емоційною), можна підвести їх до спільного знаменника – Сари. Хоча сама Сара не відчуває прірви, не переживає її фізично, але саме вона “підводить” до неї Чарльза. Коли він раптом

натрапив на Сару на горі в момент її сну, він навіть змушений відступити на край плато [Fowles, 1970: 61].

У трактуванні образу Чарльза прірва має символічне значення; вона з'являється щоразу, коли Чарльз робить крок назустріч Сарі: і коли стає фігурою в її грі, і коли намагається їй допомогти. Його переслідує емоційне переживання прірви. Метафорично сама Сара і є для Чарльза прірвою. Адже Чарльз “людина обов'язку”, людина вікторіанської епохи, він твердо стоїть на своєму ґрунті, а гра, яку веде Сара, для нього є прірвою, моральним падінням, зрадою своєму обов'язку.

Емоційні переживання у романі Фаулз теж моделює на основі вертикалі, і в Чарльза вони теж пов'язані з прірвою. Ця прірва однаковою мірою функціонує як у зовнішньому, так і внутрішньому просторі. Кульмінаційний момент переживання прірви для Чарльза пов'язаний з містифікованою сповіддю Сарі: коли Сара звернулася до нього з проханням вислухати, у нього було таке відчуття, “ніби він йшов дорогою, яка веде рівниною, і раптом опинився на краю прірви” [Fowles, 1970: 119]. А після Саріної “сповіді” – “серце в нього колотилося так, ніби він тільки-но відступив від краю прірви” [Fowles, 1970: 144]. І, врешті, по дорозі додому “Чарльзу відкрилась істина: він дійсно заніс було ногу над прірвою. На мить йому здалось, що він зараз в неї кинеться, повинен кинутись” [Fowles, 1970: 150].

Для Чарльза прірва має ще одне значення – навантаження – це не просто страх морального падіння, це ще й пустка, порожнеча. Прірва, як падіння в безодню, “в ніщо” для Чарльза стала символом існування, символом його майбутнього. Фаулз, на відміну від екзистенціаліста Сартра, випробовує свого героя не присутністю речей, а, навпаки, їх відсутністю, “пеклом порожнечі і безкінечності” [Fowles, 1970: 252].

Отже, у вертикаль Чарльза Фаулз вкладає іншу семантику, ніж у Сарі: вершина цієї вертикалі, до якої його підводить Сара, є ознакою певної небезпеки, зламу, низ цієї вертикалі символізує падіння і порожнечу. Така відмінність базується в першу чергу на різних філософських і життєвих позиціях.

Модель прірви у схемі Сара – Чарльз як метафора чи як символ не зникає протягом роману. Визначена Фаулзом схема поведінки Сарі повинна пояснити Чарльзу більше, ніж слова, тому певним виявом незадоволення чи спротиву в Сарі було наближення до прірви (щоправда воно не містило для неї жодного ризику). Психологічний стан Чарльза при зустрічах з Сарою близький до падіння у прірву. Прірва у даному випадку для Сарі має вже інше смислове навантаження: це спосіб викликати співчуття, заставити співпереживати, співіснувати на краю прірви. У романі Сарі Фаулзом відведена відповідальна роль – вона підводить Чарльза до краю прірви на високій скелі, щоб скинути завісу, відкрити очі на справжній хід подій, бо лише з такої позиції Чарльз може відсторонено побачити усю вікторіанську дійсність.

Сара прагне висоти. Можливо, просторова висота для неї є компенсацією морального падіння. Сара опускається на саме дно моральної вертикалі, створивши собі репутацію “жінки французького лейтенанта”, і в той же час піднімається на висоту “орлиних гнізд” [Fowles, 1970: 135] у пошуках свободи і самоствердження. І лише один раз Фаулз дозволяє своїй героїні “кинутись у прірву”, емоційно пережити падіння – в момент, коли вона віддалася французькому лейтенантові: (“Тоді мені здалося, що я кинулася з обриву або встромила ніж собі у серце” [Fowles, 1970: 142]).

У цій грі, яку ведуть Фаулз і Сара, прірва виконує ще одну функцію – функцію інтриги. Вже саме існування на краю прірви створює інтригу, а тим більше існування Сари, зважаючи на час, означений у романі. Цю інтригу добре помітив доктор Гроган: у своїй грі Сара сама маніпулює Чарльзом довкола ситуації прірви: “Я зникаю за обставин, які майже не залишають сумніву в тому, що я маю намір кинутись з вершини найвищої скелі” [Fowles, 1970: 178].

У романі Фаулз ще раз моделює ситуацію вертикалі, яка вже розрахована не для Чарльза, а лише для читача, і вершина вертикалі є уже не прірва на краю моря, а вікно Сариної спальні, з якого вона, правда, не викинулася, але інтригу створено. Це вертикаль, зумовлена емоційним станом героїні. Фаулз використовує перехід внутрішнього простору в зовнішній.

Прихована інтрига є вже в тому, що ситуація прірви у Фаулза визначена чітко, але падіння як такого немає, є лише натяки, ілюзії, відчуття, емоційні стреси, пов’язані з прірвою. У Фаулза прірва є атрибутом створення інтриги, але не її реалізацією. Тобто прірва в романі потенційна.

Метафора прірви у Фаулза виконує попри все і характеротворчу функцію. Вона окреслює певні моменти у житті героїв: допомагає зрозуміти світогляд, переживання, їхні пошуки. “Жінка французького лейтенанта” – Сара – в романі головний персонаж, але її характер неокреслений, “немає її поглядів, її внутрішнього світу, її мотивації. Тільки її слова чи дії можуть бути певною підказкою, але тільки певною” [Павличко, 1993]. Прірва також виконує функцію “певної підказки у романі”.

Отже, у контексті роману прірва означена, як топографічно визначений обрив на краю моря, як внутрішнє відчуття героєм прірви, над якою він раптом опинився, як відчуття падіння у прірву, рівнозначне самогубству, як відчуття висоти як такої, так само, як і глибини, як безконечний бездонний простір, що викликає страх, та як певна модель характеру.

У “Жінці французького лейтенанта” Фаулз експериментує з простором, використовує прийом створення внутрішнього простору локальним простором, в якому центральною є модель прірви.

РЕЗЮМЕ

З точки зору просторової організації в романі Дж.Фаулза “Жінка французького лейтенанта” існує домінуюча модель — прірва як вертикальна модель простору. Модель прірви в романі є поліфункціональною, вона існує як реальна топографічна (крутий морський берг) і як емоційне відчуття прірви (внутрішній простір персонажа). Фаулз експериментує з простором, використовуючи засіб створення внутрішнього простору через зовнішній, в якому прірва є центральною моделлю.

SUMMARY

From the point of view of spatial organization in John Fowles' novel “The French Lieutenant's Woman” there exists the dominant model of the precipice as a vertical space form. The model of precipice is polyfunctional: it exists as real topographical and as an emotional feeling of precipice (inner space of a character) in the novel. Fowles experiments with space, uses the method of creating the inner space by the external one in which precipice is the central model.

ЛІТЕРАТУРА

- Копистянська, 1997: Копистянська Н.Х. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі. // Молода нація. – 1997. - №5.
Павличко, 1993: Павличко С.Д. Лабіринти мислення. – К., 1993.
Fowles, 1970: Fowles John. The French Lieutenant's Woman. – New York. 1970.
Stoff, 1997: Stoff A. Fabula jako zapis eksperymentu mys'lowego. /A. Stoff. Studia z teorii literatury i poetyki historychney. – Lublin, 1997.

ББК Ш 43 (4 ВЕЛ) (=432.11) 6* Хілл 4*4-155.1

Марія Приплюцька
(Львів)

РОМАНИ СЬЮЗЕН ХІЛЛ У КОНТЕКСТІ ГОТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ

Нове життя, нове дихання, пророковане готичі у 70-х роках (зокрема відомим культурологом, одним з найбільш авторитетних представників сучасної міфологічної школи Нортропом Фраєм), на сьогодні є вже фактом доведеним і самою літературою, і літературною критикою, принаймні англійською та американською [Денисова, 1989:78].

Готична поетика, як виявилось, дуже продуктивна в літературі різних напрямів XIX і XX століть — романтизму, критичного реалізму, неоромантизму та естетизму [Матвієнко, 2000], демонструє свою активність і в романах сучасної англійської письменниці Сьюзен Хілл. Яскраво виражені елементи готики присутні принаймні у трьох її романах: “Я в замку король”(1970), “Жінка в чорному” (1983) та “Пані де Вінтер” (1993).

Роман “Жінка в чорному”, що з'явився після довгої (майже десятилітньої) мовчанки, має підзаголовок “Оповідання з привидами” (“The Woman in Black. A Ghost story”). Починається роман як традиційна різдвяна оповідь: сім'я Аргура Кіппса, немолодого вже адвоката, який недавно покинув роботу, зібралась у замському усамітненому будинку; молодь розважається розповідями “страшних” історій. Кіппса поволи

опановує тривога, а коли діти звертаються до нього з проханням також розповісти щось, той не витримує і, сильно розхвилювавшись, покидає дім. Те, що сталося з ним ще в молодості і що довго й безуспішно намагався поховати в глибинах пам'яті, він викладає на папері.

Розповідь Кіпса - справжнісінька готична історія, ретельно виписана за готичним каноном, тільки події відбуваються не в середньовіччі, а приблизно в 20-30-х роках ХХ століття. Молодий Артур Кіпс їде за дорученням начальника юридичної фірми м-ра Бентлі на похорон старої Ейліс Дреблоу в яесь богом забуте містечко на півночі Англії. Доручення, здавалося б, просте — бути присутнім на похороні і розібратися в паперах покійної, однак Бентлі начебто чогось недоговорює. Як недовговорює і господар готелю, в якому зупинився Артур, і багач Семюел Дейлі, з яким Кіпс випадково знайомиться, і багато інших, до кого герой звертається з питаннями про місис Дреблоу і її масток Іл Марш Хаус. “Suspense”, як і належить, починає згущуватись. Він підсилюється, коли герой вперше зустрічає “жінку в чорному” на похороні, а тим більше коли їде в Іл Марш Хаус.

Масток знаходиться серед боліт і пісків, тому проїхати туди можна тільки у час відпливу. Наш герой - раціоналіст, у привидів не вірить і, не зважаючи на різні натяки і застереження, вирішує провести в Іл Марш Хаус кілька днів (і, відповідно, ночей), щоб швидше переглянути папери покійниці.

Зрозуміло, що за свою невіру в потойбічні сили він жорстоко покараний: кілька разів зустрічає “жінку в чорному” і постійно чує жахливі звуки і крики про допомогу, що долинають з болота. Нерви його не витримують, і він непритомніє. Рятує його добрий багач Дейлі. Потім Артур дізнається про сумну історію Дженнет Хемфрі, “жінки в чорному”. Мати-одиначка, вона була змушена віддати свою дитину - з надією добре влаштувати її долю - бездітній Ейліс Дреблоу, своїй далекій родичці. У її похмурому маєтку дитина й загинула: в густому тумані поні збився з дороги, і дитину разом з візком засмоктало болото.

З горя Дженнет збожеволіла і починає мстити - усім підряд. На кого вона гляне, у того рано чи пізно помирає дитина.

Саме це й сталося з сином Кіпса. Через кілька років після описаних подій він, благополучно одружений чоловік, разом з дружиною і сином прогулювався в парку і ... побачив біля дерева жінку в чорному. Через кілька хвилин після цього коляска, що везла його рідних, в'їхала в дерево і розбилась на друзки. Дружина і син загинули.

Так само в руслі “нової готики” написано роман “Пані де Вінтер” («Mrs. de Winter»). Уже без “рамки” страшної різдвяної історії розповідає про себе головна героїня, місис де Вінтер, жінка бальзаківського віку. Оповідь передає постійну її тривогу, якісь недобрі передчуття і страх за чоловіка та їхнє майбутнє, яке, нарешті, мало б стати щасливим.

Після п'ятнадцяти років поневірянь по закордонах пані де Вінтер разом з чоловіком Максимом повертаються в Англію на похорон

чоловікової сестри Беатріс. Жінка сподівається, що тепер вони вже зможуть не покидати Англію, куплять собі гарний будинок і житимуть там тихо, спокійно, благополучною сім'єю. Більшого вона, друга дружина де Вінтера, сіренька мишка, терпляча і безпретензійна, що навіть не має власного імені, і не прагне. Місіс де Вінтер любить чоловіка, який походить з дуже заможного аристократичного роду і набагато старший від неї, дуже вдячна йому за те, що одружився з нею і врятував від бідності.

Але таємниця, що висить над Максимом, тримає їх у постійній напрузі. Це відчуття ще більш підсилюється, коли під час прогулянки місіс де Вінтер побачила на могилі Беатріс вінок із білих лілій з карткою, на якій каліграфічно була введена чорна літера R.

Звідки міг взятися цей вінок, у якому відразу вгадувався вишуканий стиль Ребекки, першої місіс де Вінтер, вродливої, яскравої і зверхньої аристократки, яку давно усі вважають мертвою, а в її смерті підозрюють Максима?

Фатальна тінь Ребекки, а також неймовірна притягувальна сила руїн родинного маєтку де Вінтерів - Мандерлі, місця, де п'ятнадцять років тому сталися загадкові події, надають романові С.Хілл якогось містичного звучання.

Врешті, коли подружжя знаходить будинок своєї мрії, з'являється несподіваний переслідувач, тепер уже реальний, а не примарний, який нібито має докази Максимового злочину. Саме в ту ніч, коли пані де Вінтер збирається повідомити чоловікові про те, що у них має народитися дитина (як прощення за вчинений і спокутуваний гріх), Максим, після зустрічі з переслідувачем, гине під час жакливого негоди в автокатастрофі.

Таємниця в кінці роману так і не розкривається повністю. Було це вбивство чи нещасний випадок - залишається незрозумілим.

Як бачимо, в обидвох романах присутній весь готичний набір: замковий хронотоп (маєток, мічений містичними силами), одвічна готична колізія "переслідувач - переслідуваний", "втеча - переслідування", присутність жакливого (трагічні смерті), драматична напруга і механіка "suspense". Як у першому, так і в другому випадку це не пародіювання "чорного" роману, а цілком серйозні, без будь-якого "зниження" чи іронії, сентиментальні речі - нова готика ХХ ст.

Чим викликана поява таких романів С.Хілл, та й взагалі мода на готику наприкінці ХХ століття? У першу чегу напрошується думка про протистояння надмірному сцієнтизмові, раціоналізмові і прагматизмові людини ХХ ст. Тотальний негативізм, культивований екзистенціалістами, спровокував увагу до ірраціонального як одного із станів духовного пошуку. Це можемо бачити зокрема у С.Хілл, де на зміну екзистенціалістській концепції світу («Я в замку король») приходять «новоготична» («Жінка в чорному» та «Пані де Вінтер»). Якщо у першому випадку маємо своєрідне пародіювання готики, то в другому жанрова форма готичного роману цілком, системно накладається на ситуацію ХХ століття.

Роман “Я в замку король” (I’m the King of the Castle), за який С.Хілл було присуджено премію імені Сомерсета Моема, що підтвердила загальне визнання таланту письменниці, відбиває найактуальніші моральні проблеми 70-х років. Це реалістичний роман з чітким філософським звучанням, збагачений елементами модерністичної поетики. У центрі - проблема відчуження, власницької моралі і її руйнівної сили, самотності і страху перед тотальним нівелюванням істинних моральних цінностей. Глибокий психологізм готики якнайкраще підійшов для реалізації задуму письменниці. Як зауважила Наталя Жлуктенко: “Автор свідомо пародіює всі атрибути бульварного “готичного” роману” [Жлуктенко, 1985: 316] - старовинний масток, його самотній власник, не позбавлена чарівності героїня, яка на порозі нового життя отримує лист-пересторогу, що віщує їй лихо. Але це лише фон, на якому розгортаються основні події. С.Хілл використовує нетрадиційний ракурс зображення. По-перше, у центрі уваги - не стосунки тридцятисемирічної вдови Хеліни Кіншо і п’ятдесятидворічного вдівця Джозефа Хупера, які змальовано з помітною іронією, а конфлікт між їхніми дітьми, одинадцятирічними хлопчиками Чарльзом і Едмундом. По-друге, лист-пересторогу отримує не Хеліна Кіншо, а її син. Те, що С.Хілл звертається до зображення психології дітей, не є характерною рисою готики, але прикметне для європейської літератури 70-х років. Дитина і дитяча свідомість виступають у сучасній літературі своєрідним камертоном, яким перевіряється моральний настрій суспільства. Безпосередній, проникливий погляд дитини викриває брехню, фальш і аморальність. Зображення дитини в ролі жертви у протистоянні з дорослими - мотив досить популярний в літературі (Ч.Діккенс, Ш.Бронте, Дж.Селінджер та ін.). Присутній він і в романі “Я в замку король”, але на перший план тут висувається інше. У класичній готичній парі “кат”-”жертва”, “переслідувач”-”утікач” у ролі першого виступає не дорослий, а дитина! Це вже заслуга екзистенціалістів (А.Мердок “Дика троянда”, В.Голдінг “Володар мух”). Так само, як і в готиці, у парі героїв-антагоністів (Хупер - Кіншо) первісно негативний герой (Хупер), як і первісно позитивний (Кіншо), у фіналі залишаються такими ж. Але, на відміну від готичного сценарію, позитивний не перемагає, а навпаки - терпить поразку. Це дуже важливо, бо як зауважив ще Ю.Лотман, добрий чи поганий кінець свідчить не тільки про завершення сюжету роману, але й про конструкцію світу в цілому.

За законами готики жах повинен розв’язатися в кінці роману. Але у С.Хілл саме в кінці роману, після останнього слова, він досягає кульмінації. Бо це жах не містичного походження, а соціального, морального. Смерть Чарльза Кіншо в день одруження матері з батьком Хупера абсолютно нічого не змінює. Над мертвим тілом сина місіс Хеліна Кіншо втішає його переслідувача, Едмунда, і від її плаща пахне парфумами. Навіть не задумуючись над причиною смерті власного сина, вона грає роль турботливої мамусі для чужого, тільки щоб сподобатися містерові Хуперу, худому, з порідилем волоссям, схожому на обскубану

ворону, і “не упустити свого”. Фарс, що виразно демонструє мотив сліпоти, якої люди не хочуть позбутися. Засліплені своїми егоїстичними думками, потребами, люди не хочуть знати правду ні про інших, ні про себе. Мотив цей звучав у літературі ще до С.Хілл у “Дикій качці” Г.Лбена, “Гадючнику” Ф.Моріака, “Звичайному житті” К.Чапека.

Такий «безпросвітний» фінал роману «Я в замку король» утверджує песимістичну, безнадійну конструкцію світу в цілому, а сам твір є пересторогою, у першу чергу для дорослих. У романах «Жінка в чорному» та «Пані де Віктор» ситуація інша, оптимістичніша. Там своєрідним засобом проти сліпоти є присутність у житті героїв — містера Кіппса, пані де Вінтер, Максима — ірраціонального, таємничих, незрозумілих речей і явищ, з якими вони стикаються.

Хотілося б особливу увагу звернути на використання і функціонування «замкового хронотопу», образу дому в названих трьох романах С.Хілл.

Дім, який є важливим персонажем у кожному з трьох розглянутих нами романів, виконує різні функції. Іл Марш Хаус і Мандерлі нагадують швидше середньовічний замок, що інтригує згубними таємницями. Уерінс же претендує на роль дому у діккенсівському розумінні цього поняття, дому, наділеного вищим, сакральним значенням, але не може ним бути. Бо немає тут ні родинного затишку, ні любові і тепла, немає взаєморозуміння, а є лише холодна байдужість і ворожість. Для Чарльза Кіншо Уерінгс стає тюрмою, з якої хлопчик намагається втекти. Уерінгс не є тим ліризованим, справжнім домом і для Хуперів, але це історія, це те, що формує Джозефа і його сина як особистостей.

Відтоді як прадід Едмунда збудував цей будинок, у ньому майже нічого не змінювалось. “Уерінгс таки був потворний. Напрочуд незграбний - досить високий, але весь якийсь кутастий, з темно-червоної цегли. ...жодне деревце, жодний квітник не пожвавлували зеленої одноманітності... В самому домі були високі стелі, вікна з важкими рамами, дубом обшиті стіни, дубові двері, дубові сходи, масивні меблі.” [Хілл, 1985: 6].

Дім як атрибут спадкоємних сімейних традицій, деталі якого добре виписані С.Хілл, дає можливість відчутти атмосферу, у якій живуть Хупери. Через життєвий простір персонажів дається опосередкована характеристика їм самим. Найбільшою цінністю в будинку є червона кімната (порівняймо з “Джейн Ейр” Ш.Бронте), заповнена книжками, яких ніхто ніколи не читав, і опудалами. У цій кімнаті зберігається сімейна реліквія - колекція метеликів, зібрана дідом Едмунда. Разом із скриньками з мертвими метеликами переходять у спадок від одного Хупера до іншого лицеміство. Джозеф Хупер намагається зацікавити і переконати сина в тому, що той має пишатися колекцією і своєю родиною, хоча сам люто ненавидів колекцію. В дитинстві під час літніх канікул його приводили сюди день у день, тягали по всій кімнаті від скриньки до скриньки, і напучували, і повчали, і примушували дивитись, як тих комах дістають

пінцетом із банок з отрутою, розправляють і пришпилюють застигли тільця до карток. “Усе це належатиме тобі, - казав батько. - Ти мусиш усвідомити вартість того, що колись успадкуєш” [Хілл, 1985: 8].

Уерінгс, який так не любив у дитинстві Хупер-старший, стає для нього цінністю тоді, коли він усвідомив, що в житті йому не повелося, що йому бракує сили й таланту, і хоч ставляться до нього приязно й прихильно, проте цінують не дуже високо. Дім надавав йому ваги і впевненості.

Хупер-молодший, слухаючи батькову розповідь про Уерінгс, зауважує про себе, що дім звичайний, нема чим хвалитися, але розуміє переваги, які дає власність, після приїзду Кіншо, в якого дому нема.

У всіх дім є, або був, і це те, що формувало героїв (і перебування містера Кіппса в Іл Марш Хаус, і втрачене Мандерлі для де Вінтерів). Трагедія ж Чарлза Кіншо у тому, що дому в нього ніколи й не було. Його формувала постійна відсутність дому і постійний його пошук. Уерінгс, в якому хлопчик сподівався знайти свій «замок» (назва роману «I'm the King of the Castle», а ім'я героя Kingshaw) стає для нього тим зловісним місцем, з якого вихід лише один – у потойбіччя. Подібно до готичного замку, в Уерінгсі переслідують Кіншо кошмари, страхи, (мертві метелики, чучела, чорні ворони та ін.) Окрім названих, в романах С.Хілл присутні й інші елементи готики.

РЕЗЮМЕ

М.Приплюцька аналізує романи модерної англійської письменниці С.Хілл «Я в замку король», «Жінка в чорному», «Пані де Вінтер» з точки зору національної готичної традиції, розглядає специфіку реалізації в них замкового хронотопу, характерологічних опозицій, психологічної категорії «напруженого чекання» і готичної картини світу.

SUMMARY

The article presents analysis of the novels by modern English writer S.Hill — “I'm the King of the Castle”, “The Woman in Black”, “Mrs de Winter” viewed in the light of national Gothic tradition. Special attention is paid to the castle confinement, opposition of protagonists, psychological category of suspense and Gothic picture of the world.

ЛІТЕРАТУРА

Денисова, 1989: Денисова Т.Н. «Новейшая готика» (о жанровых модификациях современного американского романа) / Жанровое разнообразие современной прозы Запада. - К.: Наукова думка, 1989.

Жлуктенко, 1985: Жлуктенко Н. Хто король серед людей // Я в замку король.Напровесні: Романи. Пер. з англ. С.Крижевича та О. Тараненко. - К., 1985.

Матвієнко, 2000: Матвієнко О.В. Традиції готики в англійській літературі XIX ст. Дис... канд.філол.н. – Львів, 2000.

Хілл, 1985: Хілл С. Я в замку король.Напровесні: Романи. Пер. з англ. С.Крижевича та О. Тараненко. - К., 1985.

**«ПЛОТ МЕДУЗЫ» Т. ЖЕРИКО ГЛАЗАМИ ДЖУЛИАНА
БАРНСА: ТРАДИЦИИ ART LITERATURE
НА ГРАНИ XX И XXI ВЕКОВ.**

Тема искусства и художника широко входит в английскую литературу в конце XIX – начале XX века: появляются эссе Уолтера Пейтера и Данте Габриэля Россетти, эстетическое учение Джона Рёскина, эссеистика Оскара Уайльда. Эти произведения приобретают популярность у самых разных слоёв населения, вызывают множество споров и дискуссий, в том числе и относительно их жанрового определения. Такая новая форма литературного творчества не укладывается в рамки привычных категорий – так, работы Пейтера воспринимаются, как «нечто среднее между критикой и творчеством, между искусством и беллетристикой, *journal intime* и философским романом» [Evans, 1973: 338]. Рёскина считают «великим критиком», «критиком и художником в одном лице» [Williamson, 1976: 236] или «первым английским писателем, посвятившим свой талант преимущественно изобразительному искусству» [Williamson, 1976: 247], А. Вильямсон, например, называет его книгу «Современные художники» (1843), написанную в защиту пейзажей Д. Тернера «новым словом в литературе о новом штрихе в живописи» [Townsend, 1973: 21]. В современном же литературоведении этот эстетический род творчества получил определение «art literature» – художественная литература об искусстве.

Этот специальный, чисто английский вид прозы возникает, таким образом, на стыке искусствоведческой критики и литературы. Центральным звеном здесь становится интерпретация, истолкование, восходящее, возможно, еще к античной традиции введения словесного воспроизведения несловесных предметов, в том числе предметов искусства, в нормальный литературный сюжет, – экфразису или экфразе. Подобные описания являются, в частности, неотъемлемым компонентом «романа о художнике», чье зарождение в английской литературе как жанровой разновидности относится примерно к тому же периоду, что и art literature. Но, если *Künstlerroman* давно выделен и хорошо изучен в номенклатуре жанровых подвидов, то о романе (или другом прозаическом жанре), где главным «действующим лицом» является художественное произведение, почти ничего не говорится.

Глава «Кораблекрушение», искусствоведческая часть романа «История мира в 10 ½ главах» (1989) Джулиана Барнса, скорее всего является современным продолжением принципов art literature, обладая в то же время и некоторыми характерными чертами *Künstlerroman*'а, правда, здесь он представлен «в миниатюре». Внутренний мир художника, его конфликт с обществом – у Барнса мы найдем лишь несколько фраз, так или иначе иллюстрирующих эти основополагающие темы реалистического

романа, и все же сказанного оказывается достаточно: личность художника, порою незримо, постоянно присутствует в тексте и в сознании читателя.

Автор предлагает совершенно нетрадиционную трактовку знаменитого шедевра романтической живописи Теодора Жерико «Плот Медузы», причем эта нетрадиционность проявляется сразу на нескольких уровнях. Во-первых, выводы, к которым приходит Барнс в результате своего разбора, хотя и соответствуют общему настроению его книги, но являются неожиданными для читателя, воспитанного на традиционном восприятии романтизма, в котором преобладают оптимизм и надежда; кроме того, они принципиально новы по отношению к предыдущей критике, как XIX века, так и современной. Во-вторых, несмотря на то, что перед нами типично постмодернистский текст (фактический материал и художественный вымысел тесно переплетены и различить их практически невозможно, так как весь объем информации преподносится читателю в одном эмоциональном ключе и не всегда присутствуют ссылки на первоисточник; шутливый тон описания ужасающих событий, ирония, граничащая иногда с черным юмором; процесс истолкования скорее напоминает по своей структуре доказательство теоремы от обратного, состоящее из восьми пунктов), совершенно ясно, что это серьезное восприятие искусства, а не деконструктивистский анализ, допускающий максимально произвольные предположения, не игра и тем более не формалистический подход. В третьих, в этой трактовке, поднимающей проблему отражения искусством действительности, читателю представлены оба «полюса» – реальность (пересказ события потерпевших кораблекрушение о путешествии «Медузы» и скитаниях плота) и искусство – собственно интерпретация, которая лишь выигрывает от наличия документального раздела. Манера повествования – лаконичные фразы, сменяющие друг друга, как снимки, воспроизводимые диапроектором, наслаиваются одна на другую в сознании читателя, - позволяет «видеть» картинку необыкновенно отчетливо, это создает эмоциональный настрой, необходимый для такого восприятия аналитической части, на которое рассчитывает писатель.

Барнс начинает описание картины не с того, что Жерико написал, что вошло в окончательный вариант произведения, а именно с тех моментов истории кораблекрушения и путешествия на плоту, которые он опустил, счел несущественными. Сам по себе этот подход не так уж оригинален, по такому же принципу построены все масштабные исследования творчества художника: так, искусствоведы В.Прокофьев и В.Турчин начинают разбор «Плота Медузы» с описания предварительных набросков и эскизов, сделанных Жерико и, опираясь либо на факты, либо на собственные догадки, обосновывают причины, побудившие художника отказать один за другим от первоначальных замыслов и остановиться на окончательном сюжете. Трактовка В.Прокофьева, кстати, максимально близка барнсовской в отличие от всех остальных, доступных нам, что отчасти будет продемонстрировано ниже. Однако у Барнса анализ

осуществлен скорее средствами литературы, а не искусствоведения, и призван не только подчеркнуть совершенство замысла Жерико, созревшего в результате предварительной работы, но и проиллюстрировать авторский взгляд на сам процесс художественного творчества. Так, опущено было следующее:

Столкновение «Медузы» с рифом, иначе картина вышла бы политической и позволяла бы провести параллель «с кораблем государства, садящимся на мель» (здесь и далее перевод мой – Н.В.) [Barnes, 1989: 127] и была бы «и примитивна, и тяжеловесна».

Момент, когда плот был брошен на произвол судьбы, иначе картина получилась бы символической: «Мы можем представить себе изображение момента, когда отдают буксирные концы: занесенный топор сверкает на солнце, офицер, повернувшись спиной к плоту, небрежно распускает узел...получился бы прекрасный памфлет в красках» [Barnes, 1989: 127]. В.Прокофьев говорит о том же: «Если Жерико хотел написать «политический памфлет», то почему он не изобразил ту сцену, когда лодки, на которых находились высшие офицеры фрегата, предательски покидают плот?» [Прокофьев, 1963: 145].

Ночные мятежи: картина не должна была быть театрально-драматической – «Слишком много действия. Вы можете сказать больше, изобразив меньше» [Barnes, 1989: 128]. Кроме того, возникло бы противоречие, на которое указывает В.Прокофьев: «Вызывающее энтузиазм ощущение мощи, пластической красоты человеческих тел спорит с мрачным смыслом сцены резни и разгула слепых страстей. Восхищаясь физической красотой человека, Жерико в то же время самой логикой избранного сюжета вынужден был утверждать роковое безумие его, его бессилие даже не столько перед жестокими стихиями, сколько перед лицом собственных разрушительных страстей». [Прокофьев, 1963: 123]

Вынужденный каннибализм, иначе картина была бы шокирующей: «сцена антропофагии изображает мускулистого моряка, грызущего локоть мускулистого трупа. Это выглядит почти комично. Выдержать тон в подобных случаях всегда бывает трудно [Barnes, 1989: 128]. Да и «смысл трагедии, - отмечает В.Турчин, - оставался неясен при таком решении.» [Турчин, 1982: 98].

Совершенное ради самосохранения массовое убийство: тогда картина была бы рассчитана на дешевый эффект – «Что бы мы подумали, глядя на полотно, на котором три матроса и солдат сбрасывают людей с плота в море? Что жертвы уже мертвы? А если нет, значит их убивают ради их драгоценностей?» [Barnes, 1989: 129].

Появление бабочки, иначе картина вышла бы слишком сентиментальной, а кроме того «нетрудно представить себе появление бабочки в изображении других художников <...> Но существуют две главные трудности. Во-первых, это не походило бы на действительность, хотя так оно и было; подлинное не всегда бывает убедительным. Во-

вторых, белая бабочка, величиной в шесть-восемь сантиметров, опустившаяся на плот двадцати метров в длину и семи в ширину, создаст живописцу дополнительные трудности с масштабом» [Barnes, 1989: 129].

Сцены с людьми по пояс или по колено в воде, иначе картина была бы слишком документальной, но не только: во-первых, «если плот скрыт под водой, вы не можете нарисовать плот», во-вторых, «отсутствие плота создает композиционные трудности: когда все стоят, потому что лечь значит утонуть, ваша картина переполнена вертикалями; чтобы написать это, вы должны быть сверхгениальным. Лучше подождать, пока большинство потерпевших умрет, плот вынырнет из-под воды и горизонтальная плоскость будет полностью к вашим услугам» [Barnes, 1989: 129]. Как было отмечено выше, барнсовский текст построен таким образом, что установить достоверность утверждаемого очень сложно, поэтому остается неясным, собирался Жерико писать упомянутую сцену или нет. По крайней мере, другие исследователи о ней не упоминают и не приводят похожего эскиза. Впрочем, если художнику этот эпизод морской трагедии и не пригодился, то Барнсу подсказал эффект в кэрролловском духе – «нельзя отрубить голову, если, кроме головы, ничего больше нет», а также комментарий, черный юмор которого лишь подчеркивает ужас описываемых событий. Однако, существуют примеры в искусстве, опровергающие это: например, «Сдача Бреды» Веласкеса - целый лес поднятых копий, вовсе не перегружающий композицию.

Самый момент спасения – но такая картина была бы слишком прямолинейной. А по мнению В.Прокофьева, Жерико отказался от такой композиции потому, что здесь «главными героями стали не потерпевшие кораблекрушение, а их спасители и ничто не давало возможности создать тот патетический образ, к которому так стремился художник» [Прокофьев, 1963: 123].

Затем Барнс переходит к описанию собственно картины. Становится ясно, что художник, отказавшись от ряда реальных деталей трагедии, запечатлел момент, которого в действительности вообще не существовало строго в том виде, который представляет нам изображение. Барнс приходит к такому выводу, оценив детали композиции, на первый взгляд мелкие и незначительные, – то есть верность искусству стала для Жерико важнее верности правде жизни. Писатель считает, что Жерико не изобразил ни каннибализма, ни мятежей, мы «не видим ни усохшей плоти, ни гноящихся ран» потому, что художник не ждет от зрителя простой жалости или негодования, отклик, которого он ищет, лежит гораздо дальше.

Барнс описывает восприятие картины «осведомленным» (знающим реальный ход событий) и «неосведомленным» взором и показывает, как меняется смысл композиции в зависимости от подготовленности реципиента. Главное расхождение во мнениях касается того, что же происходит в душах людей на плоту – либо они уверены в спасении и вызывают к приближающемуся кораблю (то есть «Плот Медузы»

стоит трактовать, как образ надежды), либо отчаялись, но продолжают взывать к кораблю удаляющемуся (то есть картину следует понимать, как образ обманутой надежды). Затем автор сталкивает на полотне оба взора, и оказывается, что сделать однозначный вывод весьма проблематично: наше восприятие, а с ним и толкование картины, меняется от одного полюса к другому, но не так ли и было задумано?

Сомнение в наличии жизнеутверждающего начала в картине уже является новаторским по отношению к предшествующей критике, трактовавшей «Плот Медузы» неизменно как образ надежды и победы человеческого духа в борьбе с отчаянием и страданиями (за исключением лишь В.Прокофьева, который, как и Барнс, отдает должное диалектике отчаяния и надежды, но оставляет все же последнее слово за идеей спасения). Но Барнс заходит еще дальше и, хотя и не дает четкого ответа, оставляя выбор за читателем, подводит нас к пониманию того, что на холсте изображена именно катастрофа, не только и не столько кораблекрушение, но катастрофа человеческого духа. «Секрет картины, - пишет автор, - кроется в ее энергетическом заряде. <...> Главный импульс, заложенный в ней, остается, по сути, безответным, так же, как безответно большинство человеческих чувств. <...> Холст пробуждает в нас глубоко скрытые эмоции, проносит сквозь потоки надежды и отчаяния, восторга, смуты и смирения. Катастрофа стала искусством; однако это превращение ее не умаляет. Оно освобождает, расширяет, объясняет. Катастрофа стала искусством: в конце концов, в этом и есть ее главный смысл» [Barnes, 1989: 137].

Почему же рано или поздно возникает потребность заново переосмыслить, интерпретировать то или иное произведение искусства? А. Дубовик, опираясь на мнение П. Валери о том, что многозначность является главным условием длительного существования произведения, «оправдывает» интерпретацию следующим образом: «Многозначность в картине изначальна, хотя бы потому, что мгновение остановлено рамой и стало, таким образом, вневременной сущностью, и в силу этого с произведением могут происходить дальнейшие метаморфозы. Художники прошлого были бы весьма удивлены современной трактовкой их произведений. Картины начинают жить своей жизнью, у них своя судьба, и новое поколение видит их уже в ином культурологическом контексте» [Дубовик, 1992: 170]. «Понятно, что такая интерпретация <...> произвольна, - полагает А. Зверев, - ведь проводится она сквозь призму постмодернистских верований» [Зверев, 1994: 221]. Действительно, для постмодернизма органична любая перекодировка, однако, во-первых, сама по себе интерпретация «не дает ни возможности, ни права оценивать, выносить суждения о том, что хуже, что лучше» [Зыбайлов, Шапинский, 1993: 70], а во-вторых, автор не добавляет в разбор ничего от себя, он просто внимательно вглядывается в замысел художника и в готовое полотно, в результате чего рождается догадка, понимание – субъективное, но никак не произвольное.

Здесь снова находят отклик теории art literature, в частности, у Пейтера. М.Урнов отмечает, что Пейтер «считал первейшей задачей эстетической и творческой критики постижение творческого процесса в синтезе, раскрытие художественного мира как бы изнутри» [Урнов, 1970: 152] и «выдвигал субъективный принцип оценки, основанный на личном впечатлении» [Урнов, 1970: 153]. Созерцание и понимание искусства Пейтер приравнивает к постижению законов бытия: «<...> целью жизни является не действие, а размышление и созерцание. Мы прикоснемся к этому принципу в поэзии или в искусстве, если сумеем понять их истинную природу: именно здесь совершенная практическая бесплодность акта восприятия ставит нас перед лицом созерцания ради самого созерцания. Трактовать жизнь в духе искусства значит заменить ее процессом, цели и результаты которого идентичны; формирование подобного отношения к жизни составляет истинную моральную ценность искусства и поэзии. <...> Задачей художников не является учить нас чему-либо, навязывать принципы и даже пробуждать в нас благородные устремления, а только на мгновение оторвать наши мысли от пошлой механики жизни и направить их, при соответствующем напряжении чувств на те великие события человеческой жизни, на которые пошлый механизм самой жизни не имеет воздействия. <...> Созерцать искусство с соответствующим напряжением является целью любой цивилизации» [Pater, 1889: 213].

Таково и барнсовское понимание смысла катастрофы: трагедия сможет сослужить службу человечеству, будучи отражена в искусстве и, соответственно, наделена новым смыслом – необходимостью понимания. Так картина «срывается с якоря истории» и превращается в феномен, способный оказывать влияние на саму жизнь.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой исследование главы “Кораблекрушение” романа Дж.Барнса “История мира в 10 ½ главах” в контексте традиции художественной литературы об искусстве, возникшей на стыке искусствоведческой критики и литературы и основывающейся на интерпретации, толковании и понимании.

SUMMARY

The article scrutinizes the chapter “Shipwreck” of Julian Barnes’s “A History of the World in 10 1/2 Chapters” in the context of art literature tradition. The emphasis is made on the main features of art literature, such as interpretation, understanding, etc.

ЛИТЕРАТУРА

- Дубовик, 1992: Дубовик А. Палимпсесты. // Хроника – 2000, 1992. - №2.
Зверев, 1994: Зверев А. Послесловие к роману Дж.Барнса «История мира в 10 ½ главах» // Иностранная литература, 1994. - №1.
Зыбайлов, Шапинский, 1993: Зыбайлов Л.К. Шапинский В.А. Постмодернизм. – М., 1993.
Прокофьев, 1963: Прокофьев В.Н. Теодор Жерико. 1791-1824.-М., 1963.
Турчин, 1982: Турчин В.С. Теодор Жерико. – М., 1982.

- Урнов, 1970: Урнов М.В. «Ужасные дети». // На рубеже вєков. Очерки английской литературы конца XIX начала XX века. – М., 1970.
- Barnes, 1989: Barnes J. History of the World in 10 ½ Chapters. – L., 1989.
- Evans, 1973: L. Walter Pater.// Victorian prose. A guide to research. Ed. by John W.Bicknell.- N.Y., 1973.
- Pater, 1889: Pater W.H.Wordsworth. // Appreciations. – L., 1889.
- Townsend, 1973: Townsend F.G. John Ruskin // Victorian prose. A guide to research. Ed. by John W.Bicknell.- N.Y., 1973.
- Williamson, 1976: Williamson A. Ruskin: Art and the Critic. // Artist and writers in revolt. The Pre-Raphaelites. – Devon, 1976.

ББК Ш 40*001.91

Вікторія Плітка
(Донецьк)

МІФОПОЕТИКА ОБРАЗУ КОРИ В ПОЕЗІЇ ФРАНЦУЗЬКОГО ДЕКАДАНСУ

Після 1848р. на терені французької поезії відбулись історичні зрушення - змінення естетичної концепції, позначене творенням нової поетичної метамови. Відкриття нових горизонтів поетичного мислення співпало з умонастроями “кінця віку”, що спонукало поетів до пошуків сенсу життя як запоруки душевного спасіння у хаосі “кінця світу”. Так на ґрунті декадансного світосприйняття постала ідея спасіння роду людського через Красу-Істину. Міфологема Кори, яка несе у своєму зародку ідею відновлення життя й спасіння і має безпосереднє відношення до Краси-Істини, стала наріжним каменем передсимволістських, символістських і неосимволістських концепцій поезії. Міфоенергетичний потенціал образу Кори щонайкраще відповідає загальній концепції символу в естетиці символізму як натяку на трансцендентну істину, на шлях утаємничення в першосутність. Але функції поетичного образу Кори як символу, його семантичне поле змінювалися згідно зі зміною поетичної традиції “кінця віку”, обумовленою трансформацією французького романтизму в символізм.

Першими проти олімпійців французького романтизму виступили парнасці. У центрі поетичної нарації перших двох творів циклу “Античні медалі” Ш.Леконт де Ліля постає образ Кіпріди, — по суті це штучна реставрація античної поезії та поетики, зокрема міфопоетики Сафо, на рівні змісту, поетичного мовлення і версифікації. Підхід до міфологічного матеріалу лесбоської поетеси і проводиря парнаської школи є суттєво відмінним. У ліриці Сафо Афродіта виступає як нумінозна психічна сутність, там, де вона з’являється, розповсюджується всепоглинаюче кохання, спілкування ліричного героя з богинею, навіть якщо воно відбувається вві сні, є незаперечною реальністю, самоочевидним нумінозним досвідом. Парнасці під впливом постулату естетики Ф.Шеллінга, в якому проголошувалось, що “грецька міфологія є найвищим первинним образом поетичного світу”[Шеллинг, 1966: 92], сприймали міф

не як живу реальність, а як будівельний матеріал мистецтва. Леконт де Ліль створює образ Афродіти, виходячи з ідеї Шеллінга про те, що таїна чарівності й придатності для художнього втілення образів світу богів закорінена у співвідношенні їх чіткої обмеженості, з одного боку, і неподільної абсолютності - з іншого. Очевидно, для парнасця Афродіта виявляється предметом художньої фантазії, оскільки вона є богинею кохання та краси й одночасно “цілісною божественністю”, тому образ Кіпріди в його поетичному контексті розширюється до архетипу Кори, зберігаючи функції й ознаки богині Афродіти. На міфологему Кори вказує імпліцитний зв'язок між життям і смертю, переданий у поезії як танок Кіпріди. Створюючи образ Кіпріди, поет виділяє риси, які виразно вказують на Кору. По-перше, це її зв'язок із морем, підкреслений як прямо (“Кіпріда вириває із води”), так і опосередковано через теріоморфний символ дельфіна, спільний для Афродіти і Деметри. По-друге, це її зв'язок із рослинним світом, переданий поетом у рослинних атрибутах Кіпріди: “цвіт живий”, “мирт запашний” і посередництвом порівняння її з квіткою. Теріоморфний і рослинні символи ведуть до геометричного символу “прозорі небеса”, що ним завершується поезія, цей символ означає духовне просвітлення. На початку поезії Леконт де Ліль апіорі встановлює зв'язок між міфом про народження Афродіти і вірою людини у своє власне неперервне існування, що виражається у почутті безсмертя: “Він переміг, клянись ім'ям богів, / Минуність людську” [Орест, 1995: 459]. У процесі розгортання поетичного тексту розширюються семантичні межі образу Кіпріди за рахунок міфологеми Кори. Здавалося б, що міф про Афродіту має зазвучати як історія про нескінченність надіндивідуального органічного життя, до якого залучено і людину, але історія, викладена Леконт де Лілем, не розростається до всеосяжності буття, а акумулюється виключно у сфері естетики як “красива легенда” (І.Анненський). Поет через систему рефренів: “Кривавих тут не відають звичаїв”, “Не буде Пан танкові заважати”, “Ні блискавиць, ні бур, що душу глушать” [Орест, 1995: 459-460] підкреслює розрив міфопоетичного образу Кіпріди з брутальним світом екстатичних богів, до якого за міфологічних часів належала Афродіта як божество рослинності й кохання. Вилучаючи усі темні аспекти цього образу, поет ідеалізує його. Він переносить акцент з міфологічного аспекту образу богині на естетичний. Кіпріда не схожа на всіх інших богів, виключна, не тому, що вона є нумінозною сутністю, а тому, що вона є уособленням Краси. Якщо, згідно з логікою Шеллінга, “основний закон усіх богів є закон краси” [Шеллинг, 1966: 97], то винятковість Афродіти і її абсолютність збігаються, утворюючи ідеальний синтез для мистецтва. Образ Афродіти є ідеальним будівним матеріалом мистецтва і тому, що в ньому зберігаються потенції ідеального і реального світів, про це свідчить система символів, використана Леконт де Лілем: теріоморфний і рослинні символи визначають земний характер краси Кіпріди, а геометричний символ вказує на “горній первинний образ”, який перебуває в небесах. До того ж зв'язок із морем означає, що Кіпріда є

вищою земною формою, яка, згідно з давньою міфологією, вийшла з безформеного начала - Океана. Виявляється, що Кіпріда в поезії Леконт де Ліля виступає уособленням земної і божественної краси, ідеальною художньою формою, прекрасним, але штучним витвором поезії, "пам'ятником мертвим, проте нетлінним" [Великовський, 1991: 270], саме в такому співвідношенні перебувають "рожева грудь" і "перса невмирущі"- міф вмирає для життя, але народжується для мистецтва:"невмирущість людську" перемагає "краса і чар" "радісної цариці".

Сонет Ж.-М.Ередіа "Народження Афродіти" є поетичним перекладом фабули космогонічного міфу, по суті це евфемізована реконструкція гесіодівської версії народження Афродіти, художньо і психологічно вмотивована естетичною самоцінністю обраного поетом міфосюжету. Гесіод зробив першу спробу систематизувати міфологію за законами розуму, що було хоча й наївно вирішеною, проте вже науковою задачею. Ередіа намагається відшукати в міфологічній оповіді її імпліцитний зміст і в душі поетичної практики і теорії "Парнасу" витлумачити міф за законами естетики. Як і в будь-якому космогонічному міфі, у міфосюжеті, викладеному Ередіа, йдеться про перехід від хаосу – цим розпочинається сонет: "Спочатку був хаос..."- до упорядкованого космосу. Важливо, що завершення цього процесу поет пов'язує з появою в світі Афродіти, за Лукрецієм, вічно юного, життєдайного начала ("Про природу речей", I.1-3) - цим закінчується сонет: "...Сяйлива нагістю з'явилася Афродіта" [Світовий...1983: 101]. Доля Афродіти в поетичному контексті сонету Ередіа, завдяки залученню до нього міфопоетичної версії Лукреція, виступає як символ будь-якого виникнення і народження, тобто Афродіта є Корою. За Шеллінгом, краса й істина становлять єдність, згідно з цією ідеєю Ередіа стверджує, що з появою Афродіти світ набуває сенсу і скерованого розвитку в напрямку до абсолюту, яким є краса.

Мотив Кори, який, об'єднавши у собі Красу й Ерос, відхиляє завісу таємниці-Істини, вказуючи при цьому шлях до вічності, стає наріжним каменем творчості Ш.Бодлера, А.Рембо, С.Малларме. Усе коло проблем, що формує поезію "проклятих", зокрема: мистецтво, міф, культура, язичництво, християнство, сучасність, природа, людина, кохання, матерія і дух - фокусується в понятті Краса. У статті "Школа язичників" Бодлер, виступаючи проти неоязичників, стверджує, що у сучасній культурі світ екстатичних поганських богів перетворився на "орду дерев'яних, залізних, золотих і срібних ідолів" із лихого сновиддя. Псевдомістики, звертаючись до античної міфології, культивують виключно матеріальну красу, вшановуючи її за форму, що в літературному плані перетворюється на нікчемну й відразливу підробку. Бодлер остерігає: "Непогамоване захоплення формою породжує жahlivі й незнані крайнощі. Поняття добра й істини зникають, відтиснуті шаленою пристрасною до прекрасного, загадкового, того, що зачаровує погляд формою та кольорами. Несамовита пристрась до суто формального мистецтва схожа на болячку, яка роз'їдає

все навколо себе. А оскільки цілковита відсутність добра й істини в мистецтві рівнозначна відсутності самого мистецтва, то художник втрачає цілісність, надмірне розвинення єдиної здібності призводить до небуття <...> Небезпека є настільки великою, що я готовий виправдати навіть знищення предмета поклоніння" [Бодлер, 1997: 610]. Форма за своєю суттю не є матеріальною, навіть якщо вона створена людиною - вона безсмертна, оскільки "форма є незалежною від матерії і складається не з молекул" [Бодлер, 1997: 453]. Якщо концентруватися виключно на прекрасному, світ буде явлено в його матеріальній формі, але його потаємні пружини буде втрачено. Бодлер закидає неоязичникам, що, скасувавши пристрасть і розум, вони вбивають літературу. Він переконаний, що звертатися до язичництва без урахування християнських і філософських досягнень поантичних часів означає "оточити себе приладами мистецтва, позбавленого душі" [Бодлер, 1997: 608]. Перша задача художника, на думку Бодлера, це підміна природи людиною і бунт проти деспотизму природи, в основі якого лежить не холодний розрахунок, не догма чи риторика, а мимовільний порив, подібний до пороку, пристрасті чи голоду [Бодлер, 1997: 580]. Оскільки полеміка з неоязичниками була в певній мірі полемікою з парнасцями, то для художньої реалізації її теоретичних положень найбільш придатною виявилася міфологема Кори. У поезії "Подорож на Кіферу" Бодлер стверджує, що сучасне мистецтво перетворилося на заволоку істини. Яким би зовні прекрасним не виглядав цей серпанок, він постає лише як виснажена, мертва і від того огидна форма. Алегорією такого мистецтва виступає острів Кіфера, уособлення релігійного і мистецького культів Афродіти. Острів, на якому вшановували богиню Краси іКохання, перестав бути храмом - "Це був не світлий храм"- ні у сакральному, ні у мистецькому плані: "Скеляста пустка, зойк шуліки навісного..."[Бодлер, 1989: 208]. У статтях і щоденникових записах Бодлер упроваджує думку про те, що теперішні і кохання, і краса, втративши свій первісний екстатичний характер, нагадують "процес розпаду", так виникає жадливий і бридкий образ шибеника, що втратив природний ґрунт під ногами. З цього одоробла поет може тільки глумитися, називаючи його "посміховищем", при цьому поезія перетворюється на "нудоту й жовч". Ця новонароджена поезія виявляється спокутою й офірою душі-полонянки острова Кіфера, тому вкрай болісно постає антитеза природа /сучасне мистецтво:Хоч небо сяяло й світило сонце в морі<...> Я серце поховав у гіршій з алегорій [Бодлер, 1989: 210], тому в постаті шибеника поет упізнає себе: " свою впізнав я зразу / Подобу на стовпі...". На цьому підґрунті виникає проблема відновлення зв'язку між духовним і матеріальним началом, але не у вигляді античної гармонії, представленої неоязичниками як щось скам'яніле, а з урахуванням досвіду християнства, який постав з гностицизму і герметизму як поклоніння душі, символічно передане у поклонінні жінці. Це поновлене возз'єднання має відбутися за умов рішучого скасування "сентиментального матеріалізму" - Бодлер

шукає не “вульгарної Краси”, “оздбленої Радістю”, як у Леконт де Ліля, а Краси істинної, “просякненої Горем” [Бодлер, 1997: 606,413].”Дивитись без відрази / На власне серце й плоть - дай, Боже, сил мені!”.

Творчу полеміку з неоязичниками продовжили “прокляті”, Рембо і Малларме. В основі поезії Рембо “Сонце і плоть” закладено ідею поновлення втраченого між духом і матерією зв’язку. Мотив синкретизму Духа і плоти сконцентровано у двох образах, виведених у назві твору “Сонце і плоть”, у поетичному тексті його представлено як “О плоти пишносте, земного ідеальна”[Рембо, 1995: 22]. Поезію побудовано на опозиції міфологічні часи / тепер, подолання якої має відбутися за рахунок подолання бінера душа / прах. Йдеться про самопізнання як процес народження Бога в душі, що має статися завдяки відродженню міфологічної свідомості, універсальним витвором якої виступає Кора. Породжуючи лише жах перед життям, сучасне мистецтво, наука і релігія не спроможні подолати духовну кризу “кінця віку”. Для відновлення психічної рівноваги духовне начало має пройти через диференціацію, як це сталося в поантичні часи в межах гностицизму і герметизму, коли з’явився об’єднуючий символ чаші, посередництвом якого відбулась сублимація Ероса. У християнські часи духовний аспект об’єднуючого символу поступово збільшувався за рахунок еротичного, що призвело до втрати рівноваги, “святая плоть” була виснажена і перетворилась на “прах”. Зanedbanня еротичного аспекту призвело до дисгармонії. Для відновлення рівноваги протилежностей символу Рембо поміняв місцями тезу й антитезу, збільшуючи напруженість еротичного чинника. Спрямувавши силу протилежностей у спільне річизце, пост ліквідує застій життя, завдяки чому воно отримує можливість рухатися далі з новою силою і новими цілями. Напруженість опозиції душа / прах нейтралізується Еросом. Ерос виступає об’єднуючим началом “Сонця і плоти”, уособлюючи діалектичну єдність протилежностей, оскільки в образі Сонця він репрезентує матеріальне начало, а в образі плоти - її духовне начало. Дефініцією плоти в поетичному контексті Рембо є образ-символ “любові провесна”, семантичне поле якого складається з варіантів міфологеми Кори: Деметра-Персефона, Венера, Афродіта, Кібела, Астарта, Аріадна, Європа, Селена, Німфа, Леда, Дріада і т. д. Поетичний контекст насичено численними рослинними й теріоморфними атрибутами Кори, останнім з яких у тексті з’являється снігур. Цей атрибут приваблює Рембо як символ своєю надзвичайною здатністю роз-ширювати семантику. У Рембо снігур не тільки символ Кори, — він як птах, що не залишає країну взимку, уособлює невмирущість Ероса; як птах, що мостить гнізда на мармурових статуях, є символом відродження екстатичного характеру мистецтва. Очевидно, в міфологемі Кори Рембо своєрідно відбив досвід язичництва і християнства через актуалізацію в поетичному контексті ідеї вічного життя і всепоглинаючої любові, які Кора несе у своєму зародку. Розширення міфопоетичної асоціативної перспективи образу Кори до об’єднуючого символу за рахунок еротичного аспекту, відкриває в ньому

надзвичайну потенцію щодо подолання кризових явищ “кінця віку”. Саме через Кору має відбутися пізнання світу людством як самопізнання людини і відновлення зв'язку між людиною і природою, втраченого у процесі хибного розвитку культури, - це поверне людину в лоно природи і позбавить жаху перед життям.

Мотив синкретизму душі й тіла, представлений через об'єднуючий символ, раніше від Рембо з'являється у Малларме. Так у підґрунті поезії “Квіти”, що постала зі сплаву язичницької еротики та християнської святості, закладено міфологему Кори. Аромати, звуки, кольори, якими наповнено життя, несуть на собі відбиток присутності Кори. Кора-Афродіта і Кора-Марія об'єднані у цілісний міфопоетичний образ матері, символом якого виступають квіти. Але квіти у творі Малларме не поетичний штамп, а поліфонічний, багатоплановий образ-символ, лише деякі значення якого проступають на поверхні поетичного тексту, натякаючи на абсолютну суть Краси. Символ квітів у сполученні з символом чаші породжує у поетичному контексті Малларме значення, давно втрачені поезією, об'єднуючи різні міфопоетичні традиції, розкриває глибинний зміст цих символів. Через поєднання найважливіших атрибутів язичницьких і християнських містерій (систри і кадила) поет створює мотив шаманського камлання, відтак виникає образ скандинавської міфології “мед поезії” - трунок, що приводить душу в екстаз. Через актуалізацію у міфопоетичному контексті твору елементів, пов'язаних з персонажем єгипетської міфології богом Тотом, у символі чаші виокремлюється мотив психостасії : виважування серця на пальках терезів, урівноважених істиною (систри — тріскачки Ісиди, “balsamique Mort”(бальзамічна смерть), райський сад, місяць, balancant - зважування, гойдання).В Корі Малларме вбачає не тільки джерело поетичного натхнення, а й абсолютну Красу-Істину, до якої має прагнути земля поезія. З квітів Кори видобувається “мед поезії”, отже, екстатичний характер поезії - від Кори. Екстатичність абсолютної поезії Малларме протиставляє поезії виснаженої вітальності часів декадансу.

У поезії парнасців Кора виступає штучним символом краси мистецтва, міфоенергетичний потенціал образу Кори виснажено до прекрасної, але мертвої матерії, тому його символічна сутність тяжіє до алегорії і як скам'яніла форма втрачає здатність виражати істину, що свідчить про ще не переборений жах перед смертю (глибинний стрижень літератури романтизму). Проти цього прихованого за серпанком Краси горгонічного аспекту міфопоетичного образу Вічної Діви виступають “великі символісти” (Бодлер, Рембо, Малларме), намагаючись повернути міфологемі Кори її екстатичність. Кора стає символом внутрішньої суті поезії як пізнання світу, тією моделлю, за допомогою якої людина пізнає дійсність і приборкує не тільки жах перед смертю, але і жах перед життям, найсильніший з жахів декадансу.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядаються деякі аспекти міфопоетики образу Кори на матеріалі поезій французького декадансу, досліджуються зміни в семантиці образу Вічної діви у зв'язку зі зміною поетичної традиції "кінця віку".

SUMMARY

The article deals with some aspects of mythopoetics of Kora's image based on the poetry of French decadence, investigates the changes in semantics of the Eternal Virgin image in the context of changes in "fin de siecle" poetic traditions.

ЛІТЕРАТУРА

Бодлер, 1989: Бодлер Ш. Поезії.- К., 1989.

Бодлер, 1997: Бодлер Ш. Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве.- М., 1997.

Великовский, 1991: Великовский С.И. Поэзия 50-60х годов. "Парнас". Леконт деЛиль. Бодлер. Лотреамон/История Всемирной Литературы: В 9 т.-Т.7.-М., 1991.

Орест, 1995: Орест М. Держава слова: Вірші та переклади.-К., 1995.

Рембо, 1995: Рембо А. П'яний корабель: Поезії.-К., 1995.

Світовий... 1983: Світовий сонет: Антологія./Перекл. Д.Павличка.-К., 1983.

Шеллинг, 1966: Шеллинг Ф. Философия искусства.- М., 1966.

ББК Ш43 (4ГЕМ) (=432.42)6*8 Гейм 4*4-15

Надія Поліщук
(Львів)

ПОЛІХРОНОТОПНІСТЬ МЕТААПОКРИФУ У РОМАНІ С. ГЕЙМА "АГАСВЕР"

Процес взаємодії письменника і його доби далеко не однозначний: незважаючи на те, що митецька індивідуальність є поштовхом до створення оригінального твору, встановлена літературною традицією естетична схема, умовно накладаючись на авторську свідомість, мимоволі підпорядковує її продукт своїм новим законам та правилам. Зазначене явище притаманне і художній системі відомого німецького письменника С. Гейма, автора роману "Агасвер" (1981 р.), що у контексті постмодерної літератури фігурує як зразок оригінально витвореного фіктивного світу.

Із крахом віри у великі "метаповіді" [Ліотар, 1998:10], як і з усвідомленням об'єктивної вичерпаності двотисячолітньої цивілізації, думка новизни потенційного творення зникає, залишаючи по собі вільним простір переповідання, повторення та перетворення вже існуючого.

За поданим С.Геймом зразком – побудовою твору – умовно можна відзначити кілька дискурсивних рівнів, які, попри свою відмінність, структурну чіткість та фрагментарну завершеність кожного зокрема, творять смислово єдність, цілісність палімпсестового тексту, що, переодінюючи першовзірець [Žilka, 1990:43], стає коментарем до вже виниклого – про Вічного Жиди.

В основу роману "Агасвер" лягла легенда XVII ст., яка стала вихідною для подальшого її художнього осмислення наступною

літературою⁴, а в самому тексті з епізодичної згадки виросла в один з найвагоміших рівнів оповіді, варюючись в інших на різні лади, в залежності від побудови тих чи інших наративних структур. Таким чином, мова йде про чотири дискурси, обмежені часопросторовою характеристикою: 1) Абсолюту у структурі Всесвіту, доступного лише Творцеві; 2) зародження і становлення християнства, пов'язаного із проповідництвом Ісуса Христа; 3) бюргерської Німеччини періоду Реформації з її характерником Мартіном Лютером; 4) насиченої катаклізмами суперечливої епохи ХХ ст.

Прикметною рисою письменницького стилю є вибір ним тих часопросторових площин, в історичному чи культурному сенсі позбавлених однозначної оцінки і сповнених внутрішніх суперечностей.

Ключовий протагоніст Геймового твору Агасвер, будучи присутнім у кожному з чотирьох дискурсів, виконує стрижневу функцію поєднання різнорідних пластів у єдине ціле. У тканині роману він стає тим вузлом, крізь який увиразнюються парадигматичні зв'язки різних наративів.

Аналітичне прочитання твору крізь призму постмодерної свідомості дозволяє виявити одну з характерних естетичних категорій постмодерної літератури в цілому - її антигиталітарну спрямованість, зафіксовану на різних текстових рівнях. Поліструктурність романного тексту сприяє всебічному висвітленню багаторівневості й різноаспектності тоталітаризму як політичного, соціологічного, ідеологічного, ментального (розумового) явища людського суспільства.

Характер загрози тоталітаризму присутній на всіх дискурсивних рівнях тексту, охоплюючи (в рамках роману) і Божу, і людську сфери поведінки й мислення. Це полягає у всевладді Бога-Отця та впокорі Бога-Сина (I і II дискурси); нетолерантності до іншого та переслідуванні інакомислення у XVI ст. (III дискурс). Однак, виокремлення тоталітарної свідомості власне ХХ ст. (IV дискурс), що водночас дає паралельні виходи на попередні дискурси, за допомогою створеного множинного часопросторового континууму дозволяє спостерегти витoki і причини автократичної деспотії.

Переносячи власний досвід вічного блукання світом на широкі обрії єврейської нації, що неодмінно проявляється у характері суспільного ізгоя, гнаного і переслідуваного, Агасвер у контексті письменницької концепції допомагає читачеві простежити механізм зародження і функціонування руйнівної машини тоталітаризму, виявити підвалини, на яких засновується, і умови, в яких приживається деспотичний режим.

⁴ Йдеться про анонімне видання дубкової книги у 1602 р., де під заголовком "Kurtze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit Narnen Ahasverus..." було вміщено розповідь шлезвільського єпископа Паула фон Айтцена про свою зустріч на недільній проповіді в церкві м.Гамбурга у 1542 (1547) р. за часу свого навчання у Віттенберзькому університеті зі старцем дивної зовнішності, який щоразу при згадці про Ісуса Христа скрушно зігхав і розпачливо бив себе в груди. На запитання враженого тоді ще студента, хто він такий і чому так себе поводить, той назвав себе Агасвером — свідком роз'яття Месії, якому відмовив у проханні перепочинку під час його хресного шляху на Голгофу, за що був проклятий Христом на вічні мандри без можливого спочинку у сні чи смерті [Еврейская Энциклопедия, стб 899].

Відтак, у пародійно-вишуканій сфері наукової думки ХХ ст. С.Гейм демонструє інший ракурс тоталітарної небезпеки. Мова йде про дискурс наукового листування вчених, предметом зацікавлення яких стає Агасвер як персонаж численних легенд, зібраних та проаналізованих у дослідженнях, з одного боку, проф. З.Байфуса – розділ "До питання про Вічного Жида" у монографії "Юдео-християнські міфи у світлі сучасного природознавства та історичної науки", а з іншого - проф. Й.Лейхтентрагера - стаття "Агасвер, легенда і правда", вміщена у часописі "Єврейські історичні студії".

Антитоталітарна спрямованість дискурсу є поліфункціональною за своєю природою. Тому насамперед виокремимо підрівень документального простору, позначений ідеологічно-світоглядним нашаруванням, що відразу розводять по різні боки кордону наукового спілкування — З.Байфус є директором Інституту наукового атеїзму у м.Берліні (НДР), а Й.Лейхтентрагер – професором Єврейського університету у м.Єрусалимі (Ізраїль). Основна суперечка точиться в рамках заданого марксистським світоглядом протистояння достовірних наукових знань, підпорядкованих причинно-наслідковому зв'язку, і віри у надприродне, незвичайне явище, у ймовірність випадку. Постать Агасвера фігурує власне під цим кутом зору у царині документальних матеріалів, різноманітна форма й велика кількість яких спрямована на досягнення взаємопротилежної мети: переконати німецького вченого у реальному, фізичному вимірі існування легендарного персонажа і – заперечити твердження про справжність Агасвера ізраїльського науковця на основі висунутих контраргументів. Причому, характерним принципом наукового диспуту є використання однакових документів, послуговування аналогічними фактами.

Найприкметнішою рисою листування науковців є авторське використання прийому псевдодоказовості, що досягається завдяки посиланню на достовірні джерела, в текст яких уводиться вигаданий персонаж апокрифу, що позбавляє їх науковості. Тому будь-які дані, наведені проф. Лейхтентрагером, маючи характер псевдонаукової цінності, стають пасткою для проф. З.Байфуса, оскільки його сліпа віра у науковий факт, беззастережна відданість мові документу не дозволяє розпізнати підступ, часто прихований у численних містифікаціях: архівні матеріали Високої Порти, кумранський рукопис 9-ої печери (9 Q Res), власноручний лист Агасвера, адресований Паулеві фон Ейценові і т.д.

Якщо ж проаналізувати цю відверту гру письменника з читачем, можна помітити, що він використовує власне традицію поширення самих вихідних легенд про Вічного Жида, яка ґрунтується на принципі авторитетного свідчення. Порівняймо, до прикладу, нотатки знаного астролога Г.Бонатті - запис про Джованні Боттадіо 1267 року, хроніку англійського монаха Р.Вендовера 1228 року, де є згадка про Йосифа-Картафіла (і Боттадіо, і Картафіл вважаються протообразами Вічного Жида), чи базову для роману в цілому легенду про зустріч єпископа фон

Ейцена з Агасвером у церкві м. Гамбурга [Еврейская Энциклопедия, стб 896-904].

Вибудовуючи свій ряд Агасверових свідків, С.Гейм досягає подвійного ефекту, бо, з одного боку, вибирає найбільш двозначні та суперечливі епізоди світової історії, а з другого, вводячи свого протагоніста, намагається з його допомогою опосередковано охарактеризувати ту чи іншу добу або період його зацікавлення. Так, в уяві читача постає оцінка Римської імперії новохристиянських часів, закони якої прирікають людину на смерть (Агасвера), що відступила від догм римської церкви (період владарювання Юліана Відступника, 364 р. Р.Х.) [Heym, 1990: 30]. Натомість, ближча за часом епоха XX ст. часів Другої світової війни, - Агасвер стає активним учасником єдиного за часи фашистської окупації повстання євреїв (Варшавське гетто, 1944 р.), - призводить до загальних роздумів над трагедією людської свідомості: "Es war ihnen unmöglich, sich vorzustellen, daß Wesen, die ihnen nach Körperstruktur und Fortbewegungsweise ähnelten, es sich vorgenommen haben Sollten, sie total auszurotten, sie verhungern zu lassen und, wo das in Kombination mit Typhus und Cholera nicht schnell genug ging, sie zu erschlagen oder ins Gas zu deportieren" [Heym, 1990: 78]. Таку ж аксеологічну функцію виконує і сфальсифікований лист самого Агасвера, адресований фон Ейцену зі згодою взяти участь у науковому диспуті з проблем богослів'я, що характеризує добу авторитарного XVI ст. у Німеччині: "Und was würd geschehn, wenn ich's verweigerte? Würd ich nicht verfolgt werden von Euch und einer hohen Obrigkeit, und zerrissen und zerfleischt wie das Schaf von den Wölfen?" [Heym, 1990: 96].

Дещо іншу функцію виконує вдало мистифікований фрагмент рукопису Сувоїв Мертвого моря, з відверто ігровим характером авторського задуму. Забезпечуючи собі захист від звинувачень у фальсифікації, С.Гейм устами Й.Лейхтенрагера посилається на справжні кумранські папери - "Статут Війни синів світла і темряви" та "Коментар на Аввакума" [Heym, 1990: 50]; за зразком умовних позначень існуючих документів (I Q M; 1 Q pHab) творить вигаданий епізод апокрифічного прокляття Агасвера у відповідності не лише до поодиноких спроб уніфікації Учителя Праведності з Ісусом Христом [Лившиц, 1967: 38, 189], а й до власне авторської концепції провини Агасвера - водночас одного із Синів Божих (ангельська природа Вічного Жида - [Heym, 1990: 3-4]) і Вождя общини [Heym, 1990: 50] (9 Q Res - це сувій 9-ої печери Кумрану, що оповідає про воскресіння [Heym, 1990: 49]).

Таким чином, велика кількість цих та багатьох інших документів, як справжніх, так і вигаданих, уведених у дискурс псевдодослідницької кореспонденції, нав'язуючи часові і просторові переходи і проникнення назаєм, намагається зруйнувати, чи принаймні підірвати абсолютну віру у всесія людського розуму, єдино спроможного пізнавати навколишній світ, зародити бодай сумнів, який би відкрив інший погляд, іншу можливість бачення, а відтак і потрактування, відмінне від попереднього.

На цьому рівні спілкування спостерігаємо, користуючись математичним терміном, явище "доведення від супротивного". Оскільки єдино правильним і достовірним методом пізнання визнається розум, який сприймає лише точну мову фактів і документів, його доводять до рівня абсурдності, вичерпуючи тим самим потенціал всесильності й можновладності у спробі збагнути цей незбагнений світ.

Разом з тим, наукова кореспонденція двох учених виявляє також інший аспект поняття тоталітаризму — панування одноосібної, безкомпромісної, негнучкої думки, яка, костеніючи у власній незмінності, перетворюється на мисленневого диктатора. Цей пласт політичний оповіді дозволяє вийти за межі ідеологічно-світоглядного контексту тоталітаризму і опротестувати його як явище, притаманне й літературі у вузькому значенні цього слова - на рівні текстовому.

Адже сам автор роману, використовуючи для сюжетної канви апокрифічний текст легенди, кількаразово його ускладнює, створюючи політа метаапокрифічний текст. Метаапокрифізм роману досягається внаслідок фігурування у тій чи іншій структурі оповіді Агасвера — персонажа, що в ролі оповідача творить власний апокриф. Оскільки у творі умовно виділено чотири рівні оповіді, мова йде про відповідну поліапокрифічну структуру.

Відтак, у відповідності до кожного дискурсивного рівня зокрема, можна говорити і про багатофункціональність поліапокрифічного тексту. Проте визначальну роль багаторівневого апокрифу можна сформулювати як протест проти підпорядкування множинного пласти легенди про Вічного Жиди виключно єдиній літературній традиції художнього переосмислення апокрифу. У глобальному сенсі поліваріативність Геймового тексту навіть у межах одного дискурсу (IV) руйнує традицію, закорінену у вихідній для трактування міфологеми Агасвера легенді XVII століття, оскільки апелює до множини варіантів архаїчних легенд про Вічного Жиди. У такий спосіб автор підриває основи тоталітаризму у царині людського мислення, додатково посилюючи антитоталітарну спрямованість роману в цілому. На локальному ж, текстовому, рівні свого твору письменник активізує цілу низку Агасверових іпостасей з метою створення відчуття поліфонічності літературного твору; вияву різномірних та різноманітних відголосків; показу багатьох, часом суперечливих аспектів однієї проблеми. Завдяки цьому він спростовує єдине, одиничне, а відтак і збіднене, сприйняття світу, наголошує на багатстві й полісемантичності його вияву.

Окреслення лише однієї естетичної категорії мистецької свідомості постмодернізму — антитоталітаризму — в межах лише одного дискурсивного поля, щоправда, на рівні внутрі-, між- та метатекстового простору твору, увиразнило переосмислення уже проголошених істин у багатогранності та розмаїтті мисленневого виміру людини.

РЕЗЮМЕ

У статті Н.Поліщук роман постмодерного німецького письменника С.Гейма "Агасвер" розглядається у всій складності процесу творення метатексту чи метаапокрифу.

В контексті аналізу роману поняття тоталітаризму відкриває глибокий механізм його впливу на всі можливі сфери буття. Ідеологічні принципи показані в марксистському суспільстві, де тоталітарна система функціонує як режим, а підрип її основи — в апелюванні Геймом до численних варіантів архаїчних легенд про Вічного Жида.

SUMMARY

In the present paper by N.Polischuk the novel of post-modernistic German writer S.Heym "Ahasver" is viewed as a complicated process of metatext or metaapocryph creation.

In the context of the novel analysis of Totalitarianism concept discovers a profound mechanism of its germ and penetration in all possible spheres of existence. Ideological principles are shown in the marxist (XX century) human society where totalitarianism functions as a regime. Literary dimension of multiple creation of the original apocryphal Legend about Wandering Jew annihilates the canonic one for the literary reception.

ЛІТЕРАТУРА

Антологія, 1996: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст./ За ред. М.Зубрицької. - Л., 1996.

Еврейская Энциклопедия: Еврейская Энциклопедия / Под ред. Л.Каценельсона и Д.Г.Гинцбурга. Т.3. Б.Д.

Лившиц Г.М. Происхождение христианства в свете рукописей Мертвого моря. – Минск, 1967.

Лютар, 1998: Лютар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. – М., 1998.

Современное...1996: Современное зарубежное литературоведение. Энциклопедический справочник. – М., 1996.

Ecker, 1987: Ecker H.-P. Einleitung: Gegenstand, Aufgabenstellung und Konzeption // Ecker H.-P. Poetisierung als Kritik: Stefan Heyms Neugestaltung der Erzählung vom Ewigen Juden. – Tübingen, 1987.

Heym, 1990: Heym S. Ahasver. Die Roman-Zeitung. – Berlin: Volk und welt. – 1990. (482). – № 5.

Žilka, 1990: Žilka T. Postmoderna a literární text // Inicιάly. – 1990.

Žilka, 1995: Žilka T. Text a posttext. Cestami poetiky a estetiky k postmoderne. – Nitra, 1995.

ББК Ш 43 (4РОС)(=411.2)6*8Цветаева 4*011.2

Оксана Пиркова
(Київ)

В ПОИСКАХ МЕСТА ГЕРОЯ (НА МАТЕРИАЛЕ СТИХОТВОРЕНИЯ М.ЦВЕТАЕВОЙ «ИДЕШЬ. НА МЕНЯ ПОХОЖИЙ»)

«Архитектоническое упорядочение в едином художественном событии осуществляется вокруг ценностного центра человека-героя» (М.М.Бахтин). В основе текстуры любого произведения вне зависимости от замысла, темы, стиля автора заложен каркас пространственно-временной сетки текста, точкой отсчета или узловым началом которого

является центральное место героя и момент появления героя в этом месте. По М.М. Бахтину, хронотоп героя - законное его вместилище, принадлежащее исключительно ему и которому он исключительно принадлежит. В событийном свершении пространство-время текста актуализируется, претерпевая бесчисленные деформации: смещаются временные модусы, интенсивно насыщаются точки пространства текста и т.д. Изначально цельным и единственно установленным остаётся единосолибие героя и его места, что отнюдь не обрекает героя на некую неподвижность, но утверждает его право на самостоятельное пребывание и действие в тексте. Если собственно герой представляет собой реалию текста, то автор всегда вне текста. В этом смысле даже образ автора, воплощённый в герое-Я, не может быть понят как собственно герой. Герой-Я двусмыслен по отношению к тексту, он одновременно в и вне его. Герой-в-тексте и автор-вне-текста. Это же характерно для образа читателя, который особенно часто актуализируется в лирике как герой-Ты. Именно в случае неочевидной разъятости образа автора и героя проблема хронотопа такого героя предстаёт, с одной стороны, во всей своей сложности, с другой - является ценным материалом для анализа. В качестве такого материала предложим текст стихотворения М Цветаевой.

Идѣшь, на меня похожий,
Глаза устремляя вниз.
Я их опускала - тоже!
Прохожий, остановись!

Прочти – слепоты куриной
И маков набрав букет,
Что звали меня Мариной
И сколько мне было лет.

Не думай, что здесь могила,
Что я появлюсь, грозя...
Я слишком сама любила
Смеяться, когда нельзя!

И кровь приливала к коже,
И кудри мои вились...
Я тоже была. прохожий!
Прохожий, остановись!

Сорви себе стебель дикий
И ягоду ему вслед:
Кладбищенской земляники
Вкуснее и слаще нет.

Но только не стой угрюмо,

Глаза опустив на грудь.
Легко обо мне подумай,
Легко обо мне забудь.

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли.

В тексте герой-Я, или автор-герой, явлен в трёх представленностях. Созданное произведение подразумевает сейчас присутствующий образ автора в герое-Я, несмотря на отсутствие средств его выражения: его можно также назвать Я-бездвременным, наличным каждый раз, когда перечитывается стихотворение. Вторая представленность - некогда жившее Я, или Я-временное. утверждающее свою бытийность и конечность подчеркнуто явственно («Я их опускала тоже», «...звали меня Мариной и сколько мне было лет», «Я слишком сама любила смеяться, когда нельзя!», «И кровь прилиwała к коже, и кудри мои вились...») и далее кульминация: «Я тоже *была*» (курсив М.Ц.)). И наконец, третья представленность - Я-смертное. Герой-Я вмещает и момент своей смерти, который также отстоит во времени от текстового "сейчас", отсюда и соблазн принять его за иное выражение предыдущего Я, Я-временного. Такая редукция неправомерна, поскольку только Я-смертное очерчивает и намекает (но не указывает прямо) на топос текстового "здесь": «Глаза устремляя вниз», «Я их опускала тоже..», «Не думай, что здесь - могилка..». «Кладбищенской земляники...», «...мой голос из-под земли».

Таким образом, присутствие героя-Я амбивалентно: хотя его место в пространстве текста обозначено, временная разложенность препятствует завершению героя, а значит, присутствие его в отведенном ему месте сомнительно. Герой-Я подаётся в качестве пока-негероя до определенного момента актуализации текстового "сейчас" в последней строфе стихотворения. И это оправданно, поскольку герой-Я - это герой-автор, который мысленно осязает лишь по прочтении всего произведения.

Такой же статус незавершенности имеет герой Прохожий, однако он более целостен, не разложен. в отличие от героя-Я. Именно он претендует быть единственным значимым героем, перед ним своим местом и целостностью поступает герой-Я, к нему его Я обращено на «ты»: «Идешь, на меня похожий...». Заметим, в грамматике поэта местоимение «ты» почти всегда стоит в форме будущего времени. В обращениях на «ты», которые не являются посвящениями великим современникам или гениям прошлого, «ты» - не только указатель присутствия Другого, но и способ продолженности Я, воплощение идеи бессмертия и вечности Я. Чтобы стать вечным, Я простирает свои границы до Ты. Я - безвременное, но может быть воплощением идеи вечности, поскольку не укоренено ни в данной текстовой, ни в какой другой действительности, оно соотносится

не с объективным текстовым "сейчас", а непосредственно с моментом-сейчас прочтения. Однако несмотря на значимость героя-Ты, на его роль носителя генеральной идеи произведения, временной план возможности (будущего) не осуществляется как настоящее текста (текстовое "сейчас"), хотя именно этот план суть временное вместилище героя-Ты, Прохожего. Простёртые до Ты временные границы героя-Я только обогащают разложенного во времени героя-Я еще одним, четвертым. компонентом, Я-будущим, или Ты. Создаётся впечатление рассеянного по тексту героя, который является в каждом из своих ликов попеременно, перемещаясь с одного временного плана в другой. Герой-Ты ежемоментно оттягивается к какой-нибудь из представленностей героя-Я или через уподобление с ним («Идешь, на меня похожий...»), «Я их опускала тоже...», «Я тоже была, прохожий!») или через прямой наказ быть причастным ему (все глаголы повелительного наклонения: прочти, не думай, не стой угрюмо, подумай, забудь). Такое оттягивание и вновь возвращение к единственному показателю текстового "сейчас", восклицанию «Прохожий, остановись!», носит строго ритмичный маятниковый характер - через три строфы.

В бесчисленных временных метаморфозах герой неуловим, несмотря на его очевидное присутствие в тексте. Итак. проблема обретения автором героя не может быть разрешена исключительно выявлением текстового настоящего, "сейчас" героя. По Бахтину, герой преднаходится автором как изначально заданный, а не творится им. В отличие от "находить что-либо" "преднаходить" означает знать не столько о месте пребывания этого что-либо (где оно), сколько о его качестве (каково оно) до знания о месте, при этом знать - не значит вполне осознавать. Полное осознание героя возможно после синхронных ответов на оба вопроса. Так, отвечая на вопрос «каков герой?», автор получает знание и о его месте, и наоборот. Итак, каков герой? Возможен герой-Я, но такой герой — постоянная отсылка к автору, такой герой двусмыслен: он одновременно и в тексте и вне его. Герой-Ты также двусмыслен. Текстовое Ты не просто предполагает наличие читателя, оно во всеуслышание заявляет о его безусловном присутствии. Действительно, Прохожий слишком объёмен и вытянут за пределы текста до уровня читателя, слишком переходяц для героя-в-произведении, так что само безликое «прохожий» указывает на него как на мимо шедшего, вперемешку с другими стихотворениями читавшего и это и остановившегося именно на нем по прочтении строчки «Прохожий, остановись!» Собственно герой осуществляется как герой – Он, наделенный автором художественной автономностью и самостоятельностью, заручившись коими, он более не принадлежит временному плану образу автора, не причастен его прошлому, настоящему или будущему. Герой-Он сосуществует автору и читателю, находясь обособленно от их действительности в пространстве-времени текста. Наиболее же существенным моментом в пространственно-временном расположении героя является то. что он сконцентрирован в точке текстового "здесь-сейчас" так же, как сконцентрирован и един

идейно-тематически. На вопрос «где именно?» может ответить только художественная интуиция автора, преднахождение и угадывание «этого» среди бесчисленного «не этого». «И я из ста слов (не рифм! посреди строки) выбирала сто первое, а она (вещь - О.П.) на все сто эпитетов упирившаяся: меня не так зовут. По явности не-этого узнаю то». (М. Цветаева). Поиску имени для вещи соприроден поиск места героя: автор на ощупь идет на тысячи голосов и выбирает из них наиболее правдивый. Перескочение с планов героя-Я в план героя-Ты с явным предпочтением этого последнего есть не что иное, как упомянутый поиск места героя. Мы не говорим - самого героя, но его места - только потому, что герой уже заведомо выбран. Это Прохожий, герой-Ты, или четвертая представленность героя-Я - Я-будущее. Определенность выбора обусловлена, во-первых, тем, что само стихотворение по характеру речевого дискурса является обращением, предполагающим наличие второго лица, близкого «ты», во-вторых, тем, что лирике вообще чужд феномен выкристаллизации героя-Он, или alter ego автора. Поэт, как правило, слишком интимен по отношению к своему адресату, чтобы отчуждаться от него до образования некоего третьего лица, в то время как проза изобилует такими героями, более того, их отсутствие затрудняет восприятие прозаического художественного произведения. Однако интимное настроение лирики не всегда отрицает возможность героя-Он, хотя появление такого героя для лирического произведения не характерно и не обязательно. Поэтому герой-Он появляется в стихотворении как будто начерно, с исправлениями и ошибками, в отличие от появления прозаического героя, который входит в целое текста незаметно, естественно, органически. Вслушаемся в ритмические акценты «Прохожий, остановись!». Они звучат как интуитивное нащупывание «того» места, более конкретного, чем многочисленные «не-те». И многочисленные «не-те» места, нашедшие свое выражение в описании растительного окружения (слепота куриная, маков... букет, стебель дикий, кладбищенская земляника), и два восклицания «Прохожий, остановись!» суть черновые попытки обретения места героя-Он для героя-Ты, Прохожего. Обретает ли автор героя-Он? И да и нет. Нет - потому что он инороден общему настроению стихотворения. Герой-Ты сполна воплощает в себе идею бессмертия поэта в будущих поколениях, будущих читателей. С другой стороны, самостоятельный герой появляется, но лишь наполовину, не как собственно герой, а как его, героя, присутствие, которое заполняется не им, а заданным героем-Ты. Перечитаем последнюю строфу.

Как луч тебя освещает!
Ты весь в золотой пыли...
И пусть тебя не смущает
Мой голос из-под земли.

Светлоты первых двух строк строфы обнаруживают нечто большее, чем осиянность лирического героя. Интересен смысл формы настоящего времени третьего лица единственного числа глагола «освещает», кстати, единственная такая форма во всем тексте. «Луч» не входит в перечень предметов окружения героя, но проникает самого героя, тем самым выявляя сущностное его фигуры. Таким образом, Прохожий оказывается в привилегированном месте героя: "сейчас" текста открывается в форме настоящего времени глагола «освещает», который также предполагает наличие третьего лица, а сам образ сконцентрированного и направленного вертикально света есть не что иное, как показатель королевского места героя, текстового "здесь". В вертикали луча прекращается маятниковое качание временных планов, устанавливается сетка пространства-времени текста. Двусмысленность героя-Ты, его одновременное пребывание в и вне текста не снимается, но разрешается посредством двух возможных толкований. Герой-Ты более не является одной из ипостасей героя-Я, а также не претерпевает превращений из лирического героя без места в тексте в образ читателя. Их границы четко определяет появление места, требующее для себя героя. С обретением пространственного и смыслового единства герой-Ты, если рассматривать его как героя, получает самостоятельность и в континууме герой-Я - герой-Ты - герой-Он располагается ближе к последнему. При толковании героя-Ты как образа читателя Прохожий обособляется от героя-Я как собственно образ читателя, инкорпорированный в произведение в качестве предстоящего автору лица. Разведение героя-Ты на героя произведения и образ читателя, как было упомянуто, всего лишь следствие разрешения базового противоречия героя и его места: герои наявен, но он без места. Противоречие снимается весьма необычным способом. Герой Прохожий занимает наличное место героя-Он, которое является точкой текстового "здесь-и-сейчас". Оказавшись в этой точке, герой Прохожий, несмотря на большую причастность образу читателя, становится собственно героем.

Данное стихотворение можно назвать становящимся текстом, поскольку событие текста находится скорее в становящемся, нежели развертывающемся свершении. Подобно проявлению фотографической пленки, пространство-время текста обнаруживается в поэтапной последовательности, в которой последним этапом, венчающим процесс становления, является открытие текстового нулевого начала, точки отсчета, заготовленной для появления героя в ней. Так, наличие ценностного центра героя, даже не столько самого героя, — необходимое условие становления пространства-времени текста. Оно же, в свою очередь, служит фундаментом свершения события текста, но актуализируется вместе с ним.

РЕЗЮМЕ

В статье подробно анализируется известное стихотворение М.Цветаевой с точки зрения его архитектоники, категорий времени и пространства, взаимоотношений “автор – герой – читатель”.

SUMMARY

A detailed analysis of a famous poem by M.Tsvetayeva is suggested where the poetic work is approached from the point of view of its architectonics, time and space categories, “author – protagonist – reader” relationship in the text.

ЧАСТЬ 2. ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

ББК Ш 40*4-23

Ірина Акішкіна
(Луганськ)

ХУДОЖНЯ БІОГРАФІЯ. КІНЕЦЬ ХХ СТОЛІТТЯ

Людство стоїть на порозі третього тисячоліття. Зміни кардинального характеру кінця ХХ століття торкнулися не тільки суспільно-політичної, економічної сфер діяльності людини, але й суттєво зачепили сферу духовну, невід’ємною частиною якої є література.

Відомо, що на зламі епох, коли старе гине, а нове хоч і відчувається у всій атмосфері життя, але ще не визначилось остаточно, література, тісно пов’язана з суспільним життям, виявляється начебто націленою на вияв того нового, переглядає свої вже складені естетичні уявлення про світ. У зв’язку з цим у ній набуває розвитку аналітична, пізнавальна функція. 90-ті роки ХХ століття в історії України ознаменувалися як етап розбудови Української незалежної держави, етап українського державотворення. Зростання національної самосвідомості народних мас стимулює до перегляду історичного досвіду народу, його культурних та історичних надбань. Щоб йти вперед, суспільство пильніше вдивляється в минуле, запитує себе: хто ми, звідки й куди йдемо. Чим залишити у столітті минаючому, що взяти з собою у майбутнє. Чим сильніше людство бажає зрозуміти себе, домогтися самовдосконалення, тим більша цікавість до видатних, яскравих, реально існуючих в історії особистостей. І тут стає у пригоді художня біографія. Розрахована на широке коло читачів, вона допомагає в доступній формі краще зрозуміти життєвий шлях тієї чи іншої видатної постаті в історії людства, її характер, духовність, внутрішній світ, соціальну та психологічну природу її вчинків, безпосереднє оточення.

Сучасний стан розвитку літератури не може не визнавати розквіту за останні десять років художньо-біографічної прози. Власне, коріння художньої біографії сягають давньогрецької та давньоєгипетської державності (від єгипетських надгробних написів до творів біографів

Тацита і Плутарха). Кожне століття вносило певні зміни в художню біографію, яка нині знаходиться на своєму злеті, про що свідчать дослідження науковців. Так, у виступі знаної російської письменниці Наталії Іванової на засіданні круглого столу з приводу дискусії про художню творчість останнього десятиліття мова йшла про літературу, "жанрова домінанта" якої "втілюється в формі листа (чи листування), щоденника, есе, автобіографії, мемуару" [Іванова, 1998: 12-13]. Відомий літературознавець Олександр Галич передбачав розвиток художньої біографії ще у 80-х роках. А у 2000 році він писав, що кінець століття "ознаменувався бурхливим злетом документалістики" [Галич, 2000:127], яка включає в себе й художню біографію, що літературі майбутнього будуть притаманні "поглиблена документалізація оповіді, посилений інтерес до відображення реальних подій і фактів, змалювання постатей людей, які відіграли помітну роль в історичному розвитку" [Галич, 1998:13]. Молодий український науковець Олексій Дацюк стверджує, що "до читача приходять більші за обсягом і широтою зображення історичні та біографічні романи й повісті, головними героями яких є реальні історичні особи" [Ярош, 2000:1]. Подібні тенденції є характерними і для української, і для багатьох інших літератур світу.

Але, якщо пильніше придивитись до художньо-біографічної прози 90-х років ХХ століття, то можна помітити наявність у ній творів, які слід вважати художньо-біографічними тільки умовно. Всі образи даної прози можна поділити на три категорії. Перша з них — легендарні (або міфічні) герої. Прикладом цьому може послугувати роман Луїджи Малерби "Ітака назавжди", у якому відомий італійський письменник з притаманним йому гумором дає власну трактовку взаємовідносин Пенелопи й Одиссея, що повернувся додому після тривалих подорожей. Друга — біблійні персонажі (роман "Євангеліє від Ісуса" португальського письменника Жозе Сарамачи, оповідання Володимира Дрозда "І все спочатку", повість Костянтина Петрова "Перерване Євангеліє"). І нарешті, третя категорія: реальні історичні особи. Саме вона найбільш широко представлена в світовій літературі. Це романи Джозефа Хеллера "Уяви собі картину" (США), Леоніда Большакова "Бувальщина про Тараса" (Росія), повісті Фазіля Іскандера "Поет", Андрія Савельєва "Учень Ейзенштейна", Сергія Цвєткова "Суворов" (Росія) та інші.

В українській літературі останніх років ця категорія репрезентована романом Юрія Хорунжого "Вірую", повістю – есе Віктора Коптілова "Вольтер", епістолярною повістю Ярослава Яроша "Дорогий хтосічок, або Хтось когось любить", повістю Богдана Певного "Дійство у п'ятому вимірі", оповіданням Юрія Мушкетика "Диявол не спить".

Визначено, що "сучасна література рухається не напрямками, а жанрами" [Іванова, 1998:12]. Художньо-біографічна проза сьогодення відзначається співіснуванням у ній творів різних за обсягом жанрів (приклади перераховані нами вище). Разом з тим, у літературі виникають нові жанрові форми. Цікава щодо цього епістолярна повість Ярослава

Яроша “Дорогий хтосічок, або Хтось когось любить”, що з’явилася друком у журналі “Київ” цього року. Твір повністю побудовано на листуванні Лесі Українки та Ольги Кобилянської. Але в текст твору включено й листи О. Кобилянської до батьків, Лесі Українки до Михайла Павлика. Твір не містить у собі звичайних за жанровою ознакою для повісті широких описів, авторська мова представлена лише лаконічними авторськими замітками, які нагадують ремарки драматичних творів, як то “звуки скрипки“, “коротка пауза“, “музика рідних просторів“, ”приїзд Ольги Кобилянської до Гадяча“, “цілують одна одну“, “серйозніше“, “зітхаючи“, ”жвавіше“, “сміється“, “фортепіанна музика... Входить Леся Українка “ тощо. Письменниці познайомилися листовно через Михайла Павлика в 1899 році. Виклад матеріалу ведеться у хронологічній послідовності, починаючи з листа Лесі Українки до Ольги Кобилянської від 20 травня 1899 року й закінчуючи останнім її листом з Кавказу. Окрім основної сюжетної лінії – дружніх стосунків двох письменниць – з листів постають загальні проблеми творчості митця слова, ментальні риси певних діалектологічних угруповань, зокрема галичан, суспільно-політичні події кінця XIX – початку XX століть, найважливіше з яких є ставлення уряду Російської імперії до українства. Не оми-наються питання родоводу О. Кобилянської, її перших спроб пера, становлення як української письменниці, інтимних почуттів Ольги Кобилянської до Осипа Маковея, Лесі Українки до Сергія Мержинського, захоплення останньої майбутнім чоловіком – Климентом Квіткою, душевного стану Лесі після передчасної смерті брата Михайла, хвороби й процес лікування обох письменниць, важкий фізичний стан і духовна сила, нескореність моральним і суспільним перешкодам, щира підтримка у скрутну годину. “Хтось біленький “ і “хтось чоренький” – так називали себе подруги. З епістолярій письменниць у твір внесені найніжніші слова, найтепліші звертання (“Леся. До когось дуже любого, дуже дорогого, що ніколи не сердиться на когось і завжди когось розуміє...”, “...Любий, далекий, лотосовий квіте!”, “Ольга.Хтось чує, як хтось його любить ”[Ярош,2000: 45, 40,44].

Наскрізний національно-патріотичний мотив, суголосний сучасним настроям українського суспільства, яскраво виражений введеними в текст рядками з листа Лесі Українки до Михайла Павлика (квітень 1903 року): “Ні я, ні мій приятель не мали б нічого проти того, щоб перейти в австрійське горожанство. Я готова хоч би в абіссінське горожанство перейти, аби не бути російською підданою, бо підданство того зовсім не вважаю ні за яку національну ознаку (скоріше за національне нещастя)... Українець робить однаковий компроміс, коли пишеться підданим чи Росії, чи Австрії. Мені Петербург так само чужий, як і Відень, і в зміні форми паспорту я жоднісінької жертви не бачу,- навпаки, рада б її зробити при першій нагоді ” [Ярош, 2000:48].

Кінець повісті містить прозорий натяк на смерть Лесі Українки, повторюючи окремі фрази листа: “... ми, може, хутко спровадимося з

Кавказу на Україну, і я ще не знаю, яка буде моя адреса... (Повторює тихіше). Ми, може, хутко ... На Україну...Я ще не знаю, яка буде моя адреса ...(Тихо). Не знаю ...” [Ярош, 2000:53].

Напередодні 2000-ліття Різдва Христового кращі літературні сили не тільки роздумували над вічними питаннями буття людини, але й безпосередньо створювали сучасні апокрифи, інтерпретуючи Книгу книг. Відомий португальський письменник Жозе Сарамаго здійснив спробу написати нове Євангеліє. Беручи епіграфом слова “Передмови ” з “Євангелія від Луки ”(1,1-4) та слова Понтія Пілата (“Що я написав, те написав” [Сарамаго, 1998:5]), автор вибудовує свій твір “Євангеліє від Ісуса” у хронологічній послідовності, якнайповніше складаючи окремі сюжети з усіх канонічних Євангеліїв. Роман починається з опису гравюри із зображенням розп’ятого Христа й тих, хто в останні хвилини його життя знаходяться поруч. Тут автор дає зрозуміти, що події, описані далі, нав’язні спогляданням цієї гравюри. Через це роман сприймається як єдиний потік нічим не перерваної свідомості. Можливо, саме тому письменник жодного разу не оформлює пунктуаційно пряму мову, діалоги. Зміст твору – зображення життя та діянь Ісуса Христа з моменту зачаття до смерті на фоні широкомасштабних картин з історії людства й історії релігії. Але Ісус Жозе Сарамаги не канонічний ідол, а жива співчутлива людина, яка в багатьох моментах протистоїть своєму батькові-Богу. Всі образи роману мають своє психологічне обличчя. Навіть Диявол змальований не як підступна потвора, що збирає людські душі, а як революціонер, філософ, партнер Бога у поділі світу, де в чому гуманніший від останнього. У суперечці Бога й Диявола Ісус виступає лише безневинною жертвою, засобом у досягненні влади Бога над світом. Письменнику вдалося ненав’язливо поставити й дати свою трактовку філософським питанням: що є добро й зло; чи існувало б добро, якби не було зла; що таке влада; чи виправдовує мета засоби її досягнення; що є воля духовна й фізична.

Поруч з романами, повістями стоїть такий жанр, як оповідання, яке є не пробою пера, а визначенням творчої особистості, можливість художньо дослідити больові питання історичного минулого, нерозривно пов’язаного із сьогоденням, та наших днів. Зокрема, сучасному оповіданню, його змістовому наповненню і, відповідно, структурі під силу відбити відчуття причетності кожного з нас до всього, що відбувалось у минулому і відбувається тепер на Землі, особистої відповідальності за долю людства. Воно сягає нині планетарних масштабів, розглядаючи проблеми загальнолюдського буття. Так, для розкриття цілком можливого майбуття людства Володимир Дрозд використав біблійну легенду про Адама і Єву. У апокрифічно-фантастичному оповіданні “І все спочатку”, написаному ще 1980 р., а опублікованому вперше лише у 1988, змальовано всю Землю, яку спопелила термоядерна зброя, показано “більш матері, мільярди дітей якої (бо всі люди Землі - Євині діти) загинули одного земного дня”[Дрозд, 1988:117]. Твір особливо актуальний у наш

час, коли поширюється використання мирного атому, хімікатами отруєне все навколишнє середовище. І водночас твір не без надії. З гумором, що йде з народнопоетичних джерел, виписано химерні сцени, в яких Адам і Єва готуються повернутися на Землю, щоб в умовах підвищеної радіації знову розпочати людське життя. Закінчуючи оповідання словами: “Усе починалося спочатку”, - В.Дрозд проголошує безкінечність світу. Звідси і назва твору. Автор торкається й інших важливих явищ нашого життя: питання про загрозу, яку несе люду в зв’язку з технізацією суспільства всезростаючий “вакуум душі”. Надзвичайно дотепні сцени величання ангелами Бога – висміювання “культу особи”, натяки на нашу недавню дійсність. Завдяки своїй універсальності міф стосується загальних істин, що проявляються в будь-якій країні, де під будь-якою маскою фактично править диктатор.

Отже, художня біографія займає одне з провідних місць у літературному процесі межі ХХ-ХХІ століть, а поступальний розвиток суспільства викликає появу її нових форм.

РЕЗЮМЕ

Розглядається феномен підвищення уваги сучасного письменництва кінця ХХ століття до художньої біографії та аналізуються деякі її форми (епістолярна, романна тощо).

SUMMARY

The article treats the phenomenon of close attention that modern late XXth century writers pay to the artistic biography. Different varieties of the genre (epistles, novel, etc) are analyzed.

ЛІТЕРАТУРА

Галич, 1998: Галич О. Жанрові особливості художньої біографії кінця ХХ століття // Філологічні студії: Збірник наукових праць. - Випуск 4. - Луцьк, 1998.

Галич, 2000: Галич О. Мемуарний синдром кінця ХХ століття // Вітчизна. - 2000. - № 3-4.

Дрозд, 1988: Дрозд В. І все спочатку // Вітчизна. - 1988. - № 4.

Іванова, 1998: Иванова Н. Литература последнего десятилетия – тенденции и перспективы // Вопросы литературы. - 1998. - № 2.

Сарамага, 1998: Сарамага Ж. Евангелие от Иисуса // Иностранная литература. - 1998. - № 5.

Ярош, 2000: Ярош Я. Дорогий хтосічок, або Хтось когось любить // Київ. - 2000. - № 5-6.

ББК Ш 43 (4 ВЕЛ) (=432.11) 4*4 – 317.4

Лилия Чернецкая
(Харьков)

ЭТАПЫ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ЭПИГРАММЫ ОТ АНТИЧНОСТИ К СРЕДНЕВЕКОВЬЮ (НА ПРИМЕРЕ АНГЛИЙСКОЙ ЭПИГРАММЫ).

Исследование любого поэтического жанра имеет целью системное выявление его структурных типовых особенностей. При этом нужно

исходить из того, что понятие жанра является индикатором определенных неповторимых принципов для выражения такой формы. Кроме того, формальная сторона любого жанра литературного произведения не может быть простым функциональным средством, которому придается просто референциальное значение согласно имеющемуся содержанию [Erlebach, 1979: 10].

Эпиграмма является одним из древнейших жанров, которые нам известны. Появившись в античной поэзии в качестве короткого лирического стихотворения произвольного содержания, эпиграмма уже в VII-VIII веках до н. э. вошла в систему жанров греческой поэзии, сблизившись с одновременно возникшим жанром элегии. Эпиграмма усвоила стихотворный размер элегии (элегический дистих), ее язык, стиль, отличаясь от нее меньшим объемом (обычно 2 - 8 стихов) и более узким кругом тем (обычно - дидактические сентенции и надписи в собственном смысле слова).

Однако в новоевропейской поэзии жанр стихотворных сентенций не получил должного развития. В отдельные эпохи стихи пользовались популярностью и дали такие произведения, как «Вразумительные стихотворения» Ф. фон Логау, «Пророчества Невинности» У. Блейка и др. Их «лирические миниатюры» напоминают других поэтов («Херувический паломник» Ангелус Силезиус), но связь с античной эпиграммой здесь отсутствует.

Попытки возродить античный тип эпиграммы остались единичными («Венецианские эпиграммы» И. В. Гете). Вместо этого термин «эпиграмма» закрепляется за малой формой сатирического жанра (традиция Марциала). Ее основными признаками становятся конкретность (это «стихи на случай»), краткость, сатиричность: первое отличает эпиграмму от Spruchdichtung (шпруха), второе от сатиры (как стихотворного жанра), третье - от мадригала. Именно в таком виде античная эпиграмма перешла в английскую литературу.

Круг мотивов в значительной степени был унаследован от античной сатирической эпиграммы: перелagались одни и те же сюжеты, применяясь к конкретным различным поводам.

Основным композиционным приемом, восходящим к Марциалу, является противоположность экспозиции и заключительной краткой «остроты», так называемым пуантом (франц. *pointe*, нем. *Spitz*) в форме авторского комментария к рассказу, обращения к герою, ответа на риторический вопрос и прочее [Петровский, 1960: 118-134].

Двуучленность композиции эпиграммы справедливо считается формализующим свойством эпиграммы. Приведем примеры, поясняющие это утверждение. В эпиграмме Филиппа Дормера Стенхопа, лорда Честерфилда (1694 - 1773) и экспозиция, и развязка состоят в рассказе:

Эпиграмма как пчела:
И летуча, и мала.

Так же мед сулит сначала,

Так же вдруг вонзает жало. [Эпиграмма, 1987: 4]

Примером эпиграммы, в которой экспозиция закладывается в вопросе, а развязка в ответе, может служить эпиграмма Джона Хейвуда (ок. 1497 - 1580) «Разговор хозяина со слугой»:

«Из проповеди в церкви что, Сидней,

Ты вынес? – «Вашу шляпу, ваша честь».

– «Я рад: коль пусто в голове твоей,

В руках, по крайней мере, что-то есть». [Эпиграмма, 1987: 21]

Разновидностью подобных эпиграмм являются эпиграммы диалоги.

Вот, к примеру, эпиграмма Джона Хейвуда «Ответ вертопраху»:

– Ничего нет легче пуха. — Шутишь, Тим.

Легкомыслие твое поспорит с ним. [Эпиграмма, 1987: 28]

Таким образом, мы видим, что в английскую литературу эпиграмма перекочевала почти оформившимся жанром. Конечно, здесь нельзя не отметить, что хотя жанр эпиграммы и был относительно точно описан теоретически, практически его формальные признаки не всегда проявлялись достаточно четко. В большей или меньшей степени эпиграмматическими были все виды малых стихотворных форм народного творчества (народная мудрость и изречения, сборники шуток или подобные им элементы, содержащиеся в элементах сатиры). Однако такие образования только носили эпиграмматический характер, но лаковыми не являлись.

Определение эпиграмматического жанра, приведенное нами выше, характеризует прежде всего внешние, формальные признаки эпиграммы. Поэтому данная классификация должна быть дополнена разделением эпиграмм по их содержанию. Представляется целесообразным все многообразие эпиграмматических тем разделить условно на четыре «этажа»: эпиграммы бытовые, сословно-профессиональные, литературно-полемические и политические. Необходимо учитывать, что в ряде случаев происходит их контаминация. Так, например, многие литературно-полемические эпиграммы имеют политический подтекст [Эпиграмма, 1987: 28].

Кроме того, исходя из различного отношения автора к объекту осмеяния, необходимо отличать сугубо обличительные эпиграммы от дружеских эпиграмм и автоэпиграмм. От реальной соотнесенности субъекта (автора) и объекта (адресата) эпиграммы существенно меняется ее тональность, принимая то остросатирическую, то добродушно-юмористическую окраску.

Итак, подтекст в эпиграмме играет одну из основных скрипок. Без понимания определенных обстоятельств, персоналий, событий иногда очень трудно понять смысловую направленность эпиграммы.

Примером вышесказанного может служить эпиграмма Джона Дэвиса из Херефорда (ок. 1565 - 1618) «На Косма»:

Как в муках Зевс вынашивал Палладу
Так мыслями был Косм обременен.
Увидя, что ему нет с ними сладу,
Из головы стал разом гнать их он.
Но как в театре после представленья
Мастеровые, слуги, господа
Спешат из зала, и столпотворенья
В дверях не избежать им никогда,
Так точно мысли Косма о дуэли,
О стерлингах, о девках, о гульбе
Метнулись вон, и в давке не сумели
Они дорогу проложить себе.

[Эпиграмма, 1987: 28]

К этой эпиграмме необходимо дать комментарий, чтобы разложить все по полочкам. Косм — имя римского парфюмера; эпиграмма направлена против писателя, наполнившего свое сочинение бесполовым сочетанием разных тем.

Другим примером может служить эпиграмма Джона Харингтона «Простая истина»:

Мятеж не может кончиться удачей, —
В противном случае его зовут иначе.

[Эпиграмма, 1987: 28]

Здесь необходимо знать следующее: Харингтон был близок к фавориту королевы Елизаветы I графу Эссексу. Когда Эссекс впал в немилость, Харингтон пытался примирить королеву с графом, но безуспешно. Эссекс поднял восстание, потерпел поражение и был казнен.

Анализ эволюции жанра эпиграмма естественным образом наводит на мысль о правомерности его причисления к «высокому искусству» и искусству избранных. Этапы развития эпиграммы позволили выявить как структурные, так и формальные особенности этого жанра. Ее частичная интеграция во многие другие жанры литературы не только не позволила ей слиться с ними, но придала ей неповторимость и индивидуальность.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет собой попытку проследить эволюцию жанра эпиграммы от античности к Средневековью. Выявляются структурные и формальные особенности жанра, подчеркивается значение подтекста, без понимания которого невозможно понять смысловую направленность эпиграммы.

SUMMARY

The article presents an attempt to demonstrate an evolution of epigram from Ancient literature to the Middle Ages. Structural and formal peculiarities of the genre are stated, a special emphasis is laid on implication, allowing to comprehend the epigram message.

ЛИТЕРАТУРА

Петровский, 1960: Петровский Ф.А. Эпиграмма // История греческой литературы. Т. 3. М., 1960.

Эпиграмма, 1987: Английская классическая эпиграмма. Москва, 1987.

Erlebach, 1979: *Erlebach P. Formgeschichte des englischen Epigramms von der Renaissance bis zur Romantic.* – Heidelberg, 1979.

ББК Ш 40*4-21

Лариса Садыкова
(Горловка)

ЭССЕИСТИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В КУЛЬТУРНО- ДУХОВНОЙ ПАРАДИГМЕ РУБЕЖА XIX-XX ВЕКОВ.

«Я решаюсь заняться собой не потому только, что испытываю потребность выразить и отпечатать свое лицо. Но потому, что это будет способствовать постановке и решению проблем человека и человеческой судьбы, а также пониманию своей эпохи».

Н. А. Бердяев

Впереди XXI век. Новое тысячелетие вводит нас в эру нового, прагматического мышления, незаангажированного идеологическими шорами узкопартийной философии. Одних оно повлечет вперед, других оставит топтаться на месте, а третьих потянет назад – как сложится. Однако от того, как будем двигаться мы, здравомыслящие люди, зависит наше будущее, будущее наших детей, в конце концов, мир на планете Земля. Особую тревогу вызывают факторы, связанные с человеком, его личностными самоощущениями: он эмоционально ослаблен, интеллектуально опустошен, нравственно деградирует. Все это обостряет потребность в обнаружении существенно важного для преодоления деструктивного и негативного в складывающихся жизненных реалиях. Речь идет, в первую очередь, об анимировании гуманистических традиций – традиций, в основе которых всечеловечность бытия, глубокое человеколюбие, интуиция великой любви к людям – все то, что не только не претит русскому духу, но и составляет его исконное онтологическое свойство. И здесь вполне закономерным и естественным становится обращение к духовному, культурному наследию прошлого человечества, в котором запечатлена многотрудная, многострадальная, но исполненная верой в победу добра история становления и формирования человеческого духа, нашедшая свое воплощение в искусстве – литературе, живописи, графике, музыке.

Сохранение культурно-художественного опыта прошлых эпох, накопленных веками культурно-исторических ценностей, мы рассматриваем как чрезвычайно важное и необходимое условие успешного культурного развития нации. Только подлинная культура делает возможным устремления человека к прогрессу, к светлому будущему, где

все для человека, во имя человека. Именно благодаря культуре происходит раскрытие перспектив социального самоутверждения «Я» личности, раздвигаются горизонты перспективного мировидения, постигается то смысловое будущее, в котором заинтересован человек и которое отвечает его ценностным установкам.

Выступая за сохранение культурного наследия как упорядоченного и ценностного духовно-нравственного генофонда, мы апеллируем к литературе – литературе рубежа веков в контексте социально-культурного и нравственного прогресса. Несправедливо преданное забвению творческое наследие выдающихся деятелей русской культуры рубежа веков становится сегодня ценностным достоянием русского народа. Пророческими оказались слова одного из творцов русской культуры рубежа веков Н. Бердяева: «Последствия творческого духовного подъема начала XX века не могут быть истреблены, многое осталось и будет в будущем восстановлено» (Бердяев, 1998:414). К этому можно добавить лишь то, что время для этого уже пришло. Русская литература рубежа веков как весьма яркое и мощное явление общерусской национальной культуры занимает достойное место не только в русском, но и в мировом историко-литературном процессе, что обеспечивает утверждение ее единства в общечеловеческой гуманистической направленности. Выдающиеся творения русской философской и художественной мысли входят в наш сегодняшний день с полным правом на признание их как живого литературного наследия эпохи духовного Ренессанса. Как пишет С. Золотцев, «а ведь это мы возвращаемся в святоотеческий храм веры и красоты, из которого были изгнаны, либо сами себя изгнали. Это мы приходим к истинности российской, к своему Глаголу, это мы, заблудшие дети, идем на свет, зажженный творцами нашей словесности и философии, идем сквозь застоявшиеся потемки обскурантизма и чужebesия» (Гончаренко, 1991:51). Г. Гачев не менее эмоционален: «Какой шанс – ими заняться и вытащить себя из злобы дня, хоть на время, в эмпирии Духа и там подышать вольным воздухом, горным или горным, умозрения и так подпитать в себе Психею, Ум и Дух, да и здоровье тоже. Ибо успокаивают, умиротворяют медитации философов, равновесие и возвышенность духа в тебе устанавливают» (Гачев, 1991:239).

Общезвестно, что исследование процесса литературного развития в той или иной национальной культуре в конкретно обозначенный исторический период связано с тщательной и кропотливой реставрацией творческих изысканий целого поколения художников мысли и слова. Оно также приобретает особую актуальность в плане выявления существенно значимых тенденций и традиций. Если говорить о тенденциях, то следует еще раз подчеркнуть, что устойчивые исторические периоды бывают малопродуктивными для литературы. Рубежи веков – это наиболее благоприятное время для творческих инноваций, разного рода перспективных внедрений. Экстенсивный в своих глобальных исканиях

рубеж XIX-XX веков оказался интенсивным и в творческом содержании, и в утверждении новых литературных форм.

Сферой наших научных изысканий является эссеистическое наследие творцов русской культуры рубежа XIX – XX веков, представление феномена эссеистического творчества. Обращаем внимание на то, что эссеистическое наследие философов, поэтов, писателей рубежа веков мы рассматриваем как факт культуры, обладающий самостоятельным эстетическим значением, как неповторимое уникальное явление духовного строительства, эстетических устремлений и религиозных исканий. Изучение творческого наследия выдающихся деятелей русской культуры показало, что жанр эссе подлежит реконструированию, что требуется утверждение его истинного статуса в историко-литературных схемах русской литературной традиции. В основе нашего исследования один из важнейших постулатов герменевтической концепции - восстановление смысла художественных явлений и их интерпретации осуществляются в историческом контексте, в ходе формирования культурной традиции. Вряд ли кто-то усомнится в необходимости реконструирования тех форм смысловотворчества, которые не обрели своего достойного места в той или иной литературной традиции в силу многих как субъективных так и объективных причин. Но прежде чем перейти к представлению феномена эссеистического творчества, необходимо обозначить, что предопределило обращение выдающихся деятелей русской культуры рубежа веков к весьма сложной, но тем более привлекательной литературной форме – жанру эссе? Рубеж веков - еще один поистине драматический период русской истории – делает весь мир свидетелем беспрецедентно варварского отношения к собственной культуре, к ее лучшим представителям, свидетелем физического и морального уничтожения русской интеллигенции. И это не пустые слова. Это - трагедия, настоящая человеческая драма, непридуманная и ненаписанная в угоду чьим-либо интересам или вкусам. Это - состоявшееся истребление целого пласта русской культуры. Но разве можно уничтожить русский дух, «русский подход к мировым проблемам, русский способ их передачи и обсуждения?» (Вышеславцев, 1994:8). Нет - таков единственный ответ на все времена.

Несмотря на складывающиеся трагические жизненные перипетии, выдающиеся деятели русской культуры не отреклись от борьбы за свои нравственно-эстетические идеалы, этические принципы, мировоззренческие позиции. Они не отреклись и от доступной для них формы борьбы - творчества – творчества как «миротворения» (Бердяев, 1998:463), как «драматического богочеловеческого процесса оздоровления мира через внедрение в него его божественной первоосновы и борьбу с темным человеческим своеволием» (Флоренский, 1998:21). Более того: насильственная эмиграция обернулась для них истинной свободой. Стала возможной непривычная для нашей культуры открытость всему опыту мировой культуры, осознаваемой как живой единый организм. Об этом

русский писатель-мыслитель Г. Гачев скажет так: «в России для творчества в Логосе оказалась продуктивна закваска чужой крови» (Гачев, 1991:146).

В целях воспроизведения волнующих творцов русской культуры экзистенциальных проблем, эстетических взглядов, интеллектуальных вкусов ими была выбрана литературная форма, известная как эссе. До настоящего времени жанр эссе рассматривался как западноевропейский культурологический феномен. Время, однако, вносит свои ценностно-значимые коррективы. Современные исследования этой весьма привлекательной литературной формы свидетельствуют о том, что жанр эссе широко представлен в русской литературной традиции (М. Эпштейн, Л.В. Садыкова). Но почему все-таки эссе? Свободная и неограниченная жесткими рамками литературная форма эссе оказалась наиболее приемлемой для воспроизведения размышлений всех тех, кто не отказался от собственного «Я», от своего места в этом мире. Потребность в открытом, откровенном, эмоциональном воспроизведении всего происходящего и с обществом, и с человеком реализуется художниками мысли и слова именно благодаря эссе. Один из современных исследователей жанра М. Эпштейн отмечал, что эссе - это «опыт концептуального самовыражения». В эссе «Человеческое «Я» обнаруживает себя в полной несводимости ни к чему общему, объективному, заданному нормой и образцами» (Эпштейн, 1988:335). Мы разделяем такой подход в понимании сущности жанра эссе. Эссеист смело и дерзновенно говорит от своего собственного имени, он представляет действительность в соответствии со своими вкусами и видением мира. Но то, как происходит текстовое оформление размышлений философов, писателей, поэтов, что же такое эссеистическое творчество - это и будет рассмотрено в настоящей статье.

Интересным и полезным для достижения адекватного восприятия исследуемой литературной формы представляется понятие «субстанциональный деятель», введенное русским мыслителем рубежа веков Н. Лосским. Он рассуждает следующим образом: «личность есть центральный онтологический элемент мира: основное бытие есть субстанциональный деятель, т.е. или потенция личности, или действительная личность» (Лосский, 1999:284), «творчески активный субстанциональный деятель, положивший такие идеи в основу своей жизни, творчески преобразует их, сообразно новому опыту или особым условиям среды» (Золотцев, 1991:246). Наличие идеи в основе всякого действия, осуществляющего бытие, не только не стесняет творчества, но есть, наоборот, условие возможности творчества» (Золотцев, 1991:246). Эссеист - это и есть субстанциональный деятель - деятель, осознающий абсолютные ценности и создающий новую интеллектуальную субстанцию - эссе. В размышлениях о творчестве Н. Бердяева мы также находим необходимые для корректной интерпретации феномена эссеистического творчества понятия. Он рассуждает следующим образом: «Творчество для

меня не столько оформление в конечном, в творческом продукте, сколько раскрытие бесконечного, полет в бесконечность, не объективация, а трансцендирование» (Выщеславцев, 1994:458). Эссеистическое творчество это и есть трансцендирование субстанционального субъекта. Проследим как эти идеи реализуются создателями эссе, выдающимися русскими писателями-мыслителями рубежа веков. Л. Шестов рассуждает в том смысле, что «мы не можем ничего знать о последних вопросах нашего существования и ничего знать не будем. Но отсюда вовсе не следует, что каждый человек обязан принять как «modus vivendi» какое-нибудь из существующих догматических учений» (Шестов, 1991:51)». Поскребите русского и вы найдете татарина. Культурность - наследственный дар, и сразу привить ее себе почти никогда не удастся. К нам, в Россию, цивилизация явилась вдруг, когда мы были еще дикарями. Мы поддались быстро и в короткое время огромными дозами проглотили то, что европейцы принимали в течение столетий, с постепенностью, причающей ко всякого рода ядам, даже самым сильным. Благодаря этому пересадка культуры в России оказалась совсем не невинным делом» (Шестов, 1991:60). В.Розанов рассуждает по этому поводу следующим образом - «насколько иссякает в нас сокровище веры, настолько мы начинаем тревожиться идеалами, которыми живут другие церкви, безбрежным развитием внутреннего чувства и субъективного мышления или заботами о судьбах человечества или его внешнем устройнии. Этими заботами мы силимся заполнить пустоту, которая образуется в нашей душе с утратой веры, и это происходит всякий раз, когда почему-либо мы теряем живые связи со своим народом» (Лосский, 1999:141). Н. Бердяев сообщает своему потенциальному читателю: «Я всю жизнь пишу. Писать для меня духовная гигиена, медитация и концентрация, способ жизни. Оболочки моей души, очень восприимчивой и чувствительной, могли вибрировать, я мог оставаться свободным, независимым от окружающих условий, обращенных к творчеству. Этим я всю жизнь держался, в этом была вся моя сила, несмотря на все мои слабости, в этом я более всего чувствовал благодатную помощь. Я пишу потому, что внутренний голос повелевает мне сказать то, что я услышал, пишу, потому что не могу не писать» (Бердяев, 1998:471). Куда мы попадаем, как не в творческую лабораторию выдающихся деятелей русской культуры рубежа веков, всех тех, кому не безразлична судьба родины, Отечества, будущее русского народа?

Необходимо отметить характерное для эссеистического творения лексико-грамматическое оформление присутствия адресанта-отправителя информации и потенциального реципиента – адресата-читателя, которое отмечено частотным употреблением личного местоимения «Я» и расширенного местоимения «Мы», многочисленных притяжательных местоимений, обеспечивающих со-размышления актантов эссеистического бытия. Все это рассматривается нами как формальное местоименное ядро эссеистического произведения, необходимое условие его функционирования как текстового целого. Как справедливо отмечает

Н. Гончаренко, «стремление утвердить свое видение мира, завоевать жизненное пространство не для себя и для своего честолюбия и славы, а для новых взглядов на мир ради человека и будущего человечества» (Гончаренко, 1991:37). Вот тот интеллектуально-эмоциональный стержень, который определяет статус эссе как действительно важного культурологического феномена. Необходимо особо отметить, что упомянутым мыслителям была дана великая способность проникать в глубину человеческой души, постигать трагедию мира и страдания людей, взваливать на свои плечи все тяготы, всю боль, всю скорбь. И уже только потому, что это был их лично выстраданный опыт, их личная человеческая трагедия.

Эссеистическое творчество - это тонкое изящное переплетение научно-познавательных и ценностно-ориентирующих устремлений философов, писателей, поэтов с опорой на существующие философско-эстетические системы, литературные традиции, мировоззренческие концепции. Организующим принципом их эмоционально-напряженной философской полемичности является единство человеческой культуры, ее духовный и интеллектуальный потенциал, глубокий гуманизм. Особое внимание и интерес направлены к одной из важнейших духовных и культурных сокровищниц человечества, Пантеону человеческой культуры – Античности. Культурно-историческая ценность Античности представляется выдающимся деятелям русской культуры как состоявшееся гуманистическое восприятие человека и природы, как устремленность к Добру, к Гармонии, к Красоте, к Истине. Сократ, Платон, Аристотель, Демокрит, Плотин – вот тот неполный перечень имен, к которым апеллируют русские мыслители, поднимая те или иные проблемы человеческого бытия, исследуя сложные аспекты духовной жизни человека. Считаем целесообразным обратить внимание на то, что с одними именами связываются пути решения экзистенциальных проблем, другие включаются в культурно-исторические реминисценции и, как справедливо отмечает русский философ рубежа веков П. Флоренский, являются «лозунгом соответственного смысла». Создатели эссе вступают в диалог со средневековой схоластикой, с гуманистами эпохи Возрождения, с представителями эпохи классицизма, с выдающимися деятелями эпохи Просвещения. Удачным нам представляется следующее высказывание В. Розанова «Великое самоограничение человека, тянувшееся десять веков, дало между XIV и XVI веком нашей эры весь цвет так называемого «Возрождения». Средние века, кажется, ничего общего не имеют с Возрождением, во всем ему противоположны: между тем вся пышность, все трепетание сил человеческих в эпоху Возрождения имеет основание свое вовсе не в мнимом «возрождавшемся» классическом мире, не в подражанием *Виргилии* и *Платоне*, не в отрываемых из подвалов старых монастырей манускриптах, но именно в этих монастырях. Средние века были великим кладохранилищем сил человеческих; в их аскетизме, в их отречении человека от себя; в презрении его к красоте своей, к силам

своим, к уму своему - это силы, это сердце, этот ум были бережены до времени. Эпоха Возрождения была эпохой открытия этого клада: тонкий слой прикрывавшей почвы был отброшен, и, к изумлению ряда последующих поколений, из-под него засверкали ослепительные, несметные сокровища. Откуда все это?» (Лосский, 1999:131).

Выбор интерагентов общения непосредственно связан с приоритетами соответствующих культурно-исторических парадигм, которым следуют выдающиеся мыслители русского духовного Ренессанса и которые в конечном итоге становятся либо основополагающими при создании собственных концепций, либо выдвигаются в качестве аргументов, подтверждающих или опровергающих излагаемые мнения, суждения, взгляды, позиции. В качестве примера приведем отдельные рассуждения русских мыслителей.

В эссе «Размышления об Эросе» Н. Бердяева мы встречаем культурно-исторические реминисценции «Леонардо да Винчи говорит, что половые органы так уродливы, что род человеческий прекратился бы, если бы люди не впадали в состояние одержимости, пол совсем не есть одна из функций организма, пол относится к целому. Это признает и современная наука» (Бердяев, 1998:320). В. Розанов отмечал, что «на потере стыда и высшего нравственного принципа собственно и держится половая функция организма, тогда как развитие нравственного сознания человека ведет к полному его уничтожению. Я стыжусь, следовательно, существовать не физически только, но и нравственно, я стыжусь своей животности, следовательно, я существую еще как человек» (Лосский, 1999:289). Но, с другой стороны, стыд есть результат первородного греха, заключающегося в отходе человека от Бога и человека от человека: перед своими стыд исчезает. Понятие стыда как опасения опуститься на животный уровень несколько наивно. Стыд - порождение культуры как болезненной опухоли на человеческой протоплазме. Культура была бы излишней, если бы люди общались напрямую с Богом и друг с другом. Но этого нет, и приходится горбиться под гнетом культуры. Павел Флоренский рассуждает о проблеме стыда, но в более частном его обращении: «отсюда – стыдливость рта, свойственная восточным народам. Армянская женщина считает неприличным показывать рот свой, в особенности – говорящий. Девницей – она прикрывает его рукою и отворачивается, когда говорит с лицом, сколько-нибудь уважаемым: замужнею – она завязывает его. Нет стыдливости глаз, но есть стыдливость рта. Мне рассказывали, что в некоторых местностях стыдливость эта столь велика, что женщина предпочтет поднять себе подол и обнажиться, лишь бы закрыть им рот» (Розанов, 1998:34).

Вполне логичными становятся следующие сущностно значимые позиции в интерпретации этого литературного феномена. Эссе появляется там, где входят в глубокое противоречие с существующим идейным и социокультурным контекстом мировоззренческие концепции, нравственные позиции, эстетические вкусы интеллектуального авангарда

той или иной нации, народа. Рубеж XIX-XX веков – это действительно состоявшееся противостояние, трагически закончившееся для русской культуры в плане личных судеб творцов русской культуры, временного отстранения их творческого наследия от Родины, от русского народа, которому по праву сегодня оно принадлежит. А. Эльяшевич совершенно верно отметил, что «в основу эссеистической структуры всегда заложена какая-то драма. Нет эссе без явной или потаенной полемики с миром, без неприятия его отталкивающих и уродливых сторон, без апелляции к высшей справедливости и правде» (Эльяшевич, 1990:202). На рубежах веков это просто неизбежно. Именно напряженно-драматическое переживание времени и обостренное чувство личности предопределило всплеск эссеистического творчества как единственно доступного им средства борьбы – борьбы за человека, за человечество. На настоящее время, когда наступил рубеж XX-XXI веков эта проблема также актуальна. В целях воспроизведения волнующих писателей проблем человеческого бытия избирается литературная форма, известная как жанр эссе – В. Кривулин, В. Линецкий, Е. Шварц, О. Забужко, К. Москалец и многие другие.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу русского эссеистического наследия рубежа XIX – XX веков. Феномен эссе утверждается в его связи с интеллектуальным и нравственным противостоянием личности миру.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of Russian essay heritage at XIX th-XX th. centuries turn. The essay phenomenon is stated in its connection with intellectual and moral opposition of an individuality to the world.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев Н.А. Самопознание: Сочинения.-М.:ЗАО Издательство Эксмо Пресс; Харьков, 1998.
- Вышеславцев В.П. Этика преображенного эроса. М., 1994.
- Гачев Г.Д. Русская дума. Портреты русских мыслителей .М.,1991.
- Гончаренко Н.В. Гений в искусстве и науке.-М.:Искусство,1991.
- Золотцев С. В сумерках просвещения. Слово.-1991-№7.
- Лосский Н.В. Бог и мировое зло. М., 1999.
- Лосский Н.О. Чувственная интеллектуальная и мистическая интуиция – М.,1999.
- В.Розанов Уединенно: Сочинения.-М.,1998.(Серия Антология).
- Флоренский П. А. Имения: Сочинения. – М.-Харьков, 1998.
- Шестов Л.Апофеоз беспочвенности: Опыт адогматического мышления. - Л.:ЛГУ, 1991.
- Эльяшевич А.Четыре октавы бытия. Октябрь, 1990 №4 с.193-202.
- Эпштейн М.Законы свободного жанра (Эссеистика и эссеизм в культуре нового времени).- М., 1988.

ФОРМИ ХУДОЖНЬОЇ ОПОВІДІ В КОЗАЦЬКИХ ЛІТОПИСАХ

Козацькі літописи – надзвичайно складні твори, де історія, політика та релігія змішуються з традиційною риторикою. Перед читачем постає складна гетерогенна картина фактів і «фактів». Виходячи з базової дихотомії між «показом» і «розповіддю», теоретики нарративної типології (зокрема, П.Лаббок [Современное, 1996: 63]) розрізняють два антитетичних модуси презентації історії: сцену і панораму. Можна твердити про домінування в бароковій історіографії такої розповідної форми, як «панорамний огляд». Специфіка цієї розповідної форми полягає у відчутній присутності всезнаючого літописця, своєрідного диригента, котрий стоїть над зображуваним, але сам не є учасником описуваних подій. Водночас техніка викладу історичних подій у творах барокової історіографії надзвичайно представницька. Тут, взаємодіючи або контрастуючи, співіснують розповідь від першої або від третьої особи, діалогічна, лірично-експресивна та спонукально-риторична нарації, особливе місце займає епістолярна та документальна інформація (різні тексти угод, договорів, універсали, топографічні описи), яку нарацією назвемо умовно. Окремо доводиться говорити про метапаративний дискус, беручи до уваги ту обставину, що власне авторські вставки - то не літературний прийом у звичному розумінні (як сприймає його Н.Яковенко), а чи не найважливіша смислороджуюча інстанція. Такий тип оповіді Ю.Лотман визначає як автокомунікативний [Лотман, 1996: 305], в сучасній науці вона ще називається «солілоквій».

Шедеврами «літератури канцеляристів» учені [Яковенко, 1997: 247-252] сьогодні схильні вважати три пам'ятки: преамбулу до Конституції Пилипа Орлика (1710), «Дійствия презильної брані» Григорія Грабянки (1710) та найфундаментальніший Літопис Самійла Величка, який складається з написаних в період між 1715-1728 роками двох частин: «Сказаніє про войну козацьку з поляками...» (1648-1657) та «Повіствування літописні про малоросійські й інші частково події...» (1657-1700).

Зіставлення текстів вказаних вище творів переконує, що їх автори реконструюють дуже суголосно на рівні змістовому і відмінно - на рівні нарративного дискурсу - історичну біографію хозарсько-козацького народу як накреслену Всевишнім. Причини війни козацького народу Орлик, Грабянка та Величко суголосно кваліфікують як релігійні насамперед, але в динаміці розвитку подій картина вимальовується більш складна і неспівмірна.

Так, зокрема, попри безкінечні повтори про захист церквою «святого непохитного православ'я», і Величко, і особливо Грабянка застосовують риторичні натяки і тим самим дещо розпрозорюють складну політичну гру, в якій релігія стає розмінною картою, з допомогою якої Хмельницький

забезпечує собі «тили та фланги». За Грабянкою, Хмельницький постає творцем своєрідної філософії сили та величі, здобутої через терпіння - від перших кроків і до останніх днів, в один із яких він нагадує товариству, скільки «мук, згущань, плондрувань щодень зносила» Україна, і як при тому «страшенно терпіла наша мати церква православна» [Грабянка, Літопис: 109]. Передсмертні його слова подані Грабянкою в душі Мономахового «Поученія» дітям, виголошені вони у формі барокової орації, а панегіричні рядки літописця є комплексом «сталих визначень і етикетних формулювань, що виробилися ще в давньоруській літературі» [Луценко, 1989: 51] і є суголосними з характеристикою князя Святослава у «Повісті временних літ».

«Слово на погребеніє Богдана Хмельницького» у складі Літопису Самійла Величка своєю ідейно-тематичною та ритмомелодичною співзвучністю зі «Словом про закон і благодать» Іларіона Київського поглиблює історіософський ракурс бачення саме християнина-державотворця в історії, яким постає гетьман в Літописі. У Величка образ Хмельницького більш багатограний, це Мойсей свого народу, якому сам Бог дає смисл і розум визволити свій народ з неволі. Якщо в Грабянки Бог найчастіше постає караючою силою, яка «помсту насилає» [Грабянка, Літопис: 32], в Орлика Бог - «месник за кривди» [Орлик, Конституція: 19], часом «незбагнений у своїх присудах» [Орлик, Конституція: 17], то у Величка Бог - не просто всемогутній та всезнаючий, а Бог - «серцевидець» [Величко, Літопис: 193] і «серцезнавець» [Величко, Літопис: 310]. В контексті потужної кордоцентричної образності Величкового твору така характеристика набуває особливого звучання. Зі складної мережі окремих описів, картин, навіть драматичних сцен [Величко, Літопис: 420] вибудовується інтуїтивно-містична парадигма Божого провидіння і Божої волі в тому, що Хмельницький дорівнюється своїми діями до біблійного Мойсея і до ушавленого співвітчизника Володимира Хрестителя, якому осанну воздав Іларіон Київський.

В той же час, ушавлюючи гетьмана, Величко складає осанну Богданові Хмельницькому як одному з християнських сподвижників, якому притаманний не релігійний фанатизм, а бачення в перспективі мудрого співіснування різних конфесій. Тому так детально Величко подає, переклавши власноруч з «латинсько-польської мови» на книжну українську, промову каштеляна Скарбека, королівського посла, людини «вченої і найстатечнішої як у справах воєнних, так і в мирних» [Величко, Літопис: 464], - на захист унії. При тому проблема унії залишається для самого Величка однією із найскладніших. Свідченням цього є складна наративна структура у вигляді коментарів до листів, наведення дискусій (Білоцерківська розмова Галятовського з Пекарським), вдавання до містифікаційного зачину. Як і в коментарях до «Білоцерківської розмови», об'єктивно-описова нарація трансформується в лірично-експресивну, не позбавлену крайнощів, коли Величко всупереч фактам говорить про кровопролиття та вбивства православних греків та розорення афонських

монастирів під час Флорентійського з'їзду 1439 року, вдаючись до надмірної, в дусі Івана Вишенського, патетики при створенні контрасту між «пшеницею благочестя» та «кукілем уніатського блуду», у ліпленні образу стражденної «благочестивої Русі», яка пригнічувалася чужоземцями, «як рожа терням» [Величко, Літопис: 257].

Зважаючи на ідеологічне значення книги «Розмова Білоцерківська»^{*}, Самійло Величко повністю вміщує її [Величко, Літопис: 31-39], при тому запалюється перебігом полеміки в такій мірі, що висуває на завершення дискусії чимало власних аргументів, які «годилося б отцеві Галятовському при тому білоцерківському змаганні пригадати сзуїту Пекарському...» [Величко, Літопис: 39].

У Величка таким саме чином найбільш зримо розгортається той саме тип аукторіальної оповіді, при якому aukтор постає в ролі чистого оповідача, який об'єктивно не залежить від описаних подій і не є дійовою особою зображуваного, але переймається пафосом дискусійної атмосфери стовпів церкви. Часом Величко відчуває брак переконливості власних суджень і тоді вдається до свідчень самих уніатів, наприклад, Іоанна Ернеста Грабе - майстра філософії і кандидата богослов'я у пруській Кролевецькій академії, звідки поширювався рух протестантів [Величко, Літопис: 408-412].

Із розширенням сфери автокомунікативного викладу в другій, творчої самостійнішій, частині Літопису Величка ускладнюється тісно пов'язаний не лише з образом церкви, святої ікони, а й із образом козаків як їх охоронців сакральний мотив, мотив чуда, дива. Генетично він закорінений в агіографічну, патерикову літературу, пунктирно окреслений Орликом і Грабянкою і барвисто розгорнутий Величком, який для підсилення правдивості своїх повідомлень звертається до інших джерел.

Н.Яковенко говорить про «вставки до авторського тексту так званих листів» як літературний прийом Величка, з допомогою якого він конструє свій образ Січі [Яковенко, 1997: 250]. Йдеться, отже, лише про один із різновидів aukторіальної нарації. Ми в даному разі кваліфікуємо її як дзеркальну, адже Величко своєрідно віддзеркалює описане раніше до нього Дмитром Тупталом, а ще, ймовірно, Іваном Величковським чудо, при цьому вживлюючи «між двох дзеркал» своє оригінальне бачення описаної іншими сакральної події.

У Величка об'єктивно-описова нарація, потрапляючи в експресивно-особистісне силове поле (а воно виокремлене!), вивіщує не лише чудотворні ікони (як українські святині, так і нинішні польські, як-то образ найсвятішої Богородиці в Ченстохові [Величко, Літопис: 130]), церкви, а й цілі міста, як, наприклад, «православне й преславне українське, козако-руське місто Умань». При цьому образи церков-зірок постають детально конкретизовані і справами, і написаними чи видруккованими творами

^{*} Вона, за словами Валерія Шевчука, давала рішучу відсіч католицькій експансії на Україні [Шевчук, 1992: 31].

світочів церкви. Твори цих діячів або ж їх відгомін - то своєрідна літературна енциклопедія доби Бароко, безпрецедентна спроба Величка осмислити роль історіософської, культурно-геологічної діяльності, та творчої спадщини стовпів церкви у становленні держави козако-руського (за Величком), сарматсько-козацького або ж козацько-руського савроматійського народу.

При цьому в контексті складного твору це мов би головний нерв, який сигналізує в хронікальному зрізі головні етапи на шляху перетворення російською імперією православної церкви на чиновницько-бюрократичний апарат. Система нарративних координат показує, наскільки багаторівневим було це явище. Воно нагадує небезпечну кардіограму з багатьма критичними стрибками, які діагностують водночас живучість як протистояння латинсько-польських культурних рис з православ'ям, так і - всупереч всьому - поєднання, яке саме і «стало перешкодою для прямої і повної колонізації українських еліт, а пізніше - для їхньої русифікації» [Ульяновський, 1999: 114].

Окрема площина студій - роль Євангельського слова в документі П.Орлика та козацьких літописах і самого хронотопу Євангелія. Євангельське слово у Величка-джерело ще одного особливого типу нарації. Це безцінні зразки усвідомленої рефлексії, які в науковій літературі знайшли таку кваліфікацію, як «солілоквій». Ж.Руссе, Я.Лінтвельт наполягають саме на такому визначенні, вважаючи, що усталене поняття внутрішнього монологу характеризує потік несвідомих висловлювань, а поняття «солілоквій» - глибоко усвідомлену рефлексію [Современное, 1996: 18-19]. На думку більшості французьких дослідників, в таких випадках не йдеться про ауторіальний тип, оскільки будь-який нарративний тип визначається перш за все центром орієнтації читача. Я.Лінтвельт вважає внутрішній монолог характерною рисою акторіального типу, бо за потоком слів актора (в даному випадку це колективний актор) наратор повністю зникає.

У час написання історіографічних шедеврів Пилипа Орлика, Григорія Грабянки, Самійла Величка накладання загальновідомої семантики образу на змістову структуру літературного твору окреслювалося двома напрямками: використання усталеної аксіологічної символіки для надання масштабності та загальності конкретній екзистенціальній ситуації, з одного боку, та уподібнення до євангельської абстракції конкретної життєвої колізії, поведінковому вияву певного психологічного типу - з другого [Антофійчук, Нямцу, 1996: 35]. У літературі канцеляристів у цю чітку схему не вкладається розмаїття ситуацій, образів, словесних формул, генетично пов'язаних з євангельським словом, оскільки стилізаторська нарація фіксує якісно відмінне ставлення до нього. Євангельське слово в бароковій історіографії - і джерело творчих знахідок, і претекст до оцінки історичних подій (учасниками котрих автори бути не могли, а також тих, які бачили на власні очі). Рецепція Біблії витворює особливий параболічно-притчевий

історизм, в силовому полі якого набувають концептуально-символічного характеру й ті проблеми, які розв'язували автори давньоукраїнських пам'яток.

РЕЗЮМЕ

В козацьких літописах домінує така розповідна форма, як "панорамний огляд". Її специфіка полягає в присутності всезнаючого літописця, своєрідного диригента, який стоїть над зображуваним. Водночас техніка викладу історичних подій є надзвичайно представницькою: тут взаємодіють розповідь від першої або від третьої особи, діалогічна, лірично-експресивна та спонукально-риторична нарації, епістолярна та документальна інформація, метанаративний дискурс.

SUMMARY

In cossack chronicles there dominates such narrative form as "panoramic review". Its specific character lies in the presence of all-knowing chronicler, a certain conductor, who stands over the represented events. At the same time the way of exposition of historical events especially imposing: here interact the narration form from the first or the third person, dialogic, lyric-expressive and compelling-rhetoric narrations, epistolary and documentary information, metanarrative discourse interact with each other.

ЛІТЕРАТУРА

- Антофійчук, Нямцу, 1996: Антофійчук В., Нямцу А. Євангельські мотиви в українській літературі кінця ХІХ - початку ХХ століття. - Чернівці, 1996.
- Лотман, 1996: Лотман Ю. Внутрі мислящих миров - М., 1996.
- Луценко, 1989: Луценко Ю. Літопис Григорія Грабянки як твір барокової історіографічної прози // Радянське літературознавство. - 1989. - № 9.
- Мицик, 1995: Мицик Ю. Політичні концепції Богдана Хмельницького: деякі аспекти реалізації // Доба Богдана Хмельницького (до 400- ліття від дня народження великого гетьмана). - К., 1995.
- Нечуй-Левицький, 1998: Нечуй-Левицький І. Сьогочасне літературне прямування // Історія української літературної критики та літературознавства. Хрестоматія. - Кн. 2. - К., 1998.
- Современное, 1996: Современное зарубежное литературоведение. Концепции. Школы. Термины. - М., 1996.
- Ульяновський, 1999: Ульяновський В. Київська митрополія середини ХV- кінця ХVІ ст.: проблема вибору церковної ідеї // Четвертий конгрес українців. Історія. - Одеса - Київ - Львів, 1999
- Шевчук, 1992: Шевчук В. Коментарі // Величко Самійло. Літопис. Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. - К., 1992. - Т.2.
- Яковенко, 1997: Яковенко Н. Нарис історії України з найдавніших часів до кінця ХVІІІ століття. - К., 1997.
- Величко, 1992: Величко Самійло. Літопис. Переклав з книжної української мови Валерій Шевчук. - К., 1992. - Т.2.
- Грабянка, 1992: Літопис гадяцького полковника Григорія Грабянки. - К., 1992.
- Орлик, 1994: Перша українська Конституція гетьмана Пилипа Орлика. 1710 рік. - К., 1994.

**СИМВОЛІКА “СВЯЩЕННОГО ПРОСТОРУ” УКРАЇНСЬКОЇ
НОВЕЛИ**

Визначальними архетипами тисячолітньої української культури є Мати, Земля, Природа. Вони існують як самі по собі, так і в комплексі з архетипом – Домом. Символічне значення цього слова породжується уявленнями про дім-оберіг, місце, де можна сховатися від негараздів. Не випадково сучасні дослідники символів визначають дім як “замкнений священний простір” [Todorov, 1982: 148].

Наш дім - це віддзеркалення нас самих, наших інтересів, світосприйняття, переконань, сумнівів, нашого духу і пристрастей. Він говорить про те, як ми відчуваємо себе й світ довкола нас. Дім - це місце, де можна зустрітися віч-на-віч із Всесвітом. Наповнений предметами, що мають символічне значення, й сам будучи символом, дім є точкою перетину внутрішнього та зовнішнього Всесвітів.

Для українців дім здавна був утіленням життєвого простору та світоглядного космосу, змістовним знаком, що виконував естетичну й магічну функції. За уявленнями наших предків-слов'ян, світ поділявся на три частини: земну, підземну та горішню сфери. Цей поділ світу відображено у побудові хати: стеля - небесний, духовний світ; стіни, вікна, двері - символи земного, реального життя, спілкування між людьми; нижній ярус — підлога, лави, поріг — межа між земним і підземним світами.

Дім як культурологічна модель життя людини є визначним чинником у побудові літературного твору, дія якого відбувається в замкненому просторі. Такі традиційні просторові орієнтири, як “дім” (узагальнений образ замкненого простору), “поріг”, “вікно”, “двері”, здавна уявлялися засадничими для побудови літературно-художніх (і ширше — культурних) моделей світу.

Тому об'єктом нашого дослідження обрано новелу як концентрований жанр, у якому простір має не лише сюжето-, а й образотворчі властивості. При цьому важливу роль відіграє символіка речей, якими наповнено інтер'єр новели, оскільки один і той самий предмет набуває різного символічного значення в контексті відкритого (наприклад, вулиця, сад, ліс) та закритого (будинок, кімната) просторів.

Для порівняння візьмемо фрагменти новел О.Кобилянської “Valse melancholique” та Г.Хоткевича “Романс”, які мають спільні образи-символи — як предметні, так і непередметні:

“Я запалила велику лампу, ... і світло [розсипалося] лагідно на всі предмети великої кімнати, оставляючи лише вугли в півтіні, де стояли нерухомо листові цвіти, і тут, і там плюшеві фотелі, великі букети й білі бюсти...” [Кобилянська, 1989: 562].

“Різні колони ярко блищали під місяцем білими струнами; обіч широких мармурових східців, що амфітеатром вели до колон, стояли великі вази з кущами червоних невиданих квіток...” [Хоткевич, 1902: 94].

Дія першого твору відбувається в кімнаті — замкненому, або “культурному”, просторі. Деміургом у ньому є героїня-оповідачка, яка засвічує світло, тим самим викликаючи “спогади про те, як люди сиділи біля вогнища в темряві” [Линн, 1997: 68]. Плюшеві крісла, великі букети й білі бюсти, вихоплені світлом із мороку, надають інтер’єрові новели чуттєво-інтимного забарвлення, оскільки всі вони, в тому числі лампа, яка їх освітлює, є, за концепцією З.Фрейда, “кодами статевого потягу” [Фрейд, 1990: 3-20]. За зовнішньої статичності опису кімнати, предмети-символи дають змогу простежити внутрішні порухи душі героїні, що в тексті виявляються через дієслова доконаного виду: “запалила”, “розсипалося”.

Композиція “Романсу” Хоткевича позначена переходом дії з топосу А (сад — природний, відкритий простір) у топос В (кімната — замкнений, культурний простір). Цитований вище фрагмент є засадничою точкою переміни топосів, оскільки в природному просторі з’являються атрибути культури (колони, східці, амфітеатр, вази з квітами). Саме на цю останню деталь варто звернути особливу увагу.

Традиційне символічне значення образу вази — “воскресіння, гармонія”, квітів (узагалі) — “жіночність, святість” [Тресиддер, 1999: 34, 395]. При цьому вазу можна розглядати як андрогінний образ: з одного боку, вона має ознаки фалічного символу (форма), з другого — як простір, що може бути чимось заповнений (у нашому випадку — квітами). У Г.Хоткевича важливу роль у розумінні цього образу та його інтерпретації відіграє колористичний символ — червоні квіти (червоний — колір кохання, пристрасті).

В О.Кобилянської ж “ваза” постає у вигляді прихованої метафори — “стояли нерухомо листові цвіти”. Жіночність образу вази отримує вираження саме завдяки неназваності, оскільки, за своєю символічною природою, цей образ є частиною того, про що авторка говорила: “Любов — це прегарне ніжне миготіння, яке існує в цілій своїй повноті доти, доки його не заявиться Словом” [Кобилянська, 1982: 75].

Візьмемо ще два фрагменти зі згаданих новел, об’єднані такою непередметною символічною деталлю, як музика. Гра на музичному інструменті як вияв руху у межах замкненого простору також є важливим джерелом асоціацій та символів, оскільки завдяки музиці здійснюється злиття гармонії буття природи та дисгармонії людської душі:

1. “Перша часть - повна веселості і грації, визову до танцю, а друга... О, та гама! Та добре знана ворохобна гама! Збігала шаленим летом від ясних звуків до глибоких, а там - неспокій, глядання, розпучливе нищпорення раз коло разу, товплення тонів, бій, - і знов збіг звуків у долину... відтак посеред гами смутний акорд... закінчення”, по якому Софія “почала простягатися, як це чинила звичайно по довгій утомляючій грі” [Кобилянська, 1989: 572].

2. “Задзвеніла струна, пристрасним вібрато зманила вона й другий звук за собою і — все заповнилося й залилося в сяєві та в темноті... Щось швидко літало й билося в колони, страждало й молилося, рвучись, а вилетівши під вільнії промені місяця, зірками розсипалось по саду всьому... Все заколивалось від впливу їх — і всі на відповідь сю зібрали... найдорожче, що в них було” [Хоткевич, 1902: 98].

Збагачення образно-емоційного ладу оповіді в обох фрагментах іде через повтори та насичення тексту музичними термінами, з яких, внаслідок цього, виникають незвичайні образи: “глядання між звуками” як візуально-звуковий код (у Кобилянської) та архетипічне безіменне “щось”, яке, перейшовши з закритого простору у відкритий, “розсипається зірками”, тобто опредмечується (у Хоткевича). Концентрація музичних образів у новелістичній оповіді надає їй своєрідного внутрішнього “звучання”, що відлунує в свідомості як героїв, так і читачів, і “перетворює їх самих на звук” [Тресиддер, 1999: 157]. Не останню роль у цьому перетворенні відіграє художній простір — як замкнений упродовж усієї оповіді (у Кобилянської), так і той, що з відкритого переходить у закритий і навпаки (у Хоткевича). Так музика, що розвивається в часі, у поєднанні зі сталим або мінливим простором творить оригінальний хронотоп української модерної новели.

У контексті замкненого простору символи з природи набувають ширшого діапазону значень завдяки символіці предметів, із якими вони асоціюються або матеріалом для яких вони є. Прироцнення значень символу світла (сонце, місяць, зірки) йде через асоціації зі штучним світлом (свічка, лампа, камін), посередником для яких є природна стихія вогню. Певний діапазон значень наявних у текстах обох новел символів дім, а також меблі, папір, вогнище, які, в свою чергу, продукують ширше коло асоціацій, можна виводити від одного й того самого символічного коду — дерево. Семантичне поле “дерево — будинок” сягає корінням у давньослов’янські вірування про тривимірність світу, оскільки дерево, так само як і будинок або хата, уявлялося як єдність небесного (крона), земного (стовбур) та підземного (коріння) ярусів світобудови.

Усе, що оточує героїв літературних творів, є відображенням їхнього внутрішнього світу. Облаштовуючи свій дім, оздоблюючи його квітами, накриваючи столи або запалюючи світло, граючи на музичних інструментах, вони виступають деміургами власного “священного простору”, створюють індивідуальну картину свого символічного буття. Нагнітання емоційної напруженості, властивої новелістичному сюжетові, відбувається завдяки тому, що персонажі новели перебувають у постійній взаємодії з речами навколо них — як упорядковуючи їх за власним розсудом, так і переживаючи певні асоціації з тими чи іншими предметами.

РЕЗЮМЕ

Стаття Н.Науменко присвячена дослідженню сюжетно- й образотворчих властивостей «священного простору» в українській модерній новелістиці. Спираючись на матеріал оповідань О.Кобилянської і Г.Хоткевича, авторка обґрунтовує властиве жанру нагнітання емоційної напруженості постійною взаємодією героїв із предметами й речами навколо них.

SUMMARY

The article by N.Naumenko investigates plot-constituent and imagery peculiarities of “the sacred space” in the Ukrainian modern novella. On the material of O.Kobylyanska and H.Khotkevich’s short stories the researcher traces rise of emotional tension, typical to the genre, through characters’ contacts with surrounding objects and things.

ЛІТЕРАТУРА

- Кобилянська, 1989: Кобилянська О.Ю. Повісті. Оповідання. Новели. — К., 1989.
Кобилянська, 1982: Кобилянська О.Ю. Слова зворушеного серця. — К., 1982.
Линн, 1997: Линн Д. Священное пространство. — М., 1997.
Тресиддер, 1999: Тресиддер Дж. Словарь символов. Ваза. Музыка. Цветы. — М., 1999.
Фрейд, 1990: Фрейд З. Сновидения. — Алма-Ата, 1990.
Хоткевич, 1902: Хоткевич Г.М. Поезії в прозі. — Харків, 1902.
Todorov, 1982: Todorov Tz. Theories of the Symbol. Transl. from the French. Ithaca (N.Y.), 1982.

ББК Ш 43 (4 УКР) (=411.4) 5*002.24

Олена Барабанова
(Слов'янськ)

УКРАЇНСЬКИЙ РОМАНТИЗМ: НАЦІОНАЛЬНІ ТРАДИЦІЇ

До одного з важливих показників органічності літературного явища належить наявність його ознак у попередній національній художній традиції. В цьому випадку великого значення набувають романтичний та реалістичний типи творчості, які у різних формах і співвідношеннях проявляються на різних етапах розвитку літератури як загальні властивості художнього відображення життя.

“Питання про романтичну літературу на українському ґрунті належить до найменш з’ясованих”, - говорив у своїх лекціях Микола Зеров [Зеров, 1977: 77]. Нез’ясованість цього питання має витоки саме в неоднорідному та складному процесі формування українського романтизму.

Представники німецької ідеалістичної філософії (Ф.Шеллінг) і романтизму (Новаліс та ін.) розуміли романтизм як сучасне мистецтво, що вбирає в себе усі попередні традиції “натурального” мистецтва і виступає органічним проявом творимого життя, несумісного з консерватизмом і застоєм. Виходячи з філософської ідеї первородства природи, теоретики романтизму включали в нове мистецтво і традиції античності, і художні відкриття Відродження, і сучасну народну поезію.

В епоху середньовіччя в європейських літературах поряд з художньою свідомістю, для якої характерне раціоналістичне, аналітичне начало, виникає інший тип відношення до дійсності, в центрі якого перебуває ідеал як духовна сутність, відокремлення від предметно-чуттєвого світу, як організуюче начало, що творить фантазію. Художній вимисел, емоційне переживання ставляться вище аналітичної діяльності розуму, образ переважає над ідеєю. Саме цей тип художнього мислення значною мірою вплинув на формування рис нової української літератури, яке почалося з XVI ст.

Провідну роль у процесі художнього синтезу культури античності і середньовіччя в Україні відігравали саме традиції національно-народні, переважали жанри і форми фольклорного походження, потяг до “природних” форм художнього мислення, вільних від раціоналістичних норм, до світу пригод, чудес, спонтанності, вільного польоту фантазії.

У літературознавчих дослідженнях висувається думка про те, що в українській літературі XVI- XVII ст. поряд з ренесансним класицизмом і реалізмом існував і ренесансний романтизм (переробка лицарських романів і повістей, ліро-епічні жанри типу балад і романсів) [Наливайко, Кречотень, 1983:46-47]. Мова йде ще не про романтизм як оформлене явище, літературний напрям, а про появу романтичного типу естетичного відношення до дійсності, романтичність.

Українська поезія XVII-XVIII ст. перебувала під тиском барокової свідомості. В бароко яскраво виявилися мотиви несумісності ідеалу і дійсності, контраст між реальними умовами буття і почуттям, мотиви марності і швидкоплинності людського існування. Разом з тим, аскетичні заклики поєднуються з гедонізмом, натуралістичні деталі побуту – з символом і алегорією. Все це сприяло посиленню преромантичних тенденцій.

Сентименталістські та преромантичні віяння сприймає народна та напівнародна поезія під впливом подиху західноєвропейського сентименталізму [Франко, 1984:337,367].

Преромантизм значною мірою сприяв розриву з традиційними формами і моделями об'єктивізуючого мислення, виступив проти “вічних” естетичних правил, за повернення мистецтва до життєвої емпірики, за суб'єктивне сприйняття і переживання зображуваного. Але преромантичним віянням не вистачало чіткого філософського і художньо-естетичного спрямування системи.

В перше десятиліття XIX ст. на Україні починає формуватися романтична естетична думка, позначена впливом ідей німецької ідеалістичної філософії, Гердера, Шеллінга та літературної теорії німецьких романтиків. Німецька діалектико- історична концепція світу і мистецтва, що стала згодом філософсько-естетичною основою всього європейського романтизму, утверджувала ідею первородства природи, її нескінченного буття як творячої сили, що дістає свій вияв у мистецтві.

Велику роль у теоретичному осмисленні засад романтичної естетики в Україні відіграв І. Кронеберг [Русские эстетические трактаты первой трети XIX века, 1974:617]. У судженнях вченого проявляються риси, властиві перехідному періоду від просвітницької ідеології до романтичного світобачення.

Розквіт української поезії припадає на 30 - 40 роки XIX ст. (Л. Боровиковський, А. Метлинський, Є. Гребінка, М. Костомаров, Т. Шевченко, В. Забіла, М. Петренко та ін.).

Українські романтики починають приділяти велику увагу фольклорним творам. Чітко уявляв собі характер літературного освоєння народної поезії Л. Боровиковський, маючи насамперед на увазі жанротворчий аспект: “Местная, роскошная поэзия народных песен, суеверный быт моих земляков – ленивых баловней плодородной, голубонебой Украины, замысловатость поверий, суеверий – представляют богатое сокровище для баллад, легенд, дум; это рудник нетронутый” [Боровиковський, 1967:208].

Постійну увагу романтиків привертала народна міфологія, вона найближче стояла до романтичного типу творчості як художне узагальнення дійсності у вигляді чуттєво-конкретних персоніфікацій і одухотворення істот, що мислилися первісною свідомістю як реальні. Початковим етапом літературного освоєння народної поезії, коли автор ще не виявляє повною мірою свого суб'єктивного погляду, було олітературення народних повір'їв, легенд і переказів, відомостей про обряди.

Водночас романтичне переосмислення народних повір'їв, легенд, переказів, пісень, поетизація обрядів і звичаїв сприяло утвердженню нового типу і стилю творчості, що спиралися на засади народного світосприйняття та естетики. Воно принесло в українську літературу нові теми, мотиви й сюжети, органічно зв'язані з народно-національним життям, піднесло роль художньої фантазії. Фольклорно-романтична поезія не стільки творила новий світ, скільки відкривала його як естетичну й етичну цінність у народних звичаях, обрядах, поезії.

Атрибутивною рисою романтичної поезії є схильність до ліризації теми, мотиву. Вона вже досить виразно намітилася ще в сентиментально-преромантичній поезії другої половини XVII – XVIII століття.

Разом з тим порівняно пізніше й не так чітко виражене, ніж у європейському романтизмі, особистісне начало в українській ліриці 20-60 років XIX ст. В українській романтичній поезії є дуже багато творів, так би мовити, “перехідних” – від народно-пісенних, імперсональних до особистісно-психологічних. Також існувала друга течія, пов'язана з фольклором. Народно-пісенна традиція була для романтиків естетичною моделлю, але не могла задовольнити їх своєю безособовістю, злитістю індивіда з середовищем. Необхідну повноту вияву людських якостей особистість може дістати тільки у сфері суб'єктивній, духовній, оскільки

об'єктивна дійсність у свідомості романтичного героя переломлюється як світ символів.

У романтичній ліриці цей стан самотності душі має найрізноманітніші тематичні і художньо-естетичні вияви. Один із них – розлука з рідною стороною, розрив етнічних та колективних зв'язків. Чужа сторона загострює відчуття самотності, сирітства ліричного героя (“Туга за родиною” Я. Головацького, “Розмова з покійними” А. Метлинського, “Прощання” О. Афанасьєва – Чужбинського та ін.).

Відчужена особистість уподібнює себе до човна, відданого на волю стихії (“Човен” Є. Гребінки, “Човник” В. Забіли, “Човен” І. Гушалевича,), приреченої на загибель сироти (“Безталанний” Я. Щоголева, “Туга серця” В. Забіли, “Недуг” М. Петренка).

Тема неволі, скарги на життя часто виливаються у формі романсу: “Молитва”, “Печаль”, “Скала”, “Ні, мамо, не можна нелюба любити” Є. Гребінки, “Повіяли вітри буйні” В. Забіли, “Дивлюся на небо” М. Петренка, “До карих очей” К. Думитрашка та ін.

Природа у романтиків виступає не тільки могутнім джерелом образотворення, а й викликає в ліричного героя бажання повного злиття з нею. Своєрідне космічне світосприйняття, таке характерне для романтиків, дістало чи не найяскравіший вияв у творчості М. Петренка – цикл “Небо” [Петров, 1884:164]. Естетизація природи як аналога душі, втеча від жорстокості та вульгарності земного буття в кінцевому підсумку були формою, хоч і пасивного, протесту проти дійсності; поза самотності, світова скорбота теж були вираженням суспільного змісту, внутрішнього світу особистості, разом з тим постійного пошуку гармонії, воз'єднання зі світом.

РЕЗЮМЕ

Саме романтична естетика внесла в літературу та мистецтво той суб'єктивний підхід до предмета, ту вимогу перетворення дійсності, за яких художня творчість створює нову реальність. Романтична поезія високо піднесла роль поета як суб'єкта дійсності, звернулася до художнього дослідження народного життя як рупійної сили історичної діяльності суспільства. Розвиваючись багато років поруч з критичним реалізмом, українська романтична поезія 40-60 років вступала з ним у подуктивні творчі контакти, що сприяло піднесенню рівня зображення відношень особистості колективу, народу історії, минулого й дійсності.

SUMMARY

It was the romantic aesthetics that introduced a subjective approach to an object into literature and art, the demand of reforming reality at which a creative work creates a new reality. Romantic poetry highly raised the role of poet as subject of reality, drew attention to the artistic analysis of national life as a motive force of historical activity of society. Developing alongside with realism for many years, Ukrainian romantic poetry of 40-60s, came into creative contacts with realism which raised the depiction relations between personality and collective, people and history, past and present, to a new level.

ЛІТЕРАТУРА

Боровиковський, 1967: Боровиковський Л. Повне зібрання творів.-К.,1967.

Зеров, 1977: Зеров М. Лекції з історії української літератури. Видання Канадського інституту українських студій. Мозаїка, 1977.

Матеріали до вивчення історії української літератури (література першої половини ХІХ століття). К., 1961.

Метлинский, 1848: Метлинский А. Южный русский сборник. Альманах.- Харьков, 1848.

Наливайко, Крекотень, 1983: Наливайко Д.С., Крекотень В.І. Українська література ХVІ – ХVІІІ століть у слов'янському і європейському контексті // ІХ Міжнародний з'їзд славістів: Слов'янські літератури. Доповіді. – К., 1983.

Овчаренко, 1997: Овчаренко І. Йому жити у віках.- Слов'янськ, 1997.

Огоновський, 1989: Огоновський О. Історія літератури руської // Вид. друге.- Львів, 1989.

Петров, 1884: Петров Н.И. Очерки истории украинской литературы XIX ст. – К., 1884.

Пьянков, 1998: Пьянков В. В потоке лет. Стихи и проза. – Сумы.: Корпункт, 1998.

Русские эстетические трактаты первой трети ХІХ века, 1974: 617 – Русские эстетические трактаты первой трети ХІХ века. – М., 1974.

Українська література // Матеріали першого конгресу Міжнародної асоціації українців (Київ, 27 серпня – 3 вересня 1990 року). – К.: Обереги, 1995.

Хропко, 1992: Хропко П. Історія української літератури. (Перші десятиріччя ХІХ століття).- К.: Либідь, 1992.

Франко, 1984: Франко І. Зібрані твори. У 50-ти томах.- К., 1984.

ББК Ш 43 (4 РОС) (=411.2) 5*3

Анна Улюра
(Київ)

«И КРЕСТЬЯНКИ ЛЮБИТЬ УМЕЮТ...»

(ОБРАЗ ДЕВУШКИ-КРЕСТЬЯНКИ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ЖИВОПИСИ КОНЦА ХVІІІ – НАЧАЛА ХІХ ВЕКА)

Русская литература и культура ХVІІІ века отличается подчеркнутым вниманием к женской личности. Это проявляется в усилении роли женщины в духовной и нравственной жизни страны, в активном ее участии в сферах деятельности, ранее считавшихся «истинно мужскими» (политика, наука), в появлении новых социальных женских типов (писательница, журналистка, ученый). Тенденция первичной русской женской эмансипации зарождается в конце «бунташного» ХVІІ века, четко прослеживается на протяжении всего «столетия гениев» (А.Радищев) и модифицируется затем в «золотом» ХІХ веке в культ прекрасной дамы. В русской литературе ХVІІІ – начала ХІХ веков данный процесс нашел отражение в расширении спектра и характера женских образов. Впервые «Россия молодая» знакомится с образами женщины-героини, демонической женщины, девушки-крестьянки.

Огромная заслуга в этом плане принадлежит культуре просветительского сентиментализма, уделяющей колоссальное внимание внутреннему миру человека, его духовной и личностной сути, на что и указывает Г.П.Макагоненко: «Одним из новых качеств литературы последнего тридцатилетия ХVІІІ века признается интерес к личности, к

конкретному человеку, к его индивидуальному, психологическому миру; под этим знаком рассматривается творчество и Державина, и Радищева, и Карамзина, и их непосредственных предшественников и учителей – Руссо и Гете» [Макагоненко, 1940: 35]. Внимание к личности вообще заставляет обратить внимание и на женскую личность.

В русской литературе конца XVIII века, литературе периода предромантизма и зарождения сентиментализма, заслужившей снисходительные отзывы литераторов и публицистов XIX века, рождаются такие проблемы, которые будут разрабатываться и решаться в течение не одного десятилетия XIX века. Таков и поднятый в XVIII веке крестьянский вопрос, приобретший в русской литературе особую актуальность и противоречивость после пугачевского восстания.

Вызывает интерес попытка постановки крестьянского вопроса в русле все более усиливающегося внимания к женщине.

В 60-70 годах XVIII века в русской литературе образ крестьянина выполнен в комически-пасторальных тонах. Комическая опера, впервые сделавшая его главным героем произведения, еще не получила широкого распространения, и крестьяне в литературе этого времени – вызывающие сочувствие второстепенные персонажи. Сколь-нибудь заметных женских крестьянских образов в литературе еще нет.

В 1772 году положение меняется: крестьянка (правда, крестьянка «по случайности») становится главной героиней художественного произведения – комической оперы М.Попова «Анюта». Анюта – подкидыш, дочь полковника, воспитанная в крестьянской семье и считающая себя крестьянкой – влюблена в дворянина Виктора. Это чувство и врожденное благородство не позволяют девушке смириться с решением отца выдать ее замуж за батрака Филатку, проявляющего свою любовь «палкой по спине». Любовь – проверка для Анюты, которую она выдерживает достойно, сохраняя верность себе и любимому. Но в этом «крестьянке» М.Попова помогает ее изначально благородное происхождение.

Подлинную нравственную силу и чистоту проявляет другая девушка-крестьянка Розана (Н.Николев «Розана и Любим»). Розана противостоит помещику-насилынику Щедрову, отстаивая свое природное право самой избирать себе объект любви. Розана, девушка-крестьянка, демонстрирующая свое превосходство над помещиком, – морально целостная личность. Наиболее полно это проявляется через ее отношение к любви. Розана в ответ на притязания Щедрова поет песенку:

Да и слух идет об вас,
Что любовь у вас на час;
А крестьянские сердца
В ней не ведают конца.
Мы обмана жить не знаем,
А что в мыслях говорим,
Нашу совесть почитаем,

Сердца многим не дарим;
Кто приглянется нам раз,
Тот по смертный дорог час.
Свет не надобен тогда,
В милом видим свет всегда»
[Русская комедия..1950: 194].

Как справедливо отмечает Д.Д.Благой, песенку, на пятнадцать лет опередившую карамзинское «и крестьянки любить умеют» Розана, как большинство крестьянок в русской литературе второй половины XVIII века, пасторально-идеализирована [Благой, 1960: 176]. Такой, какой она является, Розана стала благодаря своей близости к природе. Раскаившийся Щедров заявляет в конце пьесы: «Природа! в ком сокрываешь ты прямую нежность человеческого сердца, прямую верность, которая до того презираема в городах, что не умеют ею наслаждаться» [Русская комедия..1950: 214].

Вслед за Анютой и Розаной в русскую литературу посредством комической оперы приходят и другие пасторальные девушки-крестьянки: Анюта А.О.Аблесимова («Мельник-колдун, обманщик и сват»), Анюта Я.Б.Княжнина («Несчастье от кареты»), Пленира М.М.Хераскова («Добрые солдаты»), Анюта П.А.Плавильщикова («Бобыль») и многие другие. Девушка-крестьянка становится образцом естественного человека, и представление о ее нравственной целостности тесно связано с общими поисками в культуре второй половины XVIII века природности и простоты.

Таково же отношение А.Н.Радищева к своей Анютушке и «деревенским нимфам» («Путешествие из Петербурга в Москву», глава «Едрово»). Радищев противопоставляет «городских сватьяшек» и «деревенских русалок», отмечая естественную красоту поведения вторых. И вновь любовь является основным моральным критерием непорочности и нравственности: «...люблю...крестьянок для того, что они не знают еще притворства, не налагают на себя личины притворных любви, а когда любят, то любят от всего сердца и искренно...»[Радищев, 1963: 65]. Радищевская Анюта являет собой образец верности в крестьянской среде. Встреча с матерью девушки, отказавшейся от предложенных путешественником денег, подтверждает органичность происхождения нравственной чистоты Анюты. Образ Анюты практически лишен наивной идеалистичности крестьянок Попова и Николева. Радищев не обходит вниманием «неприглядные» стороны жизни девушки-крестьянки: возможный брак с десятилетним ребенком, ужасающая нищета и «приданого бояре девкам даром не дают». Эта картина делает еще более привлекательным в нравственном плане образ Анюты.

С образом Радищевской Анюты перекликается образ девушки с овечкой И.И.Мартынова («Филон», глава «Девушка с овечкой»), напроць лишенный поверхностной идеализации. Девушка, ведущая на продажу последнюю свою овечку, жертва социальных условий: «... она посмотрела

на свою скотину ... потом на ломтик хлеба, лежавший подле нее в сумке, – не с слезой,...но с видом привыкшей к оному жертвы ...».

Едва ли не самый известный образ девушки-крестьянки в русской литературе XVIII века – Лиза Н.М.Карамзина («Бедная Лиза»). Посредством этого, центрального в повести, образа автор проводит идею внесловной ценности человеческой личности. И в «Бедной Лизе» критерием подлинности чувств и стремлений является отношение героев к любви. Социальный и этический конфликт повести создает фон для чистого и красивого образа девушки-крестьянки, нравственно значительно превосходящей своего любовника, «ибо и крестьянки любить умеют». Но способен ли на такую любовь дворянин Эраст? Ведь недаром же именно с образом Эраста автор связывает столь неприемлемую для сентиментализма тему, как тема денег, выражая свое негативное отношение к герою. Лиза лишена эгоистических помыслов, любовь – единственный смысл ее существования: «Ах! Я скорее забуду душу свою, нежели милого моего друга!» [Русская проза...1950: 78]. Трагический финал повести предопределен уже в начале повествования, где березовая рощица, как и естественность природных чувств Лизы, «подавляется» мрачными стенами Симонова монастыря. Частые упреки в адрес Карамзина по поводу нереальной основы языка Лизы ставятся под сомнения видным историком литературы советского периода П.А.Орловым, который указывает на то, что язык Лизы подчеркивает изящество и чистоту ее переживаний, хотя (или, возможно, именно поэтому) бесконечно далек от реального языка крестьянки XVIII века, который мы наблюдаем в сатирических произведениях. Социальная среда затупевана в повести; и Лиза, и ее мать могли бы быть поняты читателем и как горожанки, и как бедные дворянки. Крепостная эпоха, столь откровенно изображенная Радищевым, не угадывается в повести Карамзина [Пиксанов, 1958: 309-326]. Но оба писателя видят идеальную естественность и подлинную природную красоту, такую желанную для эпохи Просвещения, именно в крестьянских девушках.

Вслед за Лизой, вдохновленные ее славой и успехом, в русскую литературу «ворвутся» многие девушки-крестьянки, жертвы несчастной любви и социальной несправедливости: Софья из повести Г.П.Каменева, жертва развратника-барина; молодая крестьянка, ставшая добычей похоти богатого помещика в повести «Печальное происшествие» В.А. Жуа; Варенька из одноименной повести неизвестного автора; Марья, умирающая от несчастной любви в «Истории бедной Марьи» Н.П.Милонова; бедная Маша из повести А.Е.Измайлова; обольщенная Генриетта Ивана Свечинского; бедная Мария, историю которой поведал Н.П.Брусилов; несчастная Маргарита из анонимной повести; в 1817 году уже вторым изданием выходит пьеса Василия Федорова «Лиза, или следствие гордости и обольщения», и долго еще потом не успокаивались поклонники карамзинской Лизы. Но как любое «вторичное» явление,

подражательное по своей сути, эти женские образы лишены естественной простоты и прелести героини Карамзина.

В образах девушки-крестьянки в литературе XVIII – начала XIX века отразились мечты современников «безумного столетия» о прекрасном, близком к природе человеке, представления о простоте не тронутого цивилизацией существа. Изображению девушки-крестьянки в литературе этого периода свойственна некая интимность поэтического восприятия и особый лиризм.

Тенденция поиска «естественного человека» в крестьянской среде не обошла и портретную живопись конца XVIII века. Около 1795 года В.Л.Боровиковский создает портрет торжковской крестьянки Христины. Это едва ли не первый портрет крестьянки после работы И.Аргунова 1784 года. Образы крестьян в живописи появились еще в 70-е годы XVIII века в жанровых полотнах М.Шибанова и И.Еремеева, но изображение крестьян в данном случае подчинено социальным мотивам, проявление которых в работах Аргунова и Боровиковского слабее. Но портрет работы Аргунова перерастает свои рамки, в нем создан обобщенный образ, исполненный моральной чистоты и поэтичности. И Боровиковский в портрете Христины передает не только миловидный облик женщины и застенчивую улыбку, но и ее прекрасные внутренние качества – скромное достоинство и чистоту. Очевиден интерес обоих мастеров к национальным мотивам: крестьянка Боровиковского, как и крестьянка Аргунова, представлена в нарядном национальном костюме, но если для Аргунова костюм женщины является во многом целью работы, то для Боровиковского национальный костюм выступает средством идеализации изображаемого. В образе Христины преломились реальные впечатления от натуры и мечты о прекрасном, близком к природе «естественном» человеке. Тонкая живопись лица, сочное письмо фона придают изображению привлекательность, вызывая впечатление цельности образа. Черты лица, как и весь облик Христины, идеализированы. Условен костюм и зеленоватый занавес на фоне прозрачно – голубого неба, препятствующий полному слиянию фигуры девушки с пейзажем.

Незабываемым образ крестьянской девушки Боровиковского, как и крестьянки Карамзина, делает неподдельная искренность и теплота изображаемого и особый лиризм сентиментальной культуры.

РЕЗЮМЕ

Статья А.Улуря актуализирует проблему художественного изображения образа русской девушки-крестьянки в различных жанрах литературы и живописи рубежа XVIII – XIX веков. Выявлен диапазон восприятия этого образа в его связи с умонастроениями эпохи.

SUMMARY

A.Ulyura's essay touches upon the problem of artistic interpretation of a Russian peasant girl image in various literary and painting genres of the turn XVIIIth – XIXth

centuries. The range of the image perception in its connections with the epoch's frame of mind has been determined.

ЛИТЕРАТУРА

- Благой, 1960: Благой Д.Д. История русской литературы XVIII века. – М., 1960.
Макагоненко, 1940: Макагоненко Г.П. О композиции «Путешествия из Петербурга в Москву» А.Н.Радищева // XVIII в. Сб.2. Ред. Г.А.Гуковский. – М.-Л., 1940.
Пиксанов, 1958: Пиксанов Н.К. "Бедная Анюта" А.Радищева и "Бедная Лиза" Н.Карамзина // XVIII в. Сб.3. Ред. П.Н.Беркова. – М.-Л., 1958.
Радищев, 1963: Радищев А.Н. Путешествие из Петербурга в Москву. – М., 1963.
Русская комедия...1950: Русская комедия и комическая опера XVIII века. Под ред. П.Н.Беркова. – М.-Л., 1950.
Русская проза...1950: Русская проза XVIII века. Ред. Г.П.Макагоненко. – М.-Л., 1950.

ББК Ш 40*011.31

Марина Абашева
(Пермь)

РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ НА РУБЕЖЕ XX И XXI СТОЛЕТИЙ: ПРОБЛЕМА САМООПРЕДЕЛЕНИЯ

Современная словесность, и проза в особенности, настойчиво тяготеют к самоописанию и самоидентификации. В прозе конца века мы наблюдаем бурный рост произведений о литературе и писателе: к концу 90-х годов жизнь и быт писателя становятся темой едва ли не большинства прозаических произведений - у В. Маканина, А. Битова, В. Войновича, А. Наймана, Ю. Буйды, С. Гандлевского, А. Сергеева, Е. Попова и В. Попова, В. Ерофеева, А. Мелихова, Н. Климонтовича и др. Темы, связанные с писательской профессией, осваиваются уже и массовой литературой (например, в «Стилисте» А. Марининой), что свидетельствует о полной их культурной адаптации. Отчасти все это напоминает ситуацию, о которой писал в 1927 году Б.М. Эйхенбаум в статье «Литературный быт»: «Вопрос о том, *«как писать»*, сменился или, по крайней мере, осложнился другим - *«как быть писателем»*. Иначе говоря, проблема литературы как таковой заслонилась проблемой писателя».

Саморефлексия литературы - знак слома литературных эпох, и не только календарных. Нынешняя культурная ситуация отчасти напоминает рубеж 20-30-х годов, о которых писал Эйхенбаум. Как тогда, смена писательских поколений обозначила смену формаций: в 20-30-е художники, выросшие на культуре XIX века, входили в советскую цивилизацию, теперь постсоветская современность непроходимой пропастью отделяется от затонувшей Атлантиды цивилизации советской. Писатель ищет свое место в новом, для него пока anomичном историческом пространстве. Литературная авторефлексия выполняет сегодня и еще одну функцию: выговорить, как на сеансе у психоаналитика, свои прежние «напряжения». Ведь литература в советское время жила, под

собою не чуя себя, - настоящее обращение литератора к литературе, к собственному бытию и труду, клеймилось как книжность и интеллигентское самокопание.

Количественное увеличение автописьма во всем его многообразии - от эпистолярия и мемуаров до «романа о писателе» и «филологического романа», появление этически и эстетически ответственного автобиографического героя-писателя свидетельствуют о жажде писательской самоидентификации в новых исторических обстоятельствах, о поиске идентичности - как субъектной, экзистенциальной (телеология творчества, место художника в мире, духовное самоопределение), так и социально-исторической (принадлежность к литературному поколению, кругу, формирование литературной репутации).

Для достижения личной идентичности (как «самости» и тождественности) писатель имеет в своем распоряжении собственно творчество, он создает символические структуры, в которых, через лингвистическое опосредование, и осуществляется идентифицирующая деятельность личности. Повествовательная идентичность (термин Поля Рикера) достигается, по мнению этого французского философа, в «life-story» - жизненной истории. Возможно, именно стремлением к писательской автоидентификации и объясняется то огромное количество жизненных историй о писателе, что решительно потеснили с центра к периферии читательского внимания собственно постмодернистские тексты (если, конечно, говорить о постмодернизме как стилевом направлении, а не о постмодерне как исторической и культурной парадигме; в культурной системе постмодерна системы частные истории как раз вполне органичны).

Обширный на сегодня корпус произведений о писателе начал формироваться в середине 90-х годов и имеет собственную логику развития. Последнее десятилетие века оказалось чрезвычайно динамичным для отечественной словесности; анализ текстов о литературе и писателе может наглядно продемонстрировать быструю смену приоритетов в стремительно формирующейся автоконцепции литературы.

Роман Юрия Буйды «Ермо» (1996) симптоматичен как характерный для этого времени знак стремления к освобождению от утилитарных, идеологических, сервильных функций и ролей советского писателя и, кроме того, от господствующего (заметим, в XX веке искусственно культивируемого) реалистического канона.

Герой романа - русский писатель, эмигрант в Италии, лауреат Нобелевской премии Ермо-Николаев - отмечен разительным (и намеренным) сходством с В. Набоковым - в судьбе, характере, особенностях письма. Этот мировоззренческий и стилиевой ориентир имеет принципиальное значение: набоковский ореол является своего рода декларацией понимания литературы как свободного творчества, изощренного эстетизма, изящества и мастерства. Автору романа важно утвердить право писателя именно на ту литературу, что В.Набоков называл «божественной игрой».

Пожалуй, главной темой романа становятся размышления о природе искусства, подчеркнута полемичные по отношению к национальной традиции в ее основном смысловом ядре - то есть в ее требовании реалистического понимания и изображения мира. Ю.Буйда настойчиво утверждает иное: «С древнейших времен искусство повествования связывалось с вымыслом, преувеличением, наконец - с ложью. Не случайно русские литераторы в конце концов отказались от титула «сочинитель» в пользу пресного «писатель»: в русском языке «сочинять» - значит «лгать»... Эти суждения приобретают еще одно важное измерение, если учесть, что сама фамилия автора значит «лжец», о чем он не раз упоминал в интервью, автобиографии, своих рассказах. В романе, где огромную роль играет зеркальная семантика, выстраивается, таким образом, еще одна система зеркал, включающая самого автора: Буйдалжец пишет роман о писателе лжеце (Ермо-Николаеве), который, в свою очередь, пишет роман о лжеце (Джакомо), а тот в конце жизни тоже садится писать роман о себе.

Такая конструкция - «текстов в тексте» - в принципе характерна для романа о писателе. К этому типу романа (его нередко называют также метапрозой) принадлежат «Дар» и «Бледный огонь» В.Набокова, «Мастер и Маргарита» и «Театральный роман» М.Булгакова, «Труды и дни Свистонова» и «Козлиная песнь» К.Вагинова, «Доктор Живаго» Б.Пастернака, «Пушкинский дом» А.Битова и др. Метапроза предполагает тематически - жизнь писателя и описание творческого процесса, структурно - наличие текста в тексте, а также демонстрирует активность автора-творца, имеющего своего текстового двойника в образе персонажа-писателя, а следовательно, зеркальность повествования. Следует отметить одно принципиальное отличие метапрозы 90-х годов от предшествующих произведений, проявившееся и в романе Ю.Буйды. Центр тяжести романа о писателе теперь переносится с текста в тексте на «рамку», описывающую собственно жизнь писателя. «Память жанра» подсказывает, что раньше, например, у М.Булгакова в «Мастере и Маргарите», именно вставной текст был идеологическим центром романа, имевшим для героя-писателя статус «онтологического поступка» (термин М.Липовецкого), — сейчас роман в романе нередко приобретает подчеркнута игровую природу. В «Ермо» цитаты из произведений вымышленного писателя (автор романа дерзнул «прочитировать», то есть сочинить тексты нобелевского лауреата) призваны единственно усилить художественную убедительность персонажа. Главным же становится изображение внутреннего мира писателя, его понимание литературы, отношения с искусством - поэтому идея зеркальности во множестве своих интерпретаций и становится смыслообразующей основой романа.

Однако в большей степени литературу сегодня интересуют писатели не вымышленные, а реальные. Общественное признание зачастую получают тексты о писательском литературном быте, смещающие фокус изображения к частному человеческому существованию. Престижными

литературными премиями отмечены «Альбом для марок» А.Сергеева (Букеровская премия 1996 года) «Трепанация черепа» С.Гандлевского (Антибукеровская того же года). Критика и читатель в целом оказались готовы воспринять предложенную писателем конвенцию, основанную на принципиально новом для нашей ментальности понимании функции литературы: когда поэт в России не больше, чем поэт, а просто гражданин - отнюдь не с большой буквы. И в литературной теории, и в творческой практике мы переживаем сегодня ситуацию реконцептуализации самой литературы. Из своего рода религии и идеологии она превращается в профессию и товар. От привычного «литература— наше все» общественное сознание, кажется, движется к сформулированной И.Бродским в Нобелевской речи позиции: «Если литература чему-то и учит, то только частности человеческого существования».

Частное существование самого писателя приобретает все больший интерес, заслоняя собственно литературного героя. К концу 90-х годов в структуре романа о писателе постепенно упраздняется текстовый двойник автора. Реальный автор все настойчивее отесняет своего персонажа, даже подчеркивая его литературно условную природу. В романе А.Битова «Азарт, или неизбежность ненаписанного» (1998) идеальный герой, гениальный филолог и писатель, конструируется буквально на глазах читателя, в ущерб сюжетной занимательности и значимости «текста в тексте» (на месте последнего автор, по его собственному выражению, оставляет «дырки», отсылая читателя к собственным более ранним произведениям). Прототипами героя, утверждает автор, стали С.Аверинцев и М. Гаспаров - прототипическая достоверность здесь призвана еще раз подчеркнуть значимость героя, который не столько в своих реальных чертах (они не воспринимаются таковыми ввиду подчеркнутой «сконструированности» персонажа), сколько и в идеальных установках, безусловно, близок автору. Битовский Чизмаджаев становится не характером, а программой и моделью.

Рассказ о писательской жизни становится формообразующей основой и в новой книге В.Войновича «Замысел» (1999). Она представляет собой собственно фикциональные тексты, ранее уже по большей части опубликованные, но теперь нанизанные, по выражению автора, на «дневниково-мемуарно-автобиографическую канву». Эта канва, кажется, для автора важнее его текстов. В.Войнович объясняет свой «Замысел» как «попытку разглядеть в себе себя», замысел собственной жизни и вложенный божественный Замысел, здесь же он реконструирует историю творческих замыслов прежних своих книг. Видимо, в сопряжении себя реального с историческим временем и своими прежними текстами А.Битов и В.Войнович, да и другие писатели находят необходимый момент самоидентификации, обнаружения подлинно *бытийной*, а не культурной идентичности.

Культурная, литературная идентичность сейчас как раз подвергается деконструкции. Очевидно, ищущий нового самоопределения писатель

испытывает известный «страх влияния» со стороны литературного канона. Кажется, что самый решительный бунт против русской литературы является собой шокирующий роман В.Сорокина «Голубое сало». Однако сорокинскому эпатажному роману (эпатаж, похоже, становится для этого прозаика попросту рутинным) по радикальности решения ничуть не уступает книга писателя, имеющего совершенно противоположную литературную славу.

В романе В.Маканина «Андеграунд, или Герой нашего времени» герой-писатель совершает бунт против русской литературы. Правда, сам бунт совершается по литературному образцу. Эксперимент маканинского Петровича родствен раскольниковскому в своей дерзости: герой испытывает не столько себя, сколько самое для него дорогое - русскую литературу (в которой, как известно, свернуто наше все - культура, право, философия, история) на прочность. Мотивы убийства - почти случайные, ситуативные, хотя, конечно, вытекающие из правды характера: самозащита и месть за унижение, опасение остаться в истории с клеймом доносчика. Подлинный сюжет романа состоит в отказе человека, писателя от Великого Канона - и, значит, в разрушении прежней личной и национальной идентичности, поскольку именно литература, «великий вирус для русских», по выражению Петровича, и является для них выражением национальной идентичности. Маканинский же герой рискует жить самостоятельно: «Что, если в наши дни (и с каждым днем все больше) жизнь - самодостаточное действо... Живем и живем. Как живу сейчас я. Без оглядки на возможный, параллельно возникающий о нас (и обо мне) текст - на его неодинаковое прочтение. Что нам дается (и что теряется), если мы отказались и если мысль наша уже не замерцает, не сверкнет в счастливо гнущейся строке, а переживание наше - молча и для себя?» Получается, что дается собственное «Я»: «Мое непишущее «я» обрело свою собственную жизнь. Бог много дал мне в минуты отказа. Он дал мне остаться». Герой-писатель «переступил» нравственный кодекс русской культуры, когда решил избавиться от литературы как регулирующего собственную жизнь закона, он сам теперь определяет нормы нравственности, и философию, и весь мир. Вся ответственность, все смыслы сходятся в парадоксальной фигуре непишущего писателя, в его оголенной, обнаженной самости.

Разумеется, на уровне сознания автора, а не героя, эта стратегия представляется не рецептом литературного существования, но репликой в напряженном культурном диалоге. В.Маканин, как всегда, поставил диагноз общества на конкретном отрезке исторического времени, уловил самый нерв проблемы: сегодня остро необходимо радикально новое жизнестроительство писателя, новое его миропонимание.

Потому понятно быстрое приращение автобиографического дискурса в нынешней литературе о писателе. Писатель смещается из пространства культуры в пространство личной биографии, обеспечивая жизненной и житейской подлинностью свое присутствие в литературе.

Биографический и автобиографический дискурс в современной прозе оформляется в самостоятельный жанр («Веселый солдат» В. Астафьева) или включается в беллетризованное и документальное повествование («Бестселлер» Ю. Давыдова).

Искусство, культура и сама жизнь чувствительны теперь к внетекстовому бытию литератора. Поэтому особое значение приобретает категория внеэстетическая - само писательское поведение, становящееся сейчас литературным фактом. Это проявляется в самых различных поведенческих сценариях: «художниками поведения» называют себя митьки, Д. Пригов выстраивает развернутую стратегию поведения, постоянно меня авторские имиджи. Наконец, и отказ от жеста, предельно закрытое поведение В. Маканина критики рассматривают как вполне продуманную стратегию. Молодые писатели (например, активный пропагандист украинского постмодерна Владимир Ешкилев) на основе возвращения к сверхнарративным практикам склонны выстраивать новые теории демиургии. (См. беседу с В. Ешкилевым: [«Дружба народов», 1999, #12: 188 – 197]).

Так или иначе, во внутритекстовом или во внетекстовом пространстве, сегодня в писательской саморефлексии формируется принципиально новая автоконцепция литературы и писателя. В 90-е годы она, как мы можем видеть, последовательно развивалась от идеи эстетической свободы к осознанию этической ответственности за новое жизнестроение. И то, что такое движение - характерный сюжет русской культуры, подчеркивает устойчивость ее семиозиса при любых, самых решительных парадигмальных сдвигах.

РЕЗЮМЕ

На материале русской прозы конца XX века анализируется явление саморефлексии литературы как знак слома литературных эпох. Показано, что развитие автописьма приводит к существенным сдвигам в проблематике, жанровой структуре, концепции героя, самом характере повествования.

SUMMARY

On the material of late XXth century Russian prose the phenomenon of literary self-reflection as a symptom of literary epochs' break is analyzed. It has been shown that development of "auto-writing" leads to substantial shifts in problems choice, genre structure, concept of protagonist, narration character, etc.

РУССКАЯ ДРАМАТУРГИЯ НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛИТИЙ
(герой и хронотоп в пьесах
второй половины 80-х -90-е годы XX столетия)

Бецкий: – А ведь все одинаково несчастны. У меня бывает чувство, что мы стоим у края пропасти.

Вадим: – О какой пропасти вы говорите? Мы в свободном полете.

Мих. Варфоломеев. Летом (1999 г.)

Драматургия наиболее адекватна современным темам. С этой мыслью большинства современных литературоведов трудно не согласиться. Активизация драматургии начинается с рубежа 70-80-х, но принципиально важный этап для ее развития – середина 80-х - нач. 90-х. Знаковым спектаклем нового периода стала полулегальная премьера "Спортивных сцен 1981 года" Эд. Радзинского в театре им.Ермоловой. Талантливый режиссер В.Фокин представил трагикомедию известного драматурга в стилистике ретро-авангарда. Великолепный квартет актеров (Доронина-Павлов, Догилева-Меншиков) в совершенстве воплотил идеи автора и режиссера* (1986 г.).

В пьесе Радзинского эпоха представлена через чувства и эмоции персонажей, сюжет построен на парадоксах, доходящих до абсурда, локальный хронотоп фабулы контрастирует с бесконечно-вечным хронотопом подтекста, амбивалентные герои полубообщаются в системе "монологических диалогов", обнаруживающих глобальную афоризацию языка.

В дальнейшем эти свойства "новой драматургии" все активнее проявляются (либо в деталях, либо в полной модели) у авторов самых разных эстетических позиций – от "классиков" В.Розова и М.Рождина до "авангардистов" Н.Садур и Д.Липскерова.

Исследователи анализируют пьесы в самых разных аспектах, но при всем многообразии характеристик два параметра особенно важны: типология персонажей и специфика хронотопа, которые и* определяют лицо драматургии последних полутора десятилетий.

Начало существенных перемен в типологии персонажей было "объявлено" в 1982-ом году Владимиром Арро: "Смотрите, кто пришел" – так называлась его пьеса. Окончательное подтверждение появлению новых героев дал О.Ернев: "Мы пришли" (название его драмы 1988 года). На сцену выходят другие - те, о ком невозможно было писать еще несколько лет назад (причины различны), или те, кто определенно как социально-психологический тип совсем недавно. В конце 80-х – начале 90-х в драматургию хлынул поток пьес "о несчастных, загнанных нищетою и страхом, больной совестью "шестидесятников", об изуродованных

* Автору этого материала посчастливилось присутствовать на спектакле.

идеологическими бреднями и двойной моралью подростков, о неудачливых в семейной и личной жизни женщинах..., опустившихся люмпенах, бомжах, проститутках, еще недавно процветающих "людях свиты" [Любимов, 1984: 19]. Но, даже если не брать "крайние типы", у большинства драматургов "новой волны" (особенно у Л.Петрушевской, А.Казанцева, В.Левашова, О.Ернева) превалируют персонажи "самгинского типа", психология и образ поведения которых основаны на "полу": "люди не очень добрые, но и не так чтобы очень злые..., не безнадёжные дураки, но и не подлинно умные... работу выполняющие, но не любящие, ни во что не верящие, но суеверные" [Дмитриевский, 1989: 61]. На первый план выдвинулся эдакий "среднеарифметический гражданин", которому даже имя не очень-то нужно: "мое имя – как у тысяч – кличка" (Эд.Радзинский). Начинается "маскарад", где "образу придается большее значение, чем подлиннику" (М.Эпштейн), амбивалентность персонажей становится поливалентностью. Бытовой и карнавалный срезы действительности, которые ранее драматурги пытались представить раздельно начинают смешиваться, захлестывать друг друга ("Квартира Коломбины" Л.Петрушевской символична в этом плане).

"Магистральную линию" дальнейшего развития системы персонажей можно представить всего двумя репликами героя Ю.Эддиса ("Одуванчик"): "...неужели я деградирую?! Вернее – прогрессирую в обратном направлении?!" [Эддис, 1999: 59]. В драматургии 90-х "трагикомедия срединности" (Е.Шкловский) трансформируется в трагифарс, "нравственное слабосилие" (Ф.Искандер) превращается в равнодушную безнравственность, причем многие герои не замечают этого превращения, воспринимая его как норму (в финале психологического боевика А.Слаповского "Клинч" Барабанщик, только что убивший человека, роняет: "Скучно все это". А девушка, свидетель убийства, несколько часов назад объяснявшаяся убитому в любви, по авторской ремарке "до невероятия равнодушно" реагирует на случившееся Слаповский, 1999: 39). Многие персонажи почти полностью утрачивают свое "Я", переходят в состояние иллюзорного существования. Причем эта ситуация не зависит от структуры пьесы и эстетических ориентиров автора. В "Невидимках" Л.Зорина герой и героиня (просто Он и Она) не знают подлинных имен друг друга ("имя - это заголовок, этикетка" [Зорин, 1999: 6]), возраста, внешности (вся пьеса – телефонные диалоги), адресов ("у невидимок нет адресов" [Зорин, 1999: 13]). У Н.Коляды, известного своим пристрастием к скрупулезной детализации повседневности в "Уйти-уйди" не только приводятся биографические данные героев. Мы узнаем, что, например, у Людмилы "прическа красивая, она в тапочках и блестящем платье... под левым глазом у нее синяк, косметику затушеванный" [Коляда, 1999: 4]. Но и в первом и во втором случае персонажи "неуловимы". Они двоятся, троятся, расплываются. Их почти невозможно охарактеризовать традиционным способом: добрые, злые, умные, глупые и т.д. "Маленький человек-маргинал, забытый удачей и

судьбой" (О.Игнатюк), для которого уже ничто не имеет особого значения, кроме п р е б ы в а н и я в этой непонятной для него действительности: "Не живу, а пребываю" (Л.Завальнюк). По меткому замечанию героя Л.Зорина, такой человек "выпал из исторического процесса Как из вагона. Нет причастности" [Зорин, 1999: 15].

Нужно отдать должное современному драматургам: они редко становятся в позу обличителей, понимая, что не только и, может быть, не столько человек конца тысячелетия виновен в том, каким он стал. Он "перекормлен суррогатами, Мнимостями. Этикетками, формулами. Инвентарными номерами понятий и всякими правилами игры" [Зорин, 1999: 16]. Абсурд реальности породил абсурдное, аварийное сознание, духовный идиотизм, чаще всего не имеющий ничего общего с клинически идиотизмом ("Идиотизм как переходная стадия от социализма к капитализму" - название статьи Е.Кузнецова в "Литературной газете" от 1 февраля 1995 года).

Больше всего волнует драматургов и тех, кто их исследует, эмоциональное оупение наших современников, "ужас бесчувствия" который ведет к краху любви, хотя "только любовь способна победить абсурд» [Громова, 1999: 136]. Мужчина конца тысячелетия не выдерживает традиционного в русской литературе испытания любовью. Женщина, самим Господом призванная нести в мир Любовь, привносит в него "сатанинское начало" (Е.Стрельцова), а любовь "с подачи женщины" все чаще и чаще "заменяется сексом, спаривание вместо слияния" [Стрельцова, 1994: 175]. Вряд ли можно назвать это суждение критика (женщины) полностью справедливым. Более права, на наш взгляд, Е.Эрнандес, утверждающая, что женщина "по-прежнему любит, но не согласна платить за это разрушением личности" [Эрнандес, 1996: 171]. Такovy героини О.Кучкиной (например, Лиля из одноименной пьесы), А.Галина (Виктория из "Сирены и Виктории") и некоторых других авторов. Одно из последних подтверждений – пьеса М.Арбатовой "Пробное интервью на тему свободы", которую В.Федорова удачно охарактеризовала как "портрет современной женщины в современном же интерьере" [Арбатова, 1999: 2].

Персонаж существует в хронотопе. Одна из важнейших ипостасей его существования – коммуникация, в том числе и речевая – главная в драме. Разрушение вербального общения, отражающее глобальную разобщенность людей, – один из наиболее трагичных признаков и современного персонажа, и современного хронотопа. Как пишет И.Цунский, "даже диалоги - всего лишь формально пересекающиеся монологи..., никто никого не слушает, монологи, монологи..." [Цунский, 1996: 164]. Ощущение коммуникативного неблагополучия заставляет героев говорить о слове. Слово становится как бы одним из выссценических персонажей современных пьес: "Слово стало дешевле гривенника, а жизнь дешевле слова" [Зорин, 1991: 16]; "Слова не нужны, они только мешают" [Эдлис, 1999: 51]. Непонимание на уровне сл о в а

приводит к полному отчуждению. В "Пробном интервью..." есть диалог шестидесятилетнего Вадима Петровича и 29-летнего Тимура. В.П.: "У нас с вами языковой барьер. Я совершенно ни одного слова не понимаю". Т.: "Элементы мира состоят из слов. Вы не понимаете ни одного элемента моего мира" [Арбатова, 1999: 20-21].

И авторы пьес, и критики пытаются систематизировать современные типы персонажей. Критики - по социально-психологическим функциям: "обозленные, блаженные, артисты" [Лейдерман, 1999: 162]. Или в соотношении с категорией жизни: "Это не ж и т ь . Они не живут... Они имитируют жизнь" [Цунский, 1997: 199]. Драматурги – самими названиями пьес: "Семья уродов" Д.Липскерова, "ЧМО" В.Левашова, "Ублюдок" Н.Садур, "Лузган" Л.Зорина, "Оборванец" М.Угарова, "Одуванчик" Ю.Эдлisa. Но при потрясающем разнообразии драматургических характеров любая классификация несовершенна.

Хронотоп современной пьесы пытается поймать "ускользающую реальность" (Е.Шкловский), чтобы зритель мог хотя бы в общих чертах осмыслить себя в этой реальности. В последние годы авторы пытаются достичь это двумя противоположными "способами": 1) используя "прием робинзоны", ограничения пространства и времени" [Громова, 1999: 150]; 2) расширением времени-пространства до "размеров Галактики" ("частный случай" подобного хронотопа – хэппенинг). Иногда оба способа совмещаются в хронотопе одной пьесы. Пример тому – "Одуванчик" Ю.Эдлisa, где герой то сидит дома на диване, то парит в космосе, то попадает в эпоху питекантропов, то в XXI век, то зовет такси, то "перевозчика Харона".

Изменения в хронотопе, происходящие с середины 80-х, разительны (особенно если сопоставить его с моделью 70-х). Обусловлены они, на наш взгляд, тремя главными причинами. Во-первых, произошли кардинальные изменения времяощущения наших современников, и художников прежде всего. Во-вторых, хронотоп размывается притчевым началом, очень активным в драматургической стилистике последнего пятнадцатилетия. И, в -третьих, значительное усиление игрового начала (игра в игре – до бесконечности," цель игры – игра", по И.Цунскому) провоцирует суперусловность хронотопа. Ведь в игре время-пространство придуманное, ненастоящее.

В целом можно сказать, что астрономически обозначенное время и географическое пространство в хронотопе современных пьес не имеет принципиального значения. В этой связи типичны такие характеристики времени: "век – это миг, и три века – миг" [Зорин, 1999: 7]; "Действие пьесы происходит сегодня, может быть, даже завтра, а вполне вероятно, вчера" [Брагинский, 1997: 45]. Или странные определения пространства жизни: "Зачем мне запад, если я живу на русском языке?" [Арбатова, 1999: 11]. Один из самых продуктивных образов, обозначающих хронотопное положение персонажей на бытийно-бытовом уровне, а также отражающих их мироощущение, – "Дом" (чаще бинарма "Дом-бездомье"). О Доме

(доме) говорят, мечтают, грезят многие современные персонажи. Представления о Доме или их отсутствие – знак того положения, которое персонаж занимает в системе жизни. "Я вообще не знала, что бывает дом, – говорит героиня М.Арбатовой. – В меня такой программы не заложили. Я думала, что жизнь – одна длинная гостиница" [Арбатова, 1999: 11]. Это признание стоит многих характеристик.

Как абсурдистский вариант образа Дома и его глубинная антитеза – дурдом, в котором "царит общая скука, где каждый погружен в свое одиночество" [Лейдерман, 1999: 163]. Дурдом в пьесах последних лет становится лейтмотивным символом: "Она: – Что у вас за окошком? Он: – Все то же. Дурдом на фоне агонии века" [Зорин, 1999: 14]. Страшный образ безысходности: "из тупика есть выход, у нас нет" [Зорин, 1999: 14]. Именно он четче других "выражает неприятие современности как чужой и "неосвояемой" [Сальникова, 1996: 20] и обнажает жесткую "схему" современной драматургии: аномальные персонажи в аномальном хронотопе. Оставляют ли современные драматурги надежду своим героям и зрителям? Несомненно. Она – в боли, способности приобщиться к мировое скорби через драмы обыденности, в поиске себя, которым заняты многие герои и наконец – в той характеристике, которую дает себе и всем нам журналистка Маргарита ("Пробное интервью..." М.Арбатовой): "Мы все романтические персонажи, потому что время романтическое" [Арбатова, 1999: 21].

РЕЗЮМЕ

Свойства «новой» русской драматургии все активнее проявляют себя в творчестве писателей самых разных эстетических позиций. Особенно важны типология персонажей и специфика хронотопа, которые и определяют лицо драмы последних полутора десятилетий XX века. Персонаж утрачивает свое «Я», становится «неуловимым», не поддающимся традиционным характеристикам (добрый-злой и т.д.). разрушение вербального общения, отражающее глобальную разобщенность людей, — один из наиболее трагичных признаков и современного персонажа, и современного хронотопа. Астрономически обозначенное время и географическое пространство в хронотопе современных пьес не имеют принципиального значения. Усиление игрового начала провоцирует суперусловность хронотопа.

SUMMARY

Properties of "new" Russian drama have been actively manifested in the works by playwrights of various aesthetic positions. Characters' typology and specific time and space organization (chronotopos) determine the most important peculiarities of the drama of the last 15 years. Character has lost its identity, become more elusive, non-definable in traditional characteristics (good or bad, etc). Destruction of verbal intercourse reflecting global human estrangement is one of the most tragic features of both modern personage and chronotopos. Astronomic time and geographical place are not essential in modern plays' time and space organization. Playing stipulates super-relative character of chronotopos.

ЛИТЕРАТУРА

Арбатова, 1999: Арбатова М. Пробное интервью на тему свободы // Современная драматургия. 1999. № 4.

- Брагинский, 1997: Брагинский Э.Э. Игра втроем // Современная драматургия. 1997. №1.
- Громова, 1999: Громова М. Русская современная драматургия. М., 1999.
- Дмитриевский, 1989: Дмитриевский В. Кто заказывает музыку? // Театр. 1989. №23.
- Зорин, 1999: Зорин Л. Невидимки // Современная драматургия. 1999. № 3.
- Коляда, 1999: Коляда Н. "Уйди-уйди" // Современная драматургия. 1999. №1.
- Лейдерман Н. Маргиналы вечности, или Между "чернухой" и светом // Современная драматургия. 1999. №1.
- Любимов, 1984: Любимов Б. Что может статистика? // Театр. 1984. №4.
- Сальникова, 1996: Сальникова Е. Условный безусловный мир // Современная драматургия. 1996. № 1.
- Слаповский, 1999: Слаповский А. Клинич // Современная драматургия. 1999. №2.
- Стрельцова, 1994: Стрельцова Е. Женский круг // Современная драматургия. 1994. №4.
- Цунский, 1997: Цунский И. Заколдованное пространство // Современная драматургия. 1997. № 1.
- Цунский, 1996: 10. Цунский И. Цель игры – игры // Современная драматургия. 1996. №1.
- Эдлис, 1999: Эдлис Ю. Одуванчик // Современная драматургия. 1999. №4.
- Эрнандес, 1996: Эрнандес Е. Ересь любви // Современная драматургия. 1996. №1.

ББК Ш43 (4РОС)=(411.2)6*8 Гумилев 4*002.2

Нина Ольховая
(Горловка)

«АКТЕОН» Н. ГУМИЛЕВА

КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАНИФЕСТ АКМЕИЗМА

Рубеж XIX - XX вв. в искусстве знаменовался появлением новых течений и направлений.

В истории поэтического искусства В.М. Жирмунский различает три поколения поэтов-символистов, но «третье поколение» (М. Кузьмин, Н. Гумилев, С. Городецкий, Анна Ахматова О. Мандельштам), по его утверждению, «преододело символизм» [Гумилев, 1989:112].

Эстетические теории молодых поэтов, «преодолевших символизм», базировались на статьях «О прекрасной ясности» М. Кузьмина, «Утро акмеизма» О. Мандельштама, «Письма о русской поэзии» и «Наследие символизма и акмеизм» Н. Гумилева.

В художественных программах акмеистов содержалось немало противоречий, что отразилось как в статьях теоретиков акмеизма, так и в одноактной пьесе Н. Гумилева «Актеон» (1913), в которой нашли отражение литературные споры вокруг символизма и акмеизма.

Влияние символизма Н. Гумилев ощущал: долгое время (Анна Ахматова многие годы спустя после смерти поэта утверждала, что Н. Гумилев – символист), но в спор с ним вступил в начале 10-х гг. Стремясь освободиться от «славы предков», он утверждал, что «символизм закончил свой круг развития и теперь падает... на смену символизму идет

новое направление». Уважительно отзываясь о символизме как о «достойном отце» – «слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом» [Гумилев,1992:42], Н. Гумилев надеется, что повое направление уже «утвердило себя во всей полноте и явилось достойным преемником предшествующего» [Гумилев,1992:42].

Н. Гумилеву казалось, что акмеисты готовы ответить на все вопросы, стоящие перед ними, но не всегда ответ был четкий, и пьеса «Актеон», которая воспринималась современниками как поэтическая декларация акмеизма, также сохранила противоречия, позволяющие по-разному воспринимать как смысл пьесы, так и ее систему образов, символику.

В «Актеоне» Н. Гумилев использует античный миф, вслед за Овидием; но по-своему пересказывая его. Легендарный царь Кадм, строитель новых Фив, у Гумилева является отцом Актеона, а не дедом. Изменяет и некоторые другие родственные отношения между героями. Свой поэтический взгляд на мир Н. Гумилев доверяет Актеону, называя себя в одном из писем Ларисе Райснер «вторым Актеоном». Именно в Актеоне воплощены «порыв, одушевленность, сомнение», хотя он еще не богоборец, но протест, мятежность в его словах к поступкам уже ощутимы.

В диалогах Кадма и Актеона отражена не только вечная тема «отцов и детей», противостояние двух поколений – наивность, но и мудрость Кадма – и обреченного на гибель, нестойкого, увлекающегося Актеона.

Актеон появляется на сцене в тот момент, когда Кадм и Эхион трудятся над добыванием камня. Разгоряченный погоней за дичью, юноша смущенно просит отца: «Отец, простишь мне мой дерзкий клич?», сознавая: свою вину. Но, прикасаясь к камню, который, по велению отца должен нести вместе с другими, Актеон испытывая отвращение, не удерживается и восклицает: «О боги, он грязен!». Мгновенное пережитое чувство усиливает его протест против насилия:

«Нет, я его не понесу.

Довольно, лопнуло терпенье.

Я для охоты; здесь, в лесу,

Не перетаскивать камень» [Гумилев, 1990:61].

Уважение к отцу еще сохраняется, но просыпается сожаление по поводу того, что тот - «сырый». Он убежден, что в храм, построенный из «уродливых и грязных камней, боги не войдут», и Фивы, построенные Кадмом, представляются ему «безрадостными».

Проклятый отцом, Актеон уходит в лес. Общение с природой дарит ему предчувствие перемен, и в себе самом он ощущает божественное начало. В этой сцене у Н. Гумилева как бы: перекликаются его статья «Наследие символизма и акмеизм». – «Человек почувствовал себя достойным такого бога» – утверждает он.: Актеон, засыпая на лоне природы, надеется, наутро «может быть», проснуться богом.

Предчувствие как будто сбывается, то, что виделось ему в полусне –

...Луна стоит безмолвно в вышине,

Исполнена девической тревоги,

И в голубой полощутся волне

Серебряные маленькие ноги...» [Гумилев, 1990:64]

сбывается наяву. Увидев появившуюся Диану, он восторженно, как в бреду, восклицает:

«Я знал, что она придет,

Я знал, что я тоже бог...

Я знаю, я стал: крылат,

Мой лук, он стал золотым...» [Гумилев, 1990:66].

«Зримыми реалиями акмеизма» (Д. Золотницкий, «Театр поэта» - 1, 16) являются те предощущения перемен, которые так остро переживал Актеон. Предчувствуя перемены, он не знал, что они несут в себе трагическое начало. Н. Гумилев, драматург и поэт, предчувствовал это. В его творчестве, как и у других поэтов-акмеистов, акцент на трагическое восприятие эпохи встречается достаточно часто («Предзнаменование» 1917, «Заблудившийся трамвай» 1921, и др.).

В пьесе Актеон, не успев насладиться ощущением в себе бога, превращается в того, кем «должен быть» – оленем. Но, превращаясь в оленя, он богов уже воспринимает как людей («кажется, здесь были люди»). Подойдя к самой границе непознаваемого, Актеон пытался сохранить твердость, мужество – черты личности художника-акмеиста, как считает И. Павлоссий [Гумилев, 2000:28]. Сделать это трудно, т.к. на Актеона нападают существа с собачьими головами», он мечется в ужасе, умолая о пощаде. Пощады нет, и

«...сыночек-то в шерсти и с розгами,

Хуже самого последнего сатира» [Гумилев, 1990:69].

Трагический конец «Актеона» воспринимался многими как предсказание трагической судьбы самого поэта. Трагедийное восприятие действительности было характерно для всех акмеистов.

Зарубежные исследователи драматического творчества Н. Гумилева пьесу «Актеон» оценивают по-разному.

Английский ученый Майкл Бастер считает, что Актеон воплощает в себе черты «старого» обреченного символизма, а Кадм - носитель позитивных черт акмеизма. И камень, который добывает Кадм; - один из наиболее традиционных символов акмеизма.

По мнению американского исследователя Эрла Д. Сампсона, «Актеон воплощает трагическую судьбу поэта, зажатого между двумя уровнями жизни. Сознвая свое превосходство над обычными смертными, как показывает его конфликт с прагматиком Кадмом, он стремится достичь уровня богов и наказан за свою самонадеянность» [Гумилев, 1990, 379]. Название пьесы также подсказывает, что главный герой пьесы не Кадм, а Актеон.

Оба исследователя не учитывают той «светлой иронии», с которой автор относится к своим; героям; – и прагматику Кадму, и восторженному романтику Актеону, в мировоззрении которого сливаются самые противоположные представления о мире и искусстве.

В «Актеоне» нашли отражение отношения, которые будут устанавливаться между членами «Цеха поэтов». М. Йованович приходит к выводу, что это – доказательство влияния масонства на организационный процесс акмеистов. Он утверждает, что само название Цеха поэтов и его стремление к «мастерству» ассоциировались с масонской ложей и ее символикой. В слове «камне» запрограммированы такие слова, как «камень», «Кадм», «Адам». В пьесе «Актеон», считает автор статьи, «бросается «программная «трактовка сюжета», сориентированная на выявление акмеистских идей и положений, - ...развивается мотив строения из камня по почину царя Кадма, ассоциирующегося с Адамом. Масоны, как известно, работали над приведением «дикого камня» (символ «греховного человека») в «совершенно кубическую форму» (символ «очищения от пороков»)» С «диким камнем» имеет дело и Кадм. ...мифологическую обстановку поддерживают также мифологические символы, принимающие участие в ритуале «вольных каменщиков» (единорог, кентавр). К тому же Кадм обращается к камню, как к «брату», персонажи же называют друг друга товарищами» Жмуринский, [1977:35].

Не смотря на совпадающую во многом символику масонства, автор статьи «Гумилев и масонское учение» допускает некоторые неточности: не Кадм, а его слуга Эхион называет братом камень, лежащий в земле, который когда-то, как и он, был зубом дракона, воином:

«Зубы дракона, нас было много,
Мы дрались долго, и убито много.
Живые - люди, мертвые - камни,
Мы; больше не будем; драться,
Земля, помоги мне
Приподнять брата». [Гумилев, 1990:59]

Актеон товарищами называет своих спутников, легкомысленных молодых людей. Все это нарушает масонскую символику. М. Йованович признает, что «концовка пьесы «снижает и отменяет масонскую сюжетную установку» [Жирмундский, 1977:38].

Все это позволяет принимать одноактную пьесу Н. Гумилева как поэтический манифест акмеизма только в целостном восприятии, т.к. каждая грань художественного произведения не может служить доказательством того, что это - акмеизм вместе представляет законченное произведение драматурга, акменста. Но целостное восприятие этой пьесы позволяет считать ее поэтическим манифестом; акмеизма.

РЕЗЮМЕ

Интерпретация пьесы Н. Гумилева как поэтическая декларация акмеизма сопровождается в статье анализом неоднозначности образов и символики произведения.

SUMMARY

Interpretation of N. Gumilev's drama "Acteon" as a poetical declaration of Russian acmeism is accompanied in the article by analysis of complex imagery and symbolism of the artistic work.

ЛИТЕРАТУРА

Гумилев, 1990:Гумилев Н.С. Драматические произведения. Переводы. Статьи. - Л., 1990.

Гумилев, 2000:Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. - СПб, 2000.

Гумилев, 1989:Гумилев Н.С. Стихотворения и поэмы. - М., 1989.

Жирмундский, 1977:Жирмундский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. - Л., 1977.

Гумилев, 1992:Н. Гумилев и русский Парнас: Материалы научной конференции 17-19 сентября 1991. - СПб, 1992.

Аполлон. - 1913, - №1.

Русская мысль. - 1916. - №12

ББК Ш 43 (4 РОС) (=411.2) 6*8 Гиппиус 4

Ольга Жарикова
(Горловка)

ТВОРЧЕСТВО З.Н. ГИППИУС КАК ОТРАЖЕНИЕ КУЛЬТУРЫ НА РУБЕЖЕ XIX И XX ВЕКОВ

В последнее время мы все чаще обращаемся к целой главе в истории отечественной и мировой культуры - «серебряному веку» русской поэзии. Возросший интерес не случаен. Эта эпоха длиною от силы в четверть века стала явлением демонизации культуры и духовности, своего рода культурным Ренессансом, породившим блистательных гениев и талантов: писателей, художников, композиторов, зодчих, философов, людей театра, ученых-гуманитариев, религиозных деятелей. Как феномен исторического и культурного развития России, «серебряный век» явился предметом пристального изучения историков, философов, культурологов, публицистов, критиков. Мы же, современники, можем почувствовать дух этой творческой эпохи в истории, окунуться в нее только лишь посредством литературы, поэзии или же мемуаров.

Многоаспектный анализ творчества З.Н. Гиппиус требует ознакомления с эпохой, в которой она жила и творила, выявления ее эстетических, философских и религиозных воззрений. Нужно выяснить, что оказало влияние на их формирование, определить отношение автора к искусству, творчеству, поэту. Сквозь эту призму можно увидеть личность художника, творца.

Наши современники не случайно обращают столь пристальный взгляд на рубеж двух столетий, ибо каждое имя этой эпохи, всем известное или мало знакомое, несет некое откровение, пророчествование. Каждый хотел сказать свое последнее и очень важное слово последующим поколениям, так как все участники этого мощного движения предчувствовали грядущую катастрофу, кризис старого искусства.

Н.Бердяев, характеризуя эту эпоху, писал: «Никогда еще так остро не стояла проблема отношения искусства и жизни, творчества и бытия, никогда еще не было такой жажды перейти от творчества произведений искусства к творчеству самой жизни, новой жизни. Создается бессилие творческого акта человека, несоответствие между творческим заданием и творческим осуществлением» [Бердяев, 1993:94].

Говоря о кризисе XX века, П. Сорокин отмечал, что «мы живем и действуем в один из поворотных моментов человеческой истории, когда одна форма культуры (чувственная) исчезает, а другая только появляется [Сорокин, 1992: 431]. Он указывает, что человечество находится на пути к новой форме культуры, которая основывается на принципе бесконечности, сверхчувственности Бога. Естественно, с грядущим кризисом намечились и искания новых путей.

На рубеже веков образ «серебряного века» толкуется исключительно как период русской поэзии. Ведь именно поэзия была главным достижением «серебряного века». Поэзия тех лет поражает всеохватностью, она блестяще манифестировала сам душевный строй эпохи, все ее духовные богатства - и все ее изъяны, зияния, или, как говорили тогда, «бездны». Лирика с необыкновенной силой запечатлела саму интонацию, музыку, тон времени - все то, что очевидно всем современникам и что исчезает из поля зрения будущих поколений, «когда погребают эпоху», оставаясь лишь в виде наметков и в разного рода ученых исследованиях.

Основная часть жизни и творчества З. Гиппиус приходится именно на период рубежа веков, когда Россия оказалась на грани противоречий, охвативших самые разные слои населения. Естественно, и сама личность - и как писательская индивидуальность, и как «герой» литературы - становилась иной, более динамичной, более восприимчивой эмоционально, уже полностью ощутившей себя втянутой в круговорот исторической жизни.

З. Гиппиус как поэт со своими философскими взглядами и поэтическими исканиями чувствовала неудовлетворенность состоянием искусства, которое уже не отвечало изменившимся потребностям времени и становилось едва ли не самой показательной чертой литературной жизни. Особенно остро эту тревожность жизненной атмосферы ощутила Гиппиус. Она увидела весь мрак и ужас, предстоящий XX веку. Но в обыденности, серости жизни этот тонкий мастер слова искала прекрасное, задушевное, обращаясь к душам хрупким, чувственным и тоскливым. Гиппиус обладала необыкновенными способностями все в себя впитывать, на все реагировать.

Поэты и критики начала XX века, которым принадлежат первые отзывы о поэзии З. Гиппиус, по-разному определяли то, что им представлялось важным в ее творчестве, по-разному стараясь уловить главенствующие мотивы лирики, ее образы. У некоторых поэзия Гиппиус вызывала негативное отношение (В.М.Шумятиков,

М.О.Меньшиков, А.И.Богданович, П.Ф.Якубович), а другие, наоборот, признавали ее поэтическое дарование (А.М. Ловягин, А.А. Измайлов, Н.Я.Абрамович, М.Кузьмин, В.Брюсов). Конечно, поэтическое наследие этого человека гораздо менее обширно и не так ярко, как у А. Блока, В. Хлебникова, М.Цветаевой и многих других замечательных поэтов «серебряного века», но все же можно и нужно говорить о своеобразии, оригинальности гиппиусовской поэтики.

В последнее время появляются материалы о жизни и творчестве З.Н.Гиппиус. Но они чаще всего фрагментарны (ибо посвящены какой-то определенной проблеме ее творчества) либо носят биографический характер. В начале XX века свои оценки творчества Гиппиус выражали В.Брюсов, Г.П.Струве, Д. Минский, В.Ходасевич. К числу исследователей, занимающихся изучением поэтического мира З.Гиппиус в наши дни, можно отнести К.М.Азадовского и А.В. Лаврова, С.Н.Савельева, Н.А.Богомолова. Наряду с воспоминаниями, есть и некоторые попытки анализа поэтического мира в работах поэта и литературного критика Ю.К.Терапиано, которого З. Гиппиус называла своим постоянным другом и единомышленником. Лучшее наследие Гиппиус изучено Темирой Пахмусс - профессором Иллинойского университета, главным собирателем и публикатором текстов произведений Гиппиус. Она издала сочинения Гиппиус, оказавшиеся по тем или иным причинам в заграничных собраниях: стихи, дневники, статьи, мемуарные фрагменты. Только начинается работа по собиранию и переизданию когда-то опубликованных произведений Гиппиус, по их комментированию, по выявлению реальных биографических связей и т.п. К сожалению, в нашей стране еще не изданы серьезные, фундаментальные материалы о творчестве З. Гиппиус, отсутствует систематизация имеющихся исследовательских работ, статей, публикаций библиографического характера, писем, воспоминаний современников. Многие вопросы в области религиозных и философских воззрений поэтессы, особенности ее лирики и поэтический мир остаются мало исследованными.

Многие до сих пор задаются вопросом, какова же она, эта личность, которая вмещала в себя поэта, прозаика, критика, драматурга, философа, религиозного деятеля, публициста? Истоки ее дара критики обнаруживали в творениях М.Ф. Достоевского.

В начале века наряду с модернизмом существовало и понятие «декаданса» в собственно этимологическом и одновременно широком смысле слова как обозначение упадка, деградации всей идейно-художественной культуры исторически деградирующего общества. Понятия эти постоянно пересекаются, но не тождественны, не покрывают одно другое.

В творчестве ранней З. Гиппиус отчетливо складывается идейно-психологический комплекс «конца века» («fin de siècle»): смутные предчувствия грядущих перемен еще не наступившего «рассвета» сплетаются с мотивами усталости, истощенности сил, обреченности, то

горестного, то горделиво-бравирующего одиночества. Всему символизму было присуще пессимистически окрашенное индивидуалистическое мировосприятие.

Стихи З. Гиппиус вместе с прозой Д. Мережковского и поэзией Ф.Сологуба были частью борьбы за новое мирозерцание и новую эстетику. З.Гиппиус была поэтом «конца XIX века», а их когда-то называли «декадентами». Именно с 90-х годов XIX века закрепляется за ней образ поэтессы-декадентки, во имя «красоты зла» восставшей за высокие идеалы отцов.

Этот обывательско-фельетонный образ уже много лет спустя после смерти Гиппиус вновь попытался вернуть в литературу поэт и критик Юрий Иваск: «Как и Бодлер, Гиппиус иногда упивалась «цветами зла». Декадентская атмосфера - для нее самая привычная, домашняя, и она как-то обескураживающе-естественно жалилась или ломалась; и ее незачем попрекать за манерность. Без позы - не было бы ее поэзии обольщений небьтием. Ей нравилось заигрывать со злом, и именно поэтому ей удавалось его художественно воплощать» [Гиппиус, 1995:10].

Действительно, З. Гиппиус, как отмечали все ее знавшие, была необычайно умна, остроумна, язвительна, горда, капризна, знала толк в интеллектуальных и эстетических провокациях, любила розыгрыши и мистификации, но «упиваться цветами зла», «заигрывать со злом»? Для этого она, пожалуй, была слишком умна, к тому же обладала хорошим вкусом и острым чувством («музыкальной фальши») ко всякой пошлости, в том числе в религии и искусстве.

Сама Гиппиус не причисляла себя к декадентам и творчество их не изучала; она утверждала, что ее интересовала больше проблема индивидуализма, а не декаденство: «Замечу, что европейское движение «декаданса» не оказало на меня влияния. Французскими поэтами я никогда не увлекалась и в 90-х годах мало их читала. Меня занимало, собственно, не декаденство, а проблема индивидуализма и все относящиеся к ней вопросы. Литературу я любила нежно и ревниво, но никогда не «обожествляла ее: ведь не человек для нее, а она для человека» [Гиппиус, 1991:21]. Гиппиус стремилась изжить декадентский тип мироощущения, очень рано распознав его изъяны и бесперспективность. Преодоление декадентства явилось одним из главных стимулов для религиозных исканий, которым Гиппиус предалась в первые годы XX века.

З. Н.Гиппиус внесла большой вклад в развитие русской литературы. Поэзия, художественная проза, публицистика, критика, драматургия - в каждой из этих областей она создала значительные произведения. Именно поэтому критика самых жестоких времен не могла совсем вычеркнуть ее имя из истории русской литературы. Однако в течение долгих лет имя Гиппиус было одиозным и полузапретным, так как ее политические взгляды не совпадали с мнением того времени. Оболганная и обруганная, ее фигура все же появлялась на страницах литературоведческих трудов, учебников, литературной хроники. Гиппиус конца XIX и начала XX века,

Гиппиус как центр притяжения для самых различных авторов остается своего рода интеллектуальным средоточием, обладающим огромной притягательной силой. И только сейчас наступает время, когда становится возможным представить ее творчество не как сумму отдельных цитат, зачастую вырванных из контекста и потому неверно понимаемых, не как свод обвинений, а как целостную систему взглядов и художественных принципов в русской литературе рубежа веков.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется мировоззренческое и эстетическое своеобразие творчества З.Гиппиус как поэта «серебряного века».

SUMMARY

The article offers world perception and aesthetic originality analysis of poetry by Z. Hippus as a “Silver Age” representative.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев, 1993: Бердяев Н.А. О русских классиках. – М., 1993.
Гиппиус, 1991: Гиппиус З.Н. Чертова кукла: Проза. Стихотворения. Статьи. - М., 1991.
Гиппиус, 1995: Зинаида Николаевна Гиппиус, 1869-1945. Библиографические материалы. – М., 1995.
Сорокин, 1992: Сорокин П. Социокультурная динамика// Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество. - М., 1992.

ББК Ш43(4РОС)(=411.2)6*8 Бродский4*01

Людмила Парамонова
(Горловка)

КЕНТАВРЫ БРОДСКОГО

Двойственность трагического Я-В-МИРЕ как смыслообразующий принцип трагического модуса художественности питает поэтику Бродского: трагедийную тематику и проблематику его произведений, их жанровое своеобразие, тропику, иронию и особенности метафорики.

В античной традиции история и мифология всегда были источником сюжетов для трагедийного поэта. Обращение Бродского к античности является выражением внутреннего монолога, который возникает из диалогического взаимодействия двух культур: античной и современной культуры конца XX века, выросшей на почве петербургской. Поэт вступает в диалог с античной, аттической по преимуществу, драматической поэзией и поэтами, с философами милетской школы, отделёнными от него временем и пространством, особенностями присущей им культуры. В поэтике Бродского складывается «кентаврофилия» как особый вариант метафорической игры,

Игра как особый вид деятельности требует овладения навыками двупланового поведения. Двуплановое творческое поведение Бродского как поэта проявляется в одновременном включении в художественный мир

своих произведениях кодов двух культур. Возникает синкретизм двух исторически определенных мифологий, которые, совмещаясь, теряют конкретность и определенность. Возникающая эклектичность обеспечивает полную свободу интерпретации мифологии и обеспечивает ее переход не только на уровень метафоры, но и на уровень символа. А свободное двуплановое поведение поэта организует «двойное кодирование» произведений (или «диалог языков культуры»).

Античные образы и сюжеты у Бродского выполняют особую функцию: идентифицируя античные образцы с образцами современной культуры, они выявляют временную двуплановость произведений. Важную смыслоопределяющую роль играет установка на то, что о настоящем времени свидетельствует прошедшая эпоха. Игра временных планов создаёт эффект палимпсеста: через фактуру настоящего просвечивает античность. При этом «смысл и функции мифологических имен и понятий изменяются и становятся самостоятельным образом и в то же время составной частью прошлого и настоящего, - замечает М.Я. Поляков. - Став метафорой этого противопоставления, они выражают новое понимание замкнутой сферы другой культуры» [Поляков, 1978:186].

По Шпенглеру, в основе каждой культуры лежит свой специфический прасимвол, из которого вырастает реальная история этой культуры. В основе античного символизма лежит скульптурный символизм тела.

Уточняя и дополняя концепцию античности О. Шпенглера, А.Ф. Лосев моделирует мировосприятие древних греков, для которых не только люди-тела, но и космос-тело, и число-тело [Лосев, 1993:77].

Телесная интуиция, содержащаяся во всех самых отвлеченных системах Фалеса, Платона, Аристотеля и Плотина, как древняя мифология рефлексировала в поэзии Бродского.

«Кентавр - пантеистическое соединение природы животной и человеческой - не просто литературный образ, - утверждает скульптор Э. Неизвестный. - Проникновение второй природы в первую пластично. Это диалог, а диалог - это нарушение границ между живым и неживым, звериным и человеческим, /.../ сознательным и подсознательным» [Неизвестный, 1996:342].

Скульптурный образ кентавра становится завершением поэтики чисел, имеющей генетическую связь с античным миром чисел. Четные числа Бродского суть рецепция Платоновской теории идеальных чисел, на факт существования которой указывал еще Аристотель. В античной символической «диада» (греч. «двойца») воплощала идею любого противоречия, антагонизма.

Преобладание четных чисел - тождества Неравного или Двойцы Неравного предполагает чисто величинное, телесное отношение к числу: четверка в системе чисел Пифагора – тело. Этим словом «тело» древний грек обозначал свое «я». У Бродского телесность «я» связана с приемом остранения, с помощью которого лирический субъект подается, например, как «тело в плаще» [Бродский, 1999:320].

Лирический субъект Бродского показывается дистанцированно, как «я» -наблюдатель из-за границы текста, как «мы» - зритель в ряду». Сокращение дистанции – «двоение» - воплощает метаморфозы времени как известное «мифологическое оборотничество», в результате которого фантазией поэта создаются визуальные образы - уподобления человека и вещи, сложившихся воедино, как результат техники монтажа, как картинка, созданная; по принципу коллажа, или как результат аберрации зрения. Так создаются существа классического сюрреализма в лирических произведениях и в прозе Бродского. Например: «Поэт есть комбинация инструмента с человеком в одном лице с постепенным преобладанием первого над вторым» [Бродский, 1992-1999: V-133].

В художественном мире Бродского список кентаврически преобразенных фантазией поэта предметов довольно велик, а образы - «кентавра» составляют некую неизменную эстетическую константу, причем расширение семантики «двоения» происходит в динамике эволюции поэта. Образы-монстры Бродского: плод суккубата - «...птичий клюв и: зубы человека»[Бродский, 1992-1999: I-41], «сильных чувств динозавра и кириллицы смесь»[Бродский, 1992-1999: II-457], «наполовину красавица, наполовину софа»[Бродский, 1992-1999: III-163] - становятся основой для умозрительной аналогии бытия: в пространстве, осваиваемом внимательным взором поэта.

Цикл «Кентавры» (1988), [Бродский, 1992-1999: III-163-166] сохраняет символику античного числа на разных уровнях структуры поэтического текста. Цикл, собранный из четырех отдельных стихотворений самим; автором, актуализирует понятие контекста. В циклической контекст собраны; одноименные произведения, отличающиеся лишь номерами, причем основой для соположения отдельных текстов стал тематический принцип и ставшая популярной формула $1+1>2$, в современной литературе описывающая не только принцип монтажа, но и приращение смысла в любом умопостигаемом ряду произведений.

По Л.С. Яницкому, в формировании художественной целостности цикла «число может быть использовано и в качестве художественного символа» [Яницкий, 1998:18]. Цикл «Кентавры» и воспринимается как метафора, вырастающая до символа.

Четыре стихотворения, имеющие твердую строфическую форму в 16 стихов (на бумаге черный квадрат из букв), указывает на происхождение термина («строфа» по-гречески «кружение», «поворот») хор древнегреческой трагедии, обходя вокруг оркестры, успевал пропеть определенную порцию текста. У Бродского хоровой ход заменяется фазой оборотничества, периодом превращения вещей в различных кентавров. Такая разработка в цикле единой темы кентавра и ее вариаций аналогична принципу контрапункта в музыке - отдельные фрагменты не только линейно следуют друг за другом, но и существуют параллельно, слагая единую партитуру.

Новая современная метафизическая образность поэзии Бродского черпается не только в музыке, но и в кадрах фото- и киноискусства XX века, в современной живописи. Античный колорит цикла сохраняется благодаря особой технике чтения - «припоминания» читателем античных сюжетов, которые как бы «просвечивают» античность сквозь картину современного мира, созданную поэтом приемами, характерными для искусства кинематографа.

Особенности построения художественной картины мира в цикле напоминают технику монтажа в киноискусстве. Сменяемость образов современного экзистенциального бытия как экзогенного процесса подобна мельканию кадров киноленты, содержащих изображение разных объектов. Визуальные образы соединяются в единое целое в образе лирического героя как внутреннее переживание видимого оптического мира. Соединяясь в единое смысловое целое, образы цикла создают метафору времени, подобную кинематографической, порождая тем самым представление о жизни как зрелище, наблюдаемом лирическим героем «как зритель в ряду». Образы кукольного театра, современного театра абсурда и кинотеатра, придают всему циклу театральную окраску.

Способность поэтики Бродского вбирать в себя другие знаки, коды, языки и тексты искусств, игра с культурным наследием, характерная для поэтики постмодернизма, порождают драматургический эффект восприятия его лирики, позволяют исследовать метатекст произведений как модель литературной культуры конца XX века.

Метафизический образ кентавра связан с появлением зойгмат-метафоры (от древнегреческого «зойгма» - букв. «ярмо»), которая обозначает предмет, осуществляющий прямую и жесткую связь одного предмета с другим. Зойгматографический метод построения образа у Бродского проявляется в создании «кентавра природы», образа, объединяющего в единое целое воду - прасимвол Фалеев и число:

Только плоские вещи, как-то: вода и рыба,

Слившись, в силах со временем дать вам ихтиозавра.

Образ кентавра в цикле является в духе Плутарха выражением сущности двойственной природы человека как единства псюхе — животной души и логоса — разума, связанными пневмой — духом, высшей бессмертной частью человеческой души. Именно пневма была связана с иррациональными способностями души и оракульской мантикой [Энциклопедия, 1996:310].

Мифологема тела, лежащая в основе семантики всех образов кентавров, реконструирует четыре древнегреческих мифа в творчестве Бродского. Во-первых, миф об Орфее. Орфей - один из подстановочных образов лирического «я», появившийся уже в ранней поэзии Бродского. В цикле «Кентавры» аллюзийно воссоздается фрагмент рапсодической теогонии из «Гимнов Орфея». Грандиозная картина эволюции мироздания из «Нестареющего Времени» подается Бродским пародийно, как деградация современного мира, в котором человека он изображает не

утратившим орфеевского дуализма злой «титанической» силы и божественного «дионисийского начала», сохранившихся в человеке как диалектическое единство пифагорейского дуализма тела и души.

Зрение у Бродского - ключевое понятие, поливалентный символ, Созерцательность лирического героя - это, во-первых, проявление личного мифа о Слове и познании, изложенного поэтом в Нобелевской лекции, где анализ, интуиция и пророческое откровение соединяются в метод поэта [Бродский, 1992-1999: I - 16]. Во-вторых, это рефлексия философских идей Аристотеля, согласно которым высшей добродетелью оказывается умозрение, ибо только в созерцательной жизни человек достигает полного самоосуществления [Энциклопедия, 1996:37].

Драматургически мистериальный характер действия, свойственный многим произведениям Бродского («Шествие», «Представление»), явный также в цикле «Кентавры», связан, на наш взгляд, с представлением об эсхатологии Платона, почерпнутой из специальных орфических мистериальных учений, доступным лишь мистам, прошедшим посвящение путем созерцания таинственного действия, Получив эзотерическое знание жизни за пределами смерти и став «созерцателем» — ЭПОПТОМ, посвященный уготовивал себе особую судьбу [Энциклопедия, 1996: 225]. Об этом упоминает А.Ф. Лосев, приводя как пример позднегреческий миф: «тот, кто впервые извлек рассмотрение иррационального из сокровенности и предал его гласности, погиб при кораблекрушении» [Лосев, 1993: 43].

Этот второй миф реконструируется Бродским в цикле стихотворений – аллюзий на гомеровскую «Одиссею»- «Я как Улисс» (1961), «Сын! Если я не мог...» (1987), «Одиссей Телемаку» (1972), «Итака» (1993). Невозможность возвращения на родину, пророчески предсказанная в этом стихотворении, превращает традиционные символы в их антитезу. Итака Бродского - символ невозвращения, а Пенелопа - символ измены. Стихотворение «Итака» по форме и содержанию близко к жанру палинодии (от греч.. «перепесня») — сочинения, в котором все говорится наоборот тому, что излагалось.

Прием метафоризации, используемый Бродским в этом стихотворении, подобен переконструированию, характерному для постмодернистского мышления, с его установкой на деконструктивную игру с культурой, с ее ретроспективным богатством. Так и стихотворения «Робинзонада» (1994) и «Письмо в бутылке (Entertainment for Mary)» одновременно отсылают читателя к мифу о кораблекрушении и к известным приключенческим романам, герои которых Робинзон и капитан Грант соединяются в читательском представлении с лирическим субъектом, порождая «литературного» кентавра. В стихотворении «Новый Жюль Верн» (1976) появляется образ «кентавра» Оси — окказионального сокращения слова «осьминог» и имени поэта Иосиф.

В кентаврах Бродского оппозиция живого - неживого, жизни подлинной - жизни мнимой находящаяся в фокусе всех гуманитарных

знаний, конкретизируется в реконструкции древнего мифа об ожившей статуе.

Зойгматически соединяя прошлое и будущее в настоящем, различные модификации образа кентавра расширяют его семантику, придавая ему тем самым игровой, карнавально меняющийся характер. Подчеркнуто игровой характер интерпретации сюжета об ожившей статуе, в основе которого исторически и генетически лежит ритуальное действие как источник театрального начала, ведет к драматизации общего для цикла «Кентавры» сюжета.

Создавая новый поэтический контекст для архаических мифов, Бродский оживляет в первую очередь ставший штампом образ кентавра - получеловека-полуконя, создавая образы, характерные для поэтики абсурда. Появляются «птицы, большие чем пространство, / В них ни пера, ни пуха, а только к черту, к черту», или «муу-танки».

Завершив свои опыты в орнаментальной поэзии, истоки которой теряются в античности, Бродский создает образ кентавра как некий коллаж, собирающий образ поэта, произведения и мифического кентавра в единое эстетическое целое: он запечатлевает его на странице строфически и текстуально в языке; он подает его графически, в известном шуточном рисунке 60-х годов как автопортрет поэта-переводчика (тоже кентавр!).

Такая самоидентификация поэта воспроизводит четвертый миф — о кентавре Хироне, который славился своей мудростью и любовью к искусству, обладал даром врачевания и пророчества, был учителем и наставником героев. Став нобелевским лауреатом, Бродский поднимается на университетскую кафедру, становится учителем для нового поколения поэтов.

Итак, Кентавр, наряду с другими образами античной мифологии, может быть понят и как составляющая общей символической системы поэта, и как элемент, образ-метафора отдельного стихотворения, и как символ, лежащий в основе цикла стихотворений.. Именно этот образ придает целостность индивидуальной мифологии поэта, связывая воедино поэтические мотивы, зачастую несходные и, казалось бы, не соотносящиеся друг с другом.

Кентавристика Бродского - естественный и насущный для поэта-демиурга способ познания и творчества, отражающий метод Творца.

Кентавр, рожденный эллинской мифологией, в поэтике Бродского неисчерпаемо-содержательный образ, виртуальное содержание которого гармонизирует картину мира, как бы подражая природе; он доставляет удовольствие от игры нашего воображения, ибо приближает читателя к постижению истины - заветной цели искусства.

Кентавристика Бродского - это предвидение поэтом новой «попытки науки» *in statu nascendi*, востребованной человечеством для своих нужд.

Ибо кентавр — «воплощение четырех благотворных К»: консенсуса, конвергенции, компромисса, комплементарности»⁵ [Вестник, 1996:10].

РЕЗЮМЕ

Автор статьи рассматривает «образы-кентавры» художественного мира И.Бродского как эстетическую константу этого мира (на материале цикла «Кентавры» и ряда других стихотворений). Доказывается, что именно такой тип образа — в основе индивидуального мифотворчества поэта.

SUMMARY

The author of the article interprets "centaur images" in I.Brodsky's creative world as its aesthetic constant (on the material of "Centaur's" cycle and a number of other poems). It is such imagery that is proved to form the basis of I.Brodsky's individual mythopoetics.

ЛИТЕРАТУРА

Бродский, 1992-1999: Бродский И. Сочинения Иосифа Бродского. В 5 тт. - СПб, 1992-1999. - Ссылки даются по этому источнику, римские цифры указывают том, арабские - страницы.

Вестник РГГУ. Вып.1. Кентавристика. - М.: РГГУ, 1996.

Лосев, 1993: Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М., 1993.

Неизвестный, 1996: Неизвестный Э. Размышление кентавра // Вестник РГГУ Вып.1 Кентавристика: Опыт сочетания: несочетаемого (Под ред. Д. Данина и Д.Хубовой. - М.: РГГУ, 1996.

Поляков, 1978: Поляков М.Я. Вопросы поэтики и художественной семантики. - М., 1978.

Энциклопедия, 1996: Энциклопедия мистицизма. - СПб, 1996.

Яницкий, 1998: Яницкий Г.С. Стихотворный цикл: динамика художественной – формы: Автореф. дисс....канд. филол. наук. - Новосибирск, 1998.

ББК Ш43 (4ГЕМ)(=432.42) 6*8 Тухольский 4*01

Леся Панасюк
(Дрогобич)

ДВІ ХАРАКТЕРНІ РИСИ ПОЕТИЧНОГО СТИЛЮ КУРТА ТУХОЛЬСЬКОГО

У німецькій літературі початку ХХ століття відбуваються зміни, характерні для цілої європейської культурної формації цієї доби. В царині художнього слова ці зрушення можна охарактеризувати як реакцію на позитивізм і натуралізм класичної літератури другої половини ХІХ століття. Зрозуміло, що для німецької культури своєрідним каталізатором

⁵ Комплементарність — найістотніший для розуміння метафори «КЕНТАВР» принцип доповнюваності; методологічний принцип, видвинутий датським фізиком Н.Бором: загальнознавчий принцип, розповідає про устрій світу і про устрій нашого розуму.

культурного модернізму була творчість Ніцше, автора чи не найвагомішого, коли йдеться про літературну ситуацію модернізму.

Серед тих формальних і змістових змін, котрими характеризувалась німецька поезія першої половини ХХ століття, слід зазначити тенденцію до "максимальної розірваності" та одночасно орієнтацію на "грандіозну зібраність": розривались традиційно визнані форми лірики та її образна система намагалась зібрати "надломлений" світ у одне слово. Ці риси втілювались досить оригінально в художню структуру поетичного твору: по-перше, образний світ поезії зосереджувався на конкретних подіях, фактах, персонажах історії, що стало характерним для політичної поезії, а по-друге, художнє слово починає тяжіти до зовсім абстрактної символіки (що буде характерним для деяких представників символізму) [Див.: Адмони, 1975: 20-57].

Обидві названі риси притаманні поезії Курта Тухольського (1890-1935), чия постать і творчість на сьогодні маловідомі українському читачеві. Лише дуже скупу інформацію можна знайти у російськомовних підручниках зарубіжної літератури та енциклопедіях. Між тим свого часу це була визначна і відома особистість, поет, письменник, громадський діяч.

Курт Тухольський народився в сім'ї єврейського купця у Берліні. Етнічна належність до великої юдейської традиції і культурне німецьке середовище, що у ньому зростав поет, мали вирішальний вплив як на характер Тухольського, так і на його творчу манеру, ідейно-художній зміст його творів. У ліриці Тухольського відчувається великий вплив сатиричних та політичних віршів Гайне, прив'язаність до гострих проблем сучасності.

Для підтвердження таких спостережень звернемося до текстів двох віршів Тухольського: "Європа" і "Повчальний вірш". Обидва твори написані у важкий для Німеччини час, згадаймо, що 1929-1932 роки - це період приходу до влади Гітлера, укріплення нацистського руху з його містичною ідеєю "Третього рейху".

Перший вірш, так званий "Повчальний вірш", присвячений проблемам власне літератури і літературної полеміки кінця 30-х років у Німеччині. Він написаний як рекомендація - звідси і назва (повчальний), яким чином можна належати до "прекрасної німецької літератури" ("in die feinere deutsche Literatur")⁶. Система образів та символів вірша групується навколо чотирьох понять: Міф, Логос, Ерос, Діоніс⁷.

Перша строфа розкриває сенс нової національної політики через поняття міфу, логосу та раси.

"Wenn du mal gar nicht weiter weisst,
dann sag: Mythos.
Wenn dir der Faden der Logik reisst,
dann sag: Logos.

⁶ Тексти поезій К.Тухольського цитую за виданням: [Tucholsky, 1992].

⁷ Про ідейну сіть цих понять див., наприклад: [Мифы, 1990].

Und hast du nichts in deiner Tasse,
dann erzähl was vom tiefen Geheimnis der Rasse".

У концепції Тухольського, таким чином, відсутність логіки та елементарних знань у німецькому суспільстві кінця 30-х років призвели не тільки до економічних проблем, але й до виникнення ідеологічного феномену - "глибокої таємниці раси" - "vom tiefen Geheimnis der Rasse".

З другого боку, зазначена ситуація породжує діонісійський розгул, повернення до ступеня розвитку суспільства, коли панував Ерос і Діоніс, вживання задоволенням і вживання вином. Трагедія сучасності однак полягає у тому, що і Ерос, і Діоніс стали тепер реквізитами католицизму.

Як підсумок повчань поета звучить третя строфа:

"Machs wie die Literatur-Attaches:

nimm ein Diarium.

Die Hauptsache eines guten Essays

ist das Vokabularium.

Eros und Mythos hats immer gegeben,

doch noch nie so viele, die von ihnen leben...

So kommst du spielend – immer schmuse du nur! –

in die feinere deutsche Literatur".

Автор знову повертається до проблеми Міфу і Еросу, які наявні завжди в суспільстві - "Eros und Mythos hats immer gegeben".

Порівнюючи образну символіку міфу, еросу, логосу і Діоніса у Тухольського з аналогічними випадками у інших поетів, згадаймо хоча б російських символістів, можна констатувати наступне. У Тухольського ці вічні символи набувають заниженого значення, їм характерна профанна символіка. Образно кажучи, символічна глибина цих символів у Тухольського "міліє", бо вони постають зв'язаними не з великою європейською культурною традицією, а лише з брудними претензіями новонародженого нацистського руху.

Зазначені особливості функціонування традиційної символіки складають першу характерну рису поетичного стилю Тухольського.

Друга риса поезиї Курта Тухольського - це широкі політичні та соціальні контексти його віршів, коли тисячолітня історія Європи стає фоном для подій у Німеччині.

У зв'язку з зазначеним вчитаемось ближче у рядки вірша "Європа", які від початку і до кінця пронизані сарказмом щодо національних ідей (тематика цього вірша якоюсь мірою перегукується із сьогодинішнім становищем Європи). Перша строфа цієї поезії Тухольського відкриває перед нами дійсний розвиток суспільно-економічних відносин 30-х років ХХ ст. (вірш був написаний 1932 року), в ній вплетені фрази англійською та шведською мовами:

"Am Rhein, da wächst ein süffiger Wein –

der darf aber nicht nach England hinein –

Buy Britisch!

In Wien gibt es herrliche Torten und Kuchen,

Die haben in Schweden nichts zu suchen –
Köp svenska varor!
In Italien verfaulen die Apfelsinen –
lasst die deutsche Landwirtschaft verdienen!
Deutsche, kauft deutsche Zitronen!
Und auf jedem Quadratkilometer Raum
träumt einer seinen völkischen Traum.

На особливу увагу тут заслуговує згадана поетом "національна мрія" кожного квадратного кілометру Європи.

У другій строфі автор порівнює Європу з "кольорово розмальованою божевільнею" – "Wie ein bunt angestrichnes Irrenhaus"; економічна криза Європи призвела до голоду у Німеччині, але Тухольський з іронією підкреслює, що це голодування "строга національне" – "Wir haben ein Ideal: Wir hungern. Aber streng national".

Строфа третя вірша "Європа" змальовує трагізм політичної ситуації як і в Європі, так і в Німеччині. Тухольський передає нам поетично результат приходу до влади Гітлера: прапори і гімни на кожному кроці, контроль за свободою думки, спалювання книжок тощо:

"Fahnen und Hymnen an allen Ecken.
Europa? Europa soll doch verrecken!
Es rauchen die völkischen Scheiterhaufen.
Es lodern die völkischen Opferfeuer:
Der Sinn des Lebens ist die Steuer!
Der Himmel sei unser Konkursverwalter!
Die Neuzeit tanzt als Mittelalter.

Поступовий прихід Гітлера до влади поет передав такою фразою, як "Fahnen und Hymnen an allen Ecken." І як фінал подій, пов'язаних з утвердженням фашизму - "Die Neuzeit tanzt als Mittelalter" - "Сучасність танцює, як Середньовіччя". Сарказм образу танцю доповнюється характерною для середньовічної інквізиції лексикою (Gespenst, Opferfeuer, Scheiterhaufen). Однак, фразою про те, що "сєнс життя полягає у податку", автор повертає увагу читача відразу до сучасності - Німеччини кінця 30-х років.

Згадаємо, що Гітлер і націонал-соціалістична партія підносили арійську націю до найвищого рангу, ставлячи її над усіма іншими націями. Пам'ятаючи про те, що німецька нація була і є глибоко релігійною, Тухольський іронізує: арійська нація піднесена до рівня божества і є вже у німецькій ментальності восьмою чеснотою, восьмим сакраментом:

"Die Nation ist das achte Sakrament—!
Gott segne diesen Kontinent".

Таким чином, при аналізі наведених двох віршів Курта Тухольського ми можемо зробити висновок про наявність у художньому світі його поезій чіткої орієнтації на саркастично-іронічну традицію, найвагомішим

представником якої у німецькій літературі був Генріх Гайне⁸. Ця ідейна сторона віршів доповнюється власне лексично-стильовою: поет використовує актуальну лексику та фразеологію свого часу. Так в поезії Тухольського проявляється та єдність стилю та ідеї, про яку свого часу писав Олексій Чичерін, наголошуючи, що саме у цьому полягає початок і перший принцип літературознавчого вивчення мови художнього твору [Чичерін, 1968:21].

LEHRGEDICHT

Wenn du mal gar nicht weiter weisst,
dann sag: Mythos.
Wenn dir der Faden der Logik reisst,
dann sag: Logos.
Und hast du nichts in deiner Tasse,
dann erzähl was vom tiefen Geheimnis der Rasse.
So erreichst du, dass keiner, wie er auch giert,
dich je kontrolliert.

Willst du diskret die Leute angeilen,
dann sag: Eros.
Sehr viel Bildung verleiht deinen Zeilen:
Dionysos.
Aber am meisten tun dir bieten
die katholischen Requisiten.
Tu fromm — du brauchst es gar nicht zu sein.
Sie fallen drauf rein.

Machs wie die Literatur-Attaches:
nimm ein Diarium.
Die Hauptsache eines guten Essays
ist das Vokabularium.
Eros und Mythos hats immer gegeben,
doch noch nie so viele, die von ihnen leben ...
So kommst du spielend – immer schmuse du nur! –
in die feinere deutsche Literatur.

ПОВЧАЛЬНИЙ ВІРШ

Якщо ти більше нічого не знаєш,
Тоді говори: міф.
Якщо тобі обривається нитка логіки,
Тоді кажи: логос.
Якщо в тебе нічого немає в чашці,
Тоді розкажи щось про глибоку таємницю раси

⁸ Іронію Гайне ріднить з сарказмом Тухольського, очевидно, ще й юдейський контекст.

Так досягнеш того, щоб ніхто,
Як би він того не прагнув, тебе не контролював.
Хочеш задовільнити людей,
Тоді кажи: Ерот.
Дуже багато освіти надає
Твоїм рядкам: Діоніс.
Але найбільше пропонують тобі
Католичні реквізити.
Тобі зовсім не потрібно бути набожним.
Вони попадуться на цьому.
Працюєш як літератор-атташе
Бери щоденник.
Головною справою доброго есе є
Словниковий запас.
Ерот і міф завжди були
Тільки не так багато тих, хто з них живуть.
Так ввійдеш ти граючись, ласкаво, –
в прекрасну німецьку художню літературу.

EUROPA

Am Rhein, da wächst ein süffiger Wein –
der darf aber nicht nach England hinein –
Buy British!
In Wien gibt es herrliche Torten und Kuchen,
die haben in Schweden nichts zu suchen –
Köp svenska varor!
In Italien verfaulen die Apfelsinen –
lasst die deutsche Landwirtschaft verdienen!
Deutsche, kauft deutsche Zitronen!
Und auf jedem Quadratkilometer Raum
träumt einer seinen völkischen Traum.
Und leise flüstert der Wind durch die Bäume
Räume sind Schäume.

Da liegt Europa. Wie sieht es aus?
Wie ein bunt angestrichenes Irrenhaus.
Die Nationen schufteten auf Rekord:
Export! Export!
Die andern! Die andern sollen kaufen!
Die andern sollen die Weine saufen!
Die andern sollen die Schiffe heuern!
Die andern sollen die Kohlen verfeuern!
Wir?
Zollhaus, Grenzpfahl und Einfuhrschein:
wir lassen nicht das geringste herein.

Wir nicht. Wir haben ein Ideal:
Wir hungern. Aber streng national.

Fahnen und Hymnen an allen Ecken.
Europa? Europa soll doch verrecken!
Und wenn alles der Pleite entgegenreibt:
dass nur die Nation erhalten bleibt!
Menschen braucht es nicht mehr zu geben.
England! Polen! Italien muss leben!
Der Staat frisst uns auf. Ein Gespenst. Ein Begriff.
Der Staat, das ist ein Ding mitm Pfiff.
Das Ding ragt auf bis zu den Sternen –
von dem kann noch die Kirche was lernen,
Jeder soll kaufen. Niemand kann kaufen.
Es rauchen die völkischen Scheiterhaufen.
Es lodern die völkischen Opferfeuer:
Der Sinn des Lebens ist die Steuer!
Der Himmel sei unser Konkursverwalter!
Die Neuzeit tanzt als Mittelalter.

Die Nation ist das achte Sakrament—!
Gott segne diesen Kontinent.

ЄВРОПА

На Рейні росте солодкий виноград,
Але не повинен бути відправлений в Англію –
Купляй англійське!
У Відні є прекрасні торти і тістечка,
Яким нема чого робити в Швеції –
Купляй шведське!
В Італії гниють апельсини
Дозволь заробити сільським господарям,
Німці, купляйте німецькі лимони.
І на кожному квадратному кілометрі простору
Кожному сниться власна народна мрія.
І тихенько нашіптує вітер: простір є піна.
Ось Європа! Як вона виглядає?
Як кольорово розмальована божевілля.
Нації надриваються для рекорду:
Експорт! Експорт!
Інші! Інші повинні купляти!
Інші повинні впиватись вином!
Інші повинні судна фрахтувати!
Інші повинні вугілля спалювати!
А ми?

Митниця, прикордонний стовп, дозвіл на в'їзд:
Ми не впустимо сюди навіть найменше.
Ми – ні. Ми маємо ідеал.
Ми голодуємо. Але строго по національному.
Прапори і гімни на всіх кутах.
Європа? Європа повинна все-таки здохнути!
І коли все летить на зустріч краху:
Повинна залишитись лише нація.
Людини більше не треба.
Англія! Польща! Італія мусять жити!
Держава пожирає нас.
Привид. Ідея.
Держава – це річ із свистком.
Річ підноситься аж до зірок,
Від якої може ще церква щось навчитись.
Кожен повинен купляти, але ніхто не може купити.
Димляться народні вогнища для єретиків.
Палають народні жертви вогняні.
Сенс життя – це податок!
Небо є наше журі.
Новий час танцює як середньовіччя.
Нація – це восьма чеснота.
Боже благослови цей континент.

РЕЗЮМЕ

У статті досліджується функціонування традиційної символіки в поезії К.Тухольського та актуальний соціальний контекст його віршів. Зазначені особливості постають характерними рисами постичного стилю митця.

SUMMARY

The article investigates functioning of traditional symbols in K.Tucholsky's poetry as well as topical social context of his works. The features stated above appear to be characteristic of the artist's poetic style.

ЛІТЕРАТУРА

- Адмони, 1975: Адмони В. Поэтика и действительность. – Л., 1975.
Мифы, 1990: Мифы народов мира. Энциклопедия в 2х т. - М., 1990.
Чичерин, 1968: Чичерин А.В. Идеи и стиль. – М., 1968.
Tucholsky, 1992: Tucholsky K. Gedichte. – Hamburg, 1992.

**ГЕРМАН КАЗАК КАК ПИСАТЕЛЬ ПЕРЕХОДНОЙ ЭПОХИ
(РОМАН «ГОРОД ПО ТУ СТОРОНУ ПОТОКА»)**

В послевоенной западногерманской литературе кардинально меняется взгляд на человека и действительность. Война разрушила веру в нового героя, и пафос произведения парадоксально сочетает подчеркнутую конкретность и стремление автора отобразить мир скорее полусказочный, нежели реальный. С возникновением немецкого "магического реализма" начинается новый "век утопии"* ("Zeitalter der Utopie", Fritz Martini [Deutsche Literaturgeschichte, 1994: 154]). Материальный мир "магического реализма" сохранял вполне конкретный, реальный и узнаваемый облик, но вместе с тем приобретал некое потустороннее, трансцендентальное значение. Действительность изображалась через налагаемую на нее сеть мифов - античных, христианских, буддистских, иудаистских. Фантазмагорические сновидения, в которых действие протекало по законам сна, алогичным и необъяснимым, были излюбленным приемом повествования. Обычные соотношения вещей смещаются, как на сюрреалистических полотнах Сальвадора Дали. Классиком "новой утопии" стал Франц Кафка со своими новеллами и притчами, с романами "Замок" и "Процесс". Широкий резонанс в Европе и мире вызвала повесть "Общество с чердака" аутсайдера немецкой литературы Эрнста Кройдера, пишущего в ключе "магического реализма". Фантастическим, магическим наполнены и романы Германа Гессе ("Степной волк", "Игра в бисер"), Томаса Манна ("Волшебная гора", "Иосиф и его братья"), Германа Броха ("Невиновные"), Роберта Музиля ("Человек без свойств"), а так же произведения целого ряда христианских авторов, таких как Гертруда фон Лефорт, Райнхольд Шнайдер, Йохен Клеппен, Эдзард Шапер, Вернер Бергенгрюн.

Одним из видных представителей "магического реализма" был Герман Казак (Hermann Kasack, 1896 - 1966). В немецком литературоведении Г. Казак назван "значительнейшим немецким писателем послевоенного времени" [Kasack, 1996: 2], несмотря на то, что лишь один его роман - "Город по ту сторону потока" ("Die Stadt hinter dem Strom") добился успеха. Писательская судьба Германа Казака - это зеркало истории немецкой литературы второй четверти двадцатого века, самый политически поляризованный и "рубежный" период. Блестящая карьера (работа директором издательства Kierentauer-Verlag в Потсдаме, затем издательства S.Fischer в Берлине), постановка пьесы о Ван-Гоге "Винцент" ("Vincent", 1924), собственная поэтическая передача на радио - все закончилось в марте 1933 года, когда он оказался "ненужным писателем" для новой власти и потому безработным. В тридцатые годы Казак, как и

* Термин "утопия" в данном случае употребляется немецкими литературоведами в том значении, которое отечественное литературоведение традиционно рассматривает как "антиутопия".

многие другие немецкие писатели, живет во "внутренней эмиграции" [Фрадкин, 1976: 327]. Свою жизнь в то время Казак назвал "существованием духовно заключенного в катакомбах"* Показательно, что роман "Город по ту сторону потока" был написан в годы войны, а опубликован уже после, в 1947 году. Однако для Казака, как и для многих немецких писателей того времени, не война явилась решающей гранью, огненной чертой разделившей эпохи, а печально известный март 1933 года, ведь именно с этого времени "воцарилась атмосфера травли, страха, доносов, слежки, произвольных расправ" [Фрадкин, 1976: 327]. Период с 1933 по 1945 называют "эпохой безвременья", "нулевым состоянием" [Фрадкин, 1980: 11]: все демократические права и свободы были аннулированы, политически "неблагонадежные" писатели пишут "в стол", "Literatur aus der Schublade"*** принимает массовые размеры. Все, что в немецкой культуре создавалось веками, было подвергнуто пересмотру, и "ненужное" отброшено. Но на смену разрушенному "старому" не всегда приходит качественное "новое", да и сам факт разрушения культурных традиций трагически сказывается на самосознании нации. Цепь реформ и разрушений завершилась не установлением предполагаемого "нового порядка", а еще большим ударом - поражением в войне, которое повергло немецкий народ в состояние растерянности и неопределенности. С одной стороны, как писатель поколения внутренней эмиграции, Казак рисует в своем романе критическую картину господства национал-социализма, облекая ее в оболочку утопии; с другой, как писатель "магического реализма", автор подсознательно желает исключить из своего искусства все, что фактажно связано с нацизмом и войной, взамен того создавая полусказочный, потусторонний мир "нового" загробного царства.

Мир прозы Казака экзистенциален и ирреален одновременно. На первый взгляд, город за рекой - обычный немецкий город, вероятно, разрушенный во время войны. Главный герой, Роберт, видит подвальные ходы, напоминающие катакомбы, людей, получающих бесплатную похлебку, трамвай, битком набитый бедно одетыми стариками, "мертвые фасады домов, за которыми лежало открытое Ничто" [Kasack, 1996: 10]. В то же время, путешествие архивариуса Роберта Линдхофа - это почти традиционное "нисхождение в царство теней"; а сам Город - царство мертвых, которое от мира живых отделяет река. Такую же функцию выполняет черная река смерти в финской "Калевале", Лета в греческом Аиде, египетский подземный Нил. В скандинавской фольклорной традиции у врат хеля также течет река Гьелль [Топоров, 1991: 374-375]. Река - разделитель миров - появляется и у Гете в его "Сказке": "wie graußam ist der Fluß"****.

Интересно, что у древних скандинавов, так же как у американских индейцев, японцев и древних греков излюбленным мифологическим

* "Das Katakombendasein des geistig Verbannten" [Illustrierte Geschichte, Köln: 337].

** "Литература из ящика письменного стола" [Illustrierte Geschichte, 1989: 337].

*** "Как ужасна река" [Märchen, 1988: 285].

сюжетом является спуск в подземное царство умерших с целью освобождения одного из своих близких (так называемый "мотив Орфея и Эвридики"): Хермод отправляется в хель, чтобы вызволить брата, Один - чтобы узнать судьбу сына. Этот мотив есть и у Казака: Роберт пытается увести из города свою бывшую возлюбленную - Анну, с которой он встречался втайне от жены. Теперь Анна, с заметными шрамами от лезвия на запястьях, законная обитательница Города. На Великом параде мертвых Роберт просит Большого Дона*, Господина Смерть, дать возможность Анне покинуть страну мертвых, как "он однажды разрешил это Эвридике"**. Но речь Роберта звучит настолько неубедительно, что Большой Дон, не произнося ни слова, лишь цинично аплодирует его робким стараниям. Роберт слишком слаб для роли Орфея, он не находит в себе сил противостоять смерти, потому он вынужден пассивно наблюдать, как навсегда уходит его возлюбленная: "die Gesichtszüge waren erloschen, und auch die Merkmale des Geschlechts waren vergangen... Es schien Robert, als ob an der Stelle, die der Geist mit dem Finger gestreift hatte, ein Zeichen bildete, ...eine letzte Schicksalsrunne"*** (Kasack, 1996: 383) Герой Казака - не борец, он слаб, разочарован в жизни. Роберт похож на героев Кафки - Иосифа К. и К. - руководствующихся правилом: "если нет надежды, так незачем и дерзать, если нет возможности что-либо изменить, так и бессмысленно пытаться сделать это, пусть все остается, как было" [Затонский, 1985: 18].

Не случайно Казаком выбрано и особое, знаковое имя для главного героя - Линдхоф. Оно возвращает нас к еще одному архивариусу, возникшему в немецкой литературе намного раньше, - гофмановскому Линдхорсту ("Золотой горшок"), обитающему в двух мирах: в реальном - в качестве смотрителя архива, а в мире "по ту сторону" - в качестве волшебника ("Archivarius Lindhorst erhob sich als ein weißgrauer Geier hoch in die Lüfte"****). Гофмановский ирреальный мир - искристый, сказочный, жизнерадостный; атмосфера же иного мира у Казака - мрачная, подавленная, полная страха; гофмановские герои, перевоплощаясь, становятся змейками, жуками, ветерком, казачковские персонажи превращаются в прах, в Ничто. Свадебный финал у Гофмана заменен Казаком в "Городе за рекой" на ритуал похорон: Роберт прибывает на маленький вокзал родного города и замечает, что уже лежит в гробу и не может пошевелиться, а родственники встречают его молча, слезами и траурными букетами.

Не только странным, но и тревожным является уже сам факт прибытия Роберта в чужой город на несуществующую в современной жизни должность архивариуса. "Роберт чем-то подобен персонажу

* "Der grosse Don" [Kasack, 1996: 342]. Ср.: Большой Дон - не столько Дон Кихот, сколько американский мафиозный Дон, властный и беспощадный.

** "... als Sie einst Euridike gestatteten" [Kasack, 1996: 346].

*** "черты лица стирались, признаки пола исчезали... Роберту казалось, будто на том месте, к которому призрак Анны прикоснулся пальцем. Возник знак. ...последняя руна судьбы".

**** "Архивариус Линдхорст поднялся в воздух белым коршуном" [Märchen, 1988: 699].

волшебной сказки, попавшему в заколдованный край, - пишет Н. Лейтес, - или простаку из философской повести восемнадцатого века, или герою современной фантастики, прибывшему на другую планету" [Лейтес, 1980: 59]. Время остановилось в этом городе: часы Роберта стоят, и "никто не знает точно, сколько времени" [Kasack, 1996: 40]. Еда однообразна и безвкусна: "er fand, eins schmeckte wie das andere."* [Kasack, 1996: 44]. Приглядевшись к горожанам, Роберт замечает, что он "никогда не видел кого-либо курящим", что здесь "совсем нет музыки: не слышно было ни военных оркестров, ни танцевальных мелодий, ни раскатистого пения, ни пронзительного насвистывания популярного шлягера" [Kasack, 1996: 79]. Здесь нет денег, и сюда не приходит почта, здесь не делают фотографий, а в единственной гостинице живет лишь один гость - Роберт, так как только он приехал сюда "погостить", в то время как остальные - уже постоянные и "невыездные" жители.

Город по ту сторону потока напоминает тоталитарное государство, где диктатор (Prefekt) и его бюрократическая машина осуществляют жесткий контроль над всеми сферами жизни общества. Автор рисует картину государства при диктатуре: карточная система, работа и еда по звонку, подслушивание, доносы, очереди, одинаковая, серая одежда и атмосфера общей удрученности. Люди "боятся быть на виду" [Kasack, 1996: 106], кого-то постоянно увозят "неизвестные люди в черных машинах" [Kasack, 1996: 135]. Казак изображает закономерное вырождение жизни при диктатуре: герой почти не видит своих сограждан, он "ощущает их присутствие где-то в подземных ходах" [Kasack, 1996: 106]. Подчиняясь этой странной закономерности, в городе перестает расти трава, ее "опаленные солнцем былинки лишь кое-где пробиваются сквозь трещины каменных плит" [Kasack, 1996: 19].

Казак создает необычный тревожный образ "железной голубизны неба" [Kasack, 1996: 165], абсолютно пустого, безжизненного неба над мертвым городом. Однако это уже не тот теплый "небесный свет" и "лучистый ореол", о котором упоминается в Новом Завете и о котором идет речь в рассказах людей, уже побывавших в руках смерти и вернувшихся к жизни. Холодный металлический свет города мертвых развенчивает иллюзии по поводу перехода в смерть как в лучший мир. Город "по ту сторону потока" не похож ни на рай, ни на ад; он - своеобразное "чистилище" нового времени, "распределитель" умерших душ, разделенный на три яруса, два из которых находятся под землей. Но самой значительной и важной структурой города является Архив, "семь этажей которого уходят глубоко под землю" [Kasack, 1996: 74] (Ср.: в Чистилище у Данте - семь кругов, расположенных на горе, ведущей в рай; у Казака, напротив, - в ад). Подтверждением предположения о городе за рекой как о чистилище служат слова друга Роберта, художника Кателя, своеобразного "Вергилия-сопровождающего" героя: "Es ist wohl ein weg

* "Он решил, что одно блюдо по вкусу было похоже на другое".

einer großen Reinigung - ein Zwischenreich, wo die Schlacken der Erde abfallen"*** [Kasack, 1996: 216]. Термин "Die große Reinigung"*, применяемый Казаком, - это еще и горькая ирония чистки как метода расправы в тоталитарном государстве. Так в 1933 году были "очищены" ряды немецких писателей, которым припоминалось все их прошлое, взыскивалось за каждый факт их биографии. Казаковский Архив - это та же "имперская палата письменности" [Фрадкин, 1976: 327], которая также заводила на писателей досье, собирала сплетни, доносы и на их основании давала официальные заключения, от которых зависела судьба человека. Даже на Роберта, которого в мертвом Городе никто не знал, вскоре после его прибытия пришла анонимная жалоба ("Ein Verfasser der Beschwerde war nicht genannt").

Особенное место в описании жизни города занимает детская тема. Трогательны шествия детей, возглавляемые "господином в сером цилиндре" [Kasack, 1996: 77] - человеком, олицетворяющим саму смерть. (Вспомним, у Шамиссо в серое одет сам Дьявол). Его еще называют "Der Grosse Don", и подобно крысолову из Гамельна, он уводит детей прямо в "дальние поля" (ср.: райские поля Иалу в египетской мифологии). Такова детская натура, - объясняет Роберту служащий Архива Перкинг, - детям не нужно останавливаться в городе. Для их жизни еще нет соответствующей судьбы" [Kasack, 1996: 82]. Дорога детям устилается мертвыми бумажными цветами, как на траурных венках. Над их головами кружат мухи, символ разложения и гниения. Понятие "детство" аннулируется войной, ведь в годы войны уничтожение детей было массовым: создавались детские концлагеря, тысячи погибали под бомбежками. Детям войны было отказано в праве "быть" - жить, расти, радоваться жизни.

Регулярно во время большого парада в Городе мертвых устраивается лотерея: каждый должен вытянуть билетик из колеса судьбы ("Lostrommel"), "которое вращается, и ничье страстное желание не может его остановить, не говоря уже о том, чтобы повернуть вспять" [Kasack, 1996: 341]. Выходит, жизнь человека - это лотерея, она зависит от случайно выбранного билета. Люди лишь воображают, что живут, на самом деле они движутся к смерти ("Смерть - закон жизни") [Kasack, 1996: 367]), и все их усилия напрасны - фаустовское начало, столь почитаемое немецкой культурой, жажда познания, сознательное деяние на благо человечества характеризуется как невозможное. Человек предстает как звено работающего вхолостую механизма. Экзистенциальную тему романа продолжает в своем высказывании философский наставник героя, носитель высшей мудрости мастер Магус, говоря об управляющих землею

** "Это путь великого очищения, - промежуточная империя, где отпадают все шлаки земли".

* "Великая чистка" - так называлась еще и статья одного из самых известных нацистских литераторов Вилля Веспера, вышедшая в журнале "Die neue Literatur" в 1933 году, в которой он предавал анафеме своих бывших коллег по перу и торжествовал по поводу закрытия журнала "Welttribüne" [Фрадкин, 1976: 327].

** Автор жалобы указан не был" [Kasack, 1996: 323].

демонах: "яд демонов поощряет человечество стремиться к рекордам, достижениям, убыстрению темпа. Но люди побеждают природу, чтобы стать рабами техники" [Kasack, 1996: 141]. Здесь отчетливо звучит неприятие материального мира, "прозы", противопоставляемой "вечным" ценностям. Самая впечатляющая антицивилизаторская аллегория этого рода в романе - описание двух подземных заводов, являющихся "зеркальным отражением мира" [Kasack, 1996: 184]. На одном из пыли прессуется камень, на другом этот камень дробится в пыль - и так до дурной бесконечности.

Романе "Город по ту сторону потока " пропитан кафкианскими мотивами; они - в сращении сверхъестественного с привычным, в слиянии планов фантазмагорического и обыденного, в атмосфере страха, одиночества и униженности человека, задавленного бюрократическим государством, в притчевой манере повествования. Неудивительно, что Кафка так повлиял на Казака, ведь произведения Кафки были культовыми в западном послевоенном мире, стоящем на рубеже. Ганс Мейер пытался объяснить эту популярность "разочарованием в реальностях войны и военного времени; отказом от прежних утопий... Администрирование, автоматизация, картина мира, всесторонне управляемого бюрократией, - все это, казалось, удастся найти в пророческих предсказаниях Франца Кафки" [Затонский, 1985: 175]. Все это перенес на страницы своего романа и Казак, переживший духовную изоляцию и гитлеровский террор, который самым радикальным образом сказался на судьбе немецкой литературы, загнав самые яркие ее творческие умы в подполье. "В течение двенадцати лет гитлеровской диктатуры значительные и непреходящие ценности немецкого словесного искусства (за немногими исключениями) создавались не в Третьей империи, а художниками, эмигрировавшими из поработенной нацистами Германии или ставшими "внутренними" эмигрантами", - пишет И. М. Фрадкин [Фрадкин, 1976: 330]. Писательская судьба Казака и его роман "Город " по ту сторону потока являются, пожалуй, наиболее ярким тому подтверждением.

РЕЗЮМЕ

В статье дана общая характеристика романа западноевропейского "магического реализма" (на примере романа Г. Казака "Город по ту сторону потока" (Hermann Kasack, "Die Stadt hinter dem Strom")), стиль которого сложился в послевоенное время на границе двух эпох немецкой литературы.

SUMMARY

The article presents general description of the novel illustrating Western-European "magic realism" (on the basis of the novel "Die Stadt hinter dem Strom" by Hermann Kasack). The given style was formed in post-war years on the border of two epochs of German Literature.

ЛИТЕРАТУРА

Затонский, 1985: Затонский Д.В. Австрийская литература в XX столетии. - М., 1985.

Фрадкин, 1980: Фрадкин И. М. Введение // История литературы ФРГ. - М., 1980.

Фрадкин, 1976: Фрадкин И. М. Официальная литература Третьей империи // История немецкой литературы: в 5-ти томах. - Т.5. - М., 1976.

Лейтес, 1980: Лейтес Н. С. Черты поэтики немецкой литературы нового времени. - Пермь, 1980.

Топоров, 1991: Топоров В.Н. Река // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х томах / Гл.ред. С. А. Токарев. - Т.2. - М., 1991.

Deutsche Literaturgeschichte, 1994: Deutsche Literaturgeschichte. - Stuttgart - Weimar, 1994.

Illustrierte Geschichte, 1989: Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur: in zwei Bänden (von Prof. Dr. A. Salzer und Prof. E. von Tunk) - Köln, 1989.

Kasack, 1996: Kasack, Hermann. Die Stadt hinter dem Strom. - Frankfurt am Main, 1996.

Märchen, 1988: Märchen der Romantik. Hrsg von M. Dessauer. - Frankfurt am Main, 1988.

ББК Ш 43 (4 ГЕМ) (432.42) 6*8 Белья 4*4-15

Н. Палий
(Горловка)

КАРНАВАЛЬНОЕ МИРООЩУЩЕНИЕ В РОМАНЕ Г. БЕЛЛЯ «ГРУППОВОЙ ПОРТРЕТ С ДАМОЙ»

Генрих Белья (1917-1985) стоял у истоков становления западногерманской литературы. Тогда, в первые послевоенные годы, молодую, только что возродившуюся из пепла, словесность обозначили как «литературу о войне», «литературу вернувшихся», «литературу развалин» или «литературу нуля».

Действительно, за двенадцать лет своего существования фашизм почти полностью уничтожил немецкую национальную культуру, а когда рухнул, оказалось, что учиненные им опустошения породили у немецкой интеллигенции «ситуацию нуля», ощущение совершеннейшей пустоты. Традиции просвещенного гуманизма, представленные, к примеру, Томасом Манном или Альфредом Деблиным, тоже не получили дальнейшего развития по той причине, что, как резонно заметил Г. Белья: «Мы-то жили здесь при нацизме, во время войны, после войны, – и обрели свой язык, свой гуманизм, а, кроме того, поскольку большинству из нас великие эмигранты были почти неизвестны, мы попали в сферу совсем иных влияний» [Белья, 1989К: 119].

Ни один из тех многочисленных, выраставших как грибы на руинах, литературных жанров нельзя было назвать в качестве представительной литературы ФРГ, пока не появилась «Группа 47». Это был творческий союз молодых литераторов – людей, писавших о войне и о проблемах современности. В кругу писателей «Группы 47» Генрих Белья стал наиболее значительной, авангардной фигурой, чьи книги с самого начала прозвучали резким диссонансом оптимизму официальной идеологии.

Следует заметить, что молодые литераторы сумели открыть для себя совершенно новый и оригинальный жанр – жанр берихта или так называемого «калейдоскопического» репортажа, ставшего для них наиболее приемлемой формой отражения окружающей их западногерманской действительности. Автор репортажа или берихта сообщал лишь о том, свидетелем чего он был сам лично, сообщал простым понятным языком, называя вещи своими именами. Такая форма письма была своего рода протестом против каллиграфического эстетства писателей «внутренней эмиграции», ни один из представителей которой, не считая А. Деблина и Э. Кестнера, не «опустился» до столь «низкого» жанра, как репортаж. Следует подчеркнуть, что в тематическом и жанровом отношениях эти произведения выходили далеко за рамки собственно берихта или репортажа, являя собой некий симбиоз репортажа и художественного вымысла.

Могла ли послевоенная литература научить, воспитать немцев, помочь им извлечь уроки из трагической истории Германии? Первое послевоенное десятилетие, как будто, не привело к утешительным результатам. Напротив, стабилизировалось потребительское общество, распространилась конформистская идеология «экономического чуда» с одновременным усилением реваншистских тенденций в социально-политической жизни страны. Не о разочарованности ли и пессимизме в сознании писателей, об ощущении их полного бессилия в борьбе с возрождающимся злом говорил Г. Белль словами одного из своих персонажей, который «считал, что в новые времена должны были появиться новые цветы: в его голове жил какой-то цветок. Но он так и не сумел его вывести, хотя много лет подряд втайне от всех колдовал над своими цветочными горшками... А выросли у него сплошные убудки, уродливые, выродившиеся тюльпаны и розы» [Белль, 1989Г: 224].

К 60-м годам Г. Белль окончательно приходит к выводу, что «изыскать стройную формулу для такой неоднородной структуры, как Федеративная Республика Германия, - этого не сумел бы, пожалуй, и сам Эйнштейн» [Белль, 1989К: 29]. Эту формулу писатель найдет несколько лет спустя, а пока он избирает для себя наиболее подходящий его характеру жанр сатиры и все чаще обращается к образам клоунады и эксцентрики: образ Шреллы в романе «Бильярд в половине десятого» (1959) и образ Ганса Шнира в романе «Глазами клоуна» (1963) – не единственные, но, пожалуй, самые яркие из них. Неприязненное отношение беллевских героев к миру собственников, к правящим силам Бонна и тем более к неонацистам и милитаристам носит характер осознанный и открытый. Тем не менее, фигура сидящего на ступеньках боннского вокзала и ждущего подаяния артиста не может быть воспринята окружающими в ее подлинном отчаянии.

Некоторые западногерманские критики тут же и самого Г. Белля поспешили причислить к клоунам, назвать его «придворным шутом», чьи слова, якобы, не стоит принимать всерьез и смотреть на них

«как на выражение мыслей» (Карл Корн). Хорст Крюгер, например, относил этого писателя к типу «клоунов-меланхоликов». Примечательно то, что Людвиг Арнольд, другой западногерманский критик, заметил в «сочувствующей меланхолии» Г. Белля нечто среднее между «рейнским юмором» и едкой беспощадной сатирой, а этот фактор является, пожалуй, одним из тех, что определяют жанровую структуру беллевских произведений более зрелого периода.

Признавая наличие клоунов и шутов в западногерманской реальности, нельзя не признавать и того, что сама эта реальность больше похожа на «маскарад», или пародию на него, с присущими его специфическому характеру тематикой и образностью, где реклама и экономическая пропаганда, алкоголь, азартные игры, эротика и другие карнавалы служат для одурманивания народа, усыпления их исторического сознания и чувства вины перед мировой общественностью.

Надев на себя шутовской колпак, очень удобно обличать других дураков, и поэтому Г. Белль охотно играет в «маскараде» окружающего мира роль шута, чтобы, смеясь, говорить правду. В истории литературной Германии Г. Белль не первый и не последний в подобном амплуа, – достаточно вспомнить Бранта, который в «Протесте» к «Кораблю дураков» говорит:

«Ну, с богом! В путь пускайся, судно!

Рожать глупцов довольно трудно –

Особый нужен здесь талант!

А я – дурак Себастиан Брант».

Новый образ помог художнику создать такой шедевр, в котором он сумел изобразить судьбу целого поколения немцев и даже больше – судьбу целой нации. Чтобы написать свой самый оригинальный, не поддающийся традиционному анализу с точки зрения современных литературных канонов, роман под названием «Групповой портрет с дамой» (1971), Г. Беллю понадобилось шесть долгих лет и всего лишь один год, чтобы стать Лауреатом Нобелевской премии.

Факт награждения автора «Группового портрета» самой престижной литературной премией вызвал широкий резонанс в общественной жизни страны, причем одни отнеслись к этому событию с одобрением, а другие недоумевали. Так, к примеру, Карл Корн назвал новый роман Г. Белля «самой значительной книгой», Хельмут Хайсенбюттель нашел его «вполне хорошим», хотя и критиковал. Совершенно противоположного мнения об этом романе был известный критик Марсель Райх-Ранике: он характеризовал его как «неудачный», а язык этого беллевского произведения как «неряшливый и очень нелитературный». Рейнгарт Баумгартен увидел в «Групповом портрете с дамой» «хлам» и «попури» на все, ранее опубликованные писателем, произведения. Как бы то ни было, но споры по поводу художественной ценности романа не умолкают до сих пор, спустя уже тридцать лет.

Сюжет романа довольно непритязателен, он не насыщен перипетиями и коллизиями. Действие «Группового портрета» разыгрывается «сейчас», в сиюминутной западногерманской повседневности. Но автор сознательно и целеустремленно обращает взор читателя в довоенное и военное прошлое, которое реминисценциями и воспоминаниями входит в его художественный мир как неотъемлемая часть настоящего. Уже с первых страниц романа повествователь-хроникер, условно именуемый «авт.», стремится установить, почему жители города ополчились на сорокавосемилетнюю Лени Груйтен, травят ее как безразличную отщепенку, не хотят простить ей, что много лет назад она родила сына от русского военнопленного. «Авт.», которому художник не может поручить «проникнуть в тайны физиологической, духовной и интимной жизни Лени», тем не менее, «использовал все возможности, буквально все возможности, чтобы получить то, что называется объективной информацией» [Белль, 1989Г: 7]. «Авт.» тщательным образом изучает все периоды жизни «дамы», начиная с ее детства, условий воспитания дома и в монастырской школе, отношения с родственниками, друзьями, знакомыми, учителями, товарищами по работе, в то время как сам писатель облекает все зафиксированное «авт.» в художественную форму.

Даже самое поверхностное знакомство с этим романом Г. Белля приводит нас к заключению об исключительной насыщенности его художественного облика всякого рода жанрообразующими признаками, а более внимательное изучение этого вопроса позволяет прийти к выводу, что данное произведение представляет собой своеобразный гибрид, синтез разнообразных художественных (эпических, драматических и лирических) и нехудожественных (публицистических и научных.) жанров. Кроме того, в «Групповом портрете» проявляется еще одна, самая, на наш взгляд, существенная сторона – это связь с народной смеховой культурой, дающая ощущение налета какой-то легкости, карнавальности и полной доступности серьезных рассуждений. Такая специфическая жанровая форма романа, ее несоответствие с общепринятыми литературными нормами дает критикам повод к его исключению из магистральной линии развития литературного процесса. Но еще в прошлом веке известный русский филолог и искусствовед Ф.И.Буславский говорил, что оценивать роман только с точки зрения эпоса, лирики или драмы значило бы далеко не исчерпать его обильного содержания и его сложных задач и идей.

Следует заметить, что повышенное внимание критиков к некоторому сходству «Группового портрета» с документальной литературой приводит к умалению художественной ценности этого романа. Но в том, что Белль-художник широко использует в романе документальные средства, нет ничего удивительного, поскольку в конце 60-х – начале 70-х годов такой вид литературного письма был весьма распространен: читатель верил, что предоставленная писателем информация правдива. Примечательно, что Г.Белль вводит в художественную ткань романа не только настоящие

документы, но и «подделки», тем самым, используя их как художественные средства, а это, собственно, и обескураживает читателя. Х.Шваб Фелиш не единственный из критиков, кто говорит о «Групповом портрете с дамой» как о пародии на расследование или научное исследование. Действительно, это произведение было задумано и исполнено автором как пародия на окружающий его мир и является, по его словам, ни чем иным как «политическим памфлетом в форме репортажа». Тем не менее, критики со всей серьезностью пытаются втиснуть «Групповой портрет с дамой» в «прокрустово ложе» романа собственно биографического, социального или романа воспитания.

Очевидно, что подоплекой жанровой природы «Группового портрета», как и многих других беллевских произведений, является сатира, но на этот раз она носит не столько обличительный характер, сколько отрицающий и утверждающий одновременно, короче говоря, ей присущи амбивалентность и специфическое карнавальное мироощущение – факторы, позволяющие рассматривать книгу Г. Белля в связи с традициями карнавализованной литературы, или жанров серьезно-смехового. В этом случае представляется возможным наглядно доказать целесообразность применения автором романа тех или иных художественных и документальных средств, раскрыть и объяснить многие «темные» моменты формального и сюжетного порядка. (Картина «перевоплощения» карнавала в художественную литературу представлена М. Бахтиным в ряде работ, посвященных проблемам поэтики Рабле, Достоевского и Гоголя. В них ученый рассматривает традиции, тематику и образность карнавального фольклора в истории европейской культуры).

Таким образом, становится совершенно понятным, почему автор «Группового портрета» смешивает «высокие» и «низкие» жанры, трагическое и комическое, стихи и прозу, почему весь художественный мир произведения пронизан мистикой и символикой наряду с труппобным натурализмом и т.д.

Примечательно, что автору романа удалось вспомнить язык карнавализованной литературы, язык карнавальных форм и символов, где используется особый тип речи, жеста, свободные от форм этикета и пристойности. Из немецкоязычных писателей карнавальный язык использовали Эразм, Сакс, Гриммельсгаузен, Гофман, Жан Поль и многие другие. Г. Белль восхищен карнавальным языком Жан Поля, чей юмор, по его мнению, самый гуманный из всех. Г. Беллю также, как и Жан Поллю, чужды жгучие страсти, и ему нетрудно занять позицию насмешливо-спокойного созерцателя жизни. Он без лишних эмоций рассуждает обо всем, что выходит за рамки «эстетики прекрасного» и этим вызывает со стороны критиков и читателей обвинения в «грубом физиологизме», «биологизме» и «натурализме». Так, Райх-Раники, один из самых злобных критиков творчества Г. Белля, презрительно говорил: «Еще никто из немецких классиков так неяршиливо не писал, как в этот раз Генрих Белль».

Можно привести множество примеров, когда автор действительно шокирует неискушенную публику сочной полнотой материальной жизни и грубым натурализмом, с явным наслаждением описывая, к примеру, «фекальную мистику» Рахели, которая надеялась с помощью собственных медицинских, биологических и философских знаний спасти мир от надвигающейся катастрофы, или пристрастие главной героини к фотоплакатам с изображением абсолютно всех анатомических органов.

Следует заметить, что творчество Г. Белля рассчитано на такого читателя, который умеет мыслить абстрактно и способен адекватно воспринимать все, о чем пишет автор, даже «скатологическую ересь» Рахели, в образ которой он вкладывает глубокий универсальный смысл. Так, М. Бахтин довольно подробно описывает один из ритуалов «праздника глупцов», где экскременты и моча использовались в качестве метания: «Клирики ездили по улицам и бросали испражнения в сопровождающий их народ» [Бахтин, 1990: 159]. В их образах народ видел возрождающую и обновляющую силу. И то, что автор романа буквально «забрасывает» читателя «скатологической ересью», наделяет Германию и немцев «грубыми» эпитетами, вовсе не говорит о цинизме писателя, напротив, - это показывает его стремление любыми возможными литературными средствами способствовать обновлению и скорейшему выздоровлению Германии. В этой связи обнаруживается параллель между образами «Германии» и Маргарет – обе больны, поскольку стали «жертвами мужского темперамента».

Порой, неожиданно для всех, карнавальным языком Г. Белля превращается в одухотворенный и поэтический. Это случается тогда, когда автор, к примеру, описывает Лени, которой даже старое зеркало, пережившее две мировые войны, «уж очень льстит», когда речь заходит о военнопленном Борисе Колтовском, который «казался большим рейнцем, чем настоящие немцы», о Маргарет, которая «только тем и занималась, что «проявляла милосердие», о Рахели, подобно известному библейскому персонажу, «льющей горячие слезы» по своим погибшим сыновьям и дочерям... Лиризм Г. Белля достигает своего апогея там, где речь заходит о Рейне – «благороднейшей из рек» – символе покоя, гармонии и свободы, о всепобеждающей любви, поэзии, музыке и т.д.

Следует заметить, что те люди, о которых с такой нежностью пишет Г. Белль, вовсе не принадлежат к «приличному западногерманскому обществу» – среди них и бесправные иностранцы, и мусорщики, и нищие, и даже проститутки, но, как ни странно, почему-то именно они оказываются гораздо честнее и человечнее остальных, кто в свое время привык к дыму крематориев, а теперь с удивительной легкостью приспособился к новым условиям существования. Современные конформисты уже не боятся, как раньше, выражать свои мысли. Так, один из персонажей романа «ежесекундно хотел уморить в душегубке, расстрелять, удавить или, на худой конец, избить очередную жертву своего гнева» [Белль, 1989Г: 360], а Лени, каждый раз выходя из дома, слышит за

слихой выкрики вроде “дрянь” или “старая подстилка”, ей кричат “красная шляха” или “русская полюбовница...” [Белль, 1989Г: 8]. Заметим, что проклятия, божба и всякого рода скандалы также являются неотъемлемыми атрибутами карнавальской жизни.

Как показало исследование, карнавализованный мир «Группового портрета» чрезвычайно богат соответствующими атрибутами, образами, и ритуалами: пословицы, поговорки, загадки, словесные игры, реклама, клятвы, божба, маски, переодевания, песни, танцы, пародии на библейские истории и притчи, уродцы, эфемерные короли и королевы, и т.д. и т.п.

Рожденный Беллем-художником образ карнавала создает особую картину мира современной ему западногерманской действительности, явившейся логическим завершением многовековой истории немецкого народа, которая так и не смогла стать для него поучительной. Продающий газеты киоскер из романа “Групповой портрет с дамой” считает, что немцев все равно ничему не научишь: «Ну вот, теперь они пойдут домой поглотить это вранье, эту феодальную стряпню... А те жрут все подряд – и секс, и гашиш – также, как жрали раньше поповские рассказы» [Белль, 1989Г: 343].

«Жанровые» границы официальной жизни ФРГ и собственно карнавала оказались «размытыми»: признаки карнавала стали типичными для повседневной жизни, в то время как настоящие карнавалы празднества контролируются множеством официальных ведомств, полицией и средствами массовой информации.

Создается впечатление, что Г. Белль предпринимает смелую попытку построить некий приватный Ренессанс на почве тотальной меланхолии, посреди мировоззренческих руин – перехитрить комплекс усталости и разочарования с помощью оптимизма и жизнелюбия на самом низком элементарном уровне.

РЕЗЮМЕ

Основное внимание в статье Н.Палий уделяется исследованию художественного языка романа Г.Белля «Групповой портрет с дамой», помогающего выразить своеобразие карнавального мироощущения немецкого писателя.

SUMMARY

In the article by N.Paliy the attention is focused on the research of H.Böll's artistic language in his novel "A Group Portrait with a Lady" which makes it possible to reveal the German writer's carnival perception peculiarities.

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, 1990: Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса.-2-е изд. - М.,1990.

Белль, 1989Г: Белль Г. Групповой портрет с дамой. – Кишинев,1989.

Белль, 1989К: Белль Г. Каждый день умирает частица свободы. – М.:Прогресс,1989.

**ОСОБЕННОСТИ ЭВОЛЮЦИИ МИРОВОЗЗРЕНИЯ
У.С.МОЭМА НА РУБЕЖЕ ЭПОХ**

У.С. Моэм, начавший свой путь на рубеже веков, оказался свидетелем формирования нового художественного мышления, нового эстетического видения. Он был участником этого процесса. Ему были не безразличны проблемы, волнующие каждое поколение: отношение искусства к действительности, личности и общества, традиции и новаторства.

Моэм не был литератором какого-то определенного десятилетия - тем, кто, завоевав однажды успех, остается потом классиком девяностых, десятых или скажем, двадцатых годов, а заодно и примером переменчивости читательских вкусов. Он работал всегда, в каждом десятилетии оставляя свой след, переходя от одного жанра к другому. Про Моэма нельзя сказать, что он многолик. Его узнаешь из тысячи. Но, не переставая быть самим собой, он менялся со временем, как меняется все живое. Поэтому он и остается в литературе столько десятилетий.

Считая прозу «упорядоченным искусством», Моэм стремился к простоте, ясности и благозвучности. Эти три качества он считал необходимым условием успеха. «Если б можно было писать ясно, просто, благозвучно и притом с живостью, это было бы совершенство. Это значило бы писать, как Вольтер» [Моэм, 1957: 42]. Он решительно отвергал нарочитую пышность, его не увлекали новые технические приемы и экспериментирование в литературе. «Автор только тогда пускается на технические ухищрения, когда не захвачен своей темой» [Моэм, 1957: 163].

Моэм черпал из многих источников, будучи широко начитан в философии, начиная с Платона и кончая современными мыслителями - неогегельянцем Брэдли и платонистом Уайтхэдом. Мироззрение Моэма всегда отличалось эклектичностью. Оно сформировалось в период широкого распространения новомодных идеалистических концепций - ницшеанства, бергсонизма. Моэм изначально больше доверял классикам - Платону, Аристотелю и Спинозе. Правда, и он заплатил дань времени, поддавшись в юности пессимистическому учению Шопенгауэра, представлявшего человека ничтожной песчинкой в океане. Переживания отрочества и юности вызвали у молодого писателя настроения отчаяния и безнадежности. В то же время Моэма увлекли «научностью» своего эмпиризма доктрины позитивистов и прагматическая этика. «Основные начала» классика позитивизма Спенсера на какое-то время стали его настольной книгой. Интерес к позитивизму сблизил его со школой «нового реализма».

В последующие годы мироззрение писателя развивалось под влиянием рационалистической философии Б. Спинозы.

В этике Спинозы человек и все его действия рассматриваются как часть мировой детерминированной во всех своих элементах системы. Особенно сильное влияние произвело определение аффектов как причины человеческого рабства. Человек является рабом своих страстей (аффектов), но ему неведомы причины испытываемых им влечений, и поскольку они скрыты от него, его страдания усугубляются. Только разум, только обращение к полезной для людей деятельности может освободить человека от рабства.

Когда говорят об упадочных тенденциях в мировоззрении и эстетике Мозма, то забывают о том, что Мозм начал писать еще в 90-е годы, когда реалистические принципы искусства уходили на второй план, а на первом были натурализм и эстетизм. Мозм испытал влияние обоих направлений, что и обусловило противоречивость его художественного метода. Наиболее близким в те годы Мозм чувствовал себя к эстетизму, теоретиком которого был писатель и критик Уолтер Пейтер, а главой литературного направления - Оскар Уайльд. Мозм с восторгом читал произведения Пейтера, разделяя смелость и субъективизм его взглядов на искусство. Он завидовал своим друзьям из декадентского журнала «Желтая книга» - тому, как легко и изящно они судили об искусстве и литературе. Изысканные произведения Уайльда, особенно «Замыслы», были для Мозма настольной книгой, недостижимым идеалом, «вершиной культуры». «Искусство, искусство для искусства, - больше ничего в мире не имело значения», - так характеризует Мозм свое настроение в эти годы. - «Только художник привносит смысл в этот нелепый мир» [Мозм, 1957: 80].

Эстетика, сложившаяся в Великобритании в XIX веке при королеве Виктории, все еще пыталась диктовать художникам свои законы, когда Мозм начал свой творческий путь. Эта эстетика с ее твердым кодом «нравственности» и «хорошего тона» в литературе и искусстве не только указывала, о чем прилично (то есть можно), а о чем неприлично (то есть нельзя) писать, но и требовала неукоснительного разграничения и противопоставления добра и зла, добродетели и порока, причем порок надлежало заклеить и наказать, а добродетели предоставить возможность в той или иной форме продемонстрировать свое конечное торжество. Мозм эти требования нарушал, как нарушала их сама жизнь, причем даже в тех случаях, когда, по всей видимости, писал о самом себе. Мозм по своим философским взглядам был агностиком, по мировосприятию - скептиком, в эстетике же отстаивал принципы реалистического письма. Мозму был присущ последовательный и твердый демократизм. Сфера искусства и, шире, культуры в целом была для него наиболее значимой, здесь его демократические убеждения нашли выражение в требовании культуры для всех, то есть того, чтобы культурные ценности были доступны всем.

В конце XIX века Мозм, вслед за Уайльдом, не признает общественной значимости литературы. Писатель не должен осуждать

человека, который имел несчастье родиться в этом скверном мире. Нужно развлекать человека, «понимать его, очаровывать», утверждает Моэм.

Позже эстетизм 90-х годов потеряет для Моэма прежнюю цену и значение. Он называет это время «фантастическим», пробудившим английскую интеллигенцию от умственной апатии. Старые идеалы свергнуты, но новые были сделаны из папье-маше. Произведения этого периода представляются ему уже безжизненными, как игрушечные зайчики, - «рябью» на поверхности английской литературы.

На протяжении всего творческого пути Моэма преследовал вопрос вопросов, - что такое вообще жизнь и есть ли в ней «какой-то смысл». Ответы Моэма бывали непоследовательными, половинчатыми, а подчас спорными, но в любом случае привлекательна честность автора в подходе к решению этих проблем - вплоть до откровенного признания, что он и сам не знает ответа, а если и предлагает собственную точку зрения, то просит не считать ее истиной. Да и существуют ли исчерпывающие ответы на некоторые волновавшие Моэма и, следовательно, его персонажей вопросы? Литература, по крайней мере, и по сей день едва ли скажет тут последнее решающее слово.

В период «Лизы из Ламбета», то есть юношеского увлечения дарвинизмом и спенсеризмом ответ был однозначен: человек живет, чтобы участвовать в непрекращающейся борьбе за существование. В "Бремени страстей человеческих" взгляды автора меняются, приближаясь к философии Мопассана в романе "Жизнь": смысл жизни - в ней самой. Иное решение представлено в романе "Луна и грош": оправдание человека - в плодах его деятельности, необходимых человечеству; наивысшая форма деятельности - сотворение прекрасного, красоты с большой буквы. «Узорный покров» привносит в эту формулу свою поправку: «Мне представляется, что на мир, в котором мы живем, можно смотреть без отвращения только потому, что есть красота, которую человек время от времени создает из хаоса... И больше всего красоты заключено в прекрасно прожитой жизни. Это - самое высокое произведение искусства» [Моэм, 1979].

Но и этот ответ пересматривается в «Острие бритвы», в главе LXXI «Итогов» Моэм пишет: «Ни цели, ни смысла в жизни нет». Но эта фраза вырвана из контекста. Перед этим Моэм показывает, что для сознания, лишившегося опоры христианской идеи и не обретшего положительного начала в иной философской системе, жизнь действительно предстает утратившей смысл и назначение.

Моэм находит вечные ценности, способные придать смысл жизни, в Красоте и Добре. В «Итогах» он утверждает приоритет нравственной и эстетической сторон жизни перед всеми остальными. В мировой литературе, как и философии, это не ново, но Моэм и не претендует на открытия в этой области. Эмпирик и скептик, он приходил к вечным истинам на собственном опыте, предпочитая ничего не принимать на веру. Точно так же и его персонажи сами постигают справедливость трюизмов и

прописных истин, и нужно отдать Моэму должное: он умел раскрыть примечательно индивидуальные, невообразимые, прямо таки невероятные обличья, которые способно принимать общеизвестное на ярмарке житейской суеты.

Не новы и выводы, к которым приходит Моэм, предпринимая художественное исследование взаимосвязи между прекрасным и нравственным, с одной стороны, и их соотносительности с жизнью - с другой. В «Итогах» эти выводы представлены в афористической законченности: «Культура... должна служить жизни. Цель ее не красота, а добро». Ценность искусства - не красота, а правильные поступки. «О произведении искусства нужно судить по его плодам, и если они нехороши, значит, оно лишено всякой ценности». В художественных произведениях Моэм в первую очередь значителен как художник, важна самобытность метода его художественного мышления, то, как именно он, на своем материале и с собственным стилем приходит к открытию известных истин о человеке и искусстве.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются философско-эстетические взгляды С. Моэма, их эволюция и отражение в художественном творчестве. Отмечается эклектичность мировоззрения писателя, увлекавшегося как классической философией, так и современной, испытывавшего воздействие художественных доктрин натурализма и эстетизма и в тоже время отстаивавшего принципы демократического реалистического искусства.

SUMMARY

The article is devoted to philosophical and aesthetic views of W.S. Maugham, their evolution and reflection in his works of art. The stress is made on eclectic nature of the outlook of the writer, who took a great interest both in classical and modern philosophy, was influenced by naturalism and aestheticism. At the same time he defended the principles of democratic realistic art.

ЛИТЕРАТУРА

- Моэм, 1957: Моэм У.С. Подводя итоги. - М., 1957.
Моэм, 1979: Моэм У.С. Узорный покров. - М., 1979.

ББК Ш 43 (7 СОБ)(=432.14) 5*4-15

Оксана Реуцкова
(Днепропетровск)

СТАНОВЛЕНИЕ АМЕРИКАНСКОГО РОМАНТИЧЕСКОГО РОМАНА

Из всех литературных жанров роман является наиболее неустоявшейся, незавершенной формой. По мнению украинской исследовательницы Т.Н. Денисовой роман является с одной стороны «эпосом частной жизни, претендующим на точное воспроизведение положения личности в мире, в обществе; с другой – это вымышленный

мир, в котором действует, "живет", проходит определенный путь образ, созданный воображением творца» [Денисова, 1976].

Дуализм природы романа отражается также и на языковом уровне, о чем свидетельствует четкое разграничение значений слов "romance" и "novel" в современном английском языке. Например, классический словарь Вебстера дает следующие определения: "Romance имеет дело с героическим, чудесным, таинственным, сверхъестественным, в то время как novel рассказывает только о достоверном" [Webster, 1936:115].

Если термин "novel" обычно переводят как роман, то, для обозначения "romance", как "своеобразного жанра со своими специфическими особенностями", одни исследователи предлагают оставлять данный термин без перевода, другие переводят это понятие как "романтический роман".

Спектр обсуждаемых вопросов, связанных с жанром романтический роман, обычно противопоставляемому историческому роману, достаточно широк, ведутся споры о том, следует ли считать его самостоятельным жанром или жанровой разновидностью, чему много внимания уделяется в работах И. Чейза (1986) и М. Белла (1980). Многие ученые рассматривают романтический роман и исторический роман как две параллельные линии в развитии жанра романа, которые имеют тенденцию к сближению и синтезу особенно в литературе XX в.

Интересна, на наш взгляд, точка зрения американского литературоведа Л. Триллинга, который в 1948 г. писал, что исторический роман, исследующий "реальность" и "манеры", рисующий широкий социальный контекст «никогда не имел влияния в Америке. Американский гений никогда не обращал мыслью к обществу» [Trilling, 1954]. Что же касается литературы XX в., то многие литературоведы подвергают критике данную точку зрения, однако по отношению к творчеству писателей романтиков XIX в. она достаточно справедлива. Об этом свидетельствуют произведения Готорна, Мелвилла и Купера, которые не исследуют социальных связей героев, историю их жизни, общественную среду в такой мере, как это предлагает исторический роман, для которого характерна более насыщенная социальная среда и конкретные социальные связи героев. Если для характеристики персонажа исторического романа важна социальная детерминированность его психологии, то для романтического романа это малозначительно.

Исследовательница американской литературы XIX в. Нина Бейм, напротив, подвергает критике распространенное мнение о развитии литературы в США преимущественно в русле жанра исторического романа. Она считает, что традиция американского исторического романа была выдумана в о второй половине XX в. с чисто националистическими целями.

При всей противоречивости мнений, существующих в англоязычном литературоведении при изучении проблемы романтического романа, нельзя забывать о наличии очень сильной традиции романтического

романа, сохранении его эстетических принципов, способов построения образов и сюжета при помощи фантастических, мифологических, фольклорных элементов в литературе США послеромантического периода.

В отечественном литературоведении проблеме развития, специфике жанра романтического романа посвящены многочисленные исследования. М.Б. Ладыгин рассматривает эту проблему как часть проблемы жанра в целом. Т.Н. Денисова подчеркивает национальное своеобразие романтического романа в Америке, выделяет основные признаки поэтики романтического романа, как то: «героическая фабула, вымышленные герои, возвышенный язык, элементы "фантастики", устремленность к освещению трагических внутренних глубин человека, моральный характер, узость формы и материала, ограниченного сферой, доступной для охвата то ли героем, то ли рассказчиком, предельная лиричность, система дистанцирования, совершенно необходимая для объективности столь лиричного повествования (символ, ирония, гротеск, временное отстранение, выбор точки зрения)» [Денисова, 1976].

В эпоху Просвещения наиболее популярными жанрами в Америке были эссе и лекция, берущие начало от проповеди. В эпоху романтизма из двух типов романа – готического и бытоописательного – стало вырабатываться то, что позднее получило название романтического романа. М.Д. Белл считает началом зарождения романтического романа период 90-х гг. XVIII в. – 20-х гг. XIX в. и связывает этот процесс прежде всего с именем И.Б. Брауна. Расцвет этого жанра, по мнению М.Д. Белл, приходится на 40-50 гг. XIX в., когда творили По, Готорн, Мелвилл. При всей спорности выделяемого исследователями периода, не вызывает возражений определение традиции романтического романа как экспериментальной. Действительно, на всех романтических романах лежит печать эксперимента. Роман с момента своего зарождения базировался на "нестабильных", "открытых" приемах, активно взаимодействовал с другими жанрами.

Художественная литература с большим трудом пробивала себе дорогу в пуританском обществе Америки. Господствующая идеология одобряла лишь те литературные жанры, которые изображали факты и могли использоваться для распространения морали и религиозно-философских взглядов. Таковыми считались исторические сочинения, биографии известных людей, описания путешествий. Библия считалась основой для знания высших истин, что оставляло мало места для творческого подхода к действительности.

В 1783 г. Дж. Битти писал: «Романы - это опасная вещь ... Привычка читать ведет к неприятию истории и других важных отраслей знаний, отвлекает от постижения природы и истины, наполняет ум не только сумасбродными, но даже преступными идеями». Существовали подобные высказывания о художественной ничтожности романной словесности.

Таким образом, в конце XVIII – начале XIX вв. художественный вымысел и воображение считались весьма опасными явлениями, потому

что вступали в противоречие с системой проповедуемых ценностей американского общества.

Большое значение имели отзывы критики, которая, в основном, состояла из выпускников тех учебных заведений, где доминирующую роль играла шотландская философия "здорового смысла", распространившаяся в Америке и особенно в Новой Англии в конце XVIII – начале XIX вв. По мнению шотландских философов-просветителей шотландской школы, истинное знание можно получить, только опираясь на чувства человека, знание же добытое путем логического мышления, считалось умозрительным и следовательно не внушало доверия. Несомненно, последователи настороженно относились к воображению как к источнику ложного знания. В свете такого отношения к художественной литературе писатели поначалу опасались использовать такие понятия как *novel* и *romance*, для определения жанровой принадлежности своих произведений. Они употребляли в подзаголовках понятия *tales*, *narratives*, *memoirs*, *history* и т.д. Все это свидетельствует о немалых трудностях на пути формирования романтического романа.

В начале XIX в. никакого осознанного противопоставления исторического романа и романтического романа в американской литературе не было, оба термина имели почти идентичное значение. Так, в «Американском словаре английского языка» (1828г.) Уэбстера *Romance*, определялся как «вымышленное повествование о приключениях и происшествиях, созданное с целью развлечения читателей», или как «история о приключениях, которые носит неординарный, фантастический и зачастую даже нелепый характер», термин *Novel* – «вымышленное повествование в прозе, рассказывающего о страстях особенно любовных» [Clark, 1984: 163]. Однако писатели ставили перед собой задачу провести грань между художественной литературой и фактом, утвердить свое право на художественный вымысел. Вполне логично, что на первый план выходит противопоставление задач историка и художника, об отличиях которых высказывались американские романтики Чарльз Брокден Браун в статье "Различие между историей и *Romance*" (1800 г.), в предисловии к роману "Эдгар Хантли или мемуары лунатика" (1799г.), Готорн в новелле "Сэр Уильям Фипс", представитель южной школы американской литературы XIX в. Гилмор Симмс. Историк в массе частных фактов находит и выделяет те, которые несут в себе закономерность, и на их основе выстраивает концепцию истории (эпохи, периода и т.д.). Художник (писатель) более свободен: он на равных может использовать в качестве материала и случайные факты, строя на них свою собственную художественную концепцию истории. В историческом романе вымысел и творческое воображение явно играют ведущую роль, становясь основой художественности, "вдыхая" в героев "душу", сообщая жизненность, неповторимость художественному миру, создаваемому писателем в книге. Исторические же факты необходимы в картине мира, существующего в произведении, привязывающие вымысел к той или иной конкретной

исторической реальности. В эстетической системе исторического романа факты и вымысел взаимосвязаны и обусловлены: одно без другого теряет свой смысл. Без фактов исторический роман перестает быть историческим, а без вымысла перестает быть романом. Лишь в единстве этих двух начал рождается художественный синтез. Писатель - романист должен найти некую середину между историей и вымыслом, которая дала бы возможность, сохраняя определенную историческую достоверность, дать волю своему воображению. Это и есть проблема так называемой "нейтральной территории" (neutral ground), о которой писал Скотт в предисловии к "Айвенго".

Что же стояло у истоков формирования романтического романа в Европе? Поэтика романтического романа активно разрабатывалась европейскими романтиками, стремившимися отразить в данной форме романтического восприятия реальной жизни, создавая для этого принципиально новую романтическую условность. "Романтики хотели быть идеологами культуры новоевропейских народов и ее своеобразности и характерности. К роману они проявляли внимание уже потому, что он им представлялся верховным художественным сознанием именно той культуры, сосредоточием духовных энергий, именно ей свойственных." [Берковский, 1973]. Как в Европе, так и в Америке связь романтизма с Просвещением была негативно-преемственная: романтизм и отрицал Просвещение и развивал некоторые из заложенных в нем тенденций. Среди наследия Просвещения, не отвергнутого романтиками, была идея историзма, которую ввел в европейский обиход И. Г. Гердер. Романтики, художественно осмыслив идею историзма, совершили важное открытие - историческую обусловленность человеческих судеб и нравов и разработали на этой основе романтическую историографию. Связывая в своих теоретических изысканиях роман с идеей непрерывного развития общества, романтики подготовили появление исторического романа XIX в., который открыл дорогу историзму в художественное творчество. Романтики пытались найти в прошлом общие закономерности развития человечества, и как форму наиболее подходящую для реконструкции и воссоздания жизни минувших эпох, они выбрали роман. Для англичан важна была их многовековая история, для американцев становление их культуры в данный момент. Поскольку Америка, как молодое государство, не имела никакой истории и культурных традиций, как Англия, одной из тенденций романтизма в Америке стало сознание недостаточности национальных традиций и исторических ассоциаций. «Это побуждало американских романтиков целенаправленно утверждать историческое начало в национальной литературе, подчеркивать временные дистанции и исторические масштабы существования континента»¹ [Аникин, 1982].

Определенная социально-политическая обстановка, национальная действительность и своеобразие каждой страны способствовали возникновению интереса к историческому прошлому и, как следствие этого, появлению исторического романа.

Ранние романтики в изображении прошлого шли путем стилизации, мистификации, использовали историю как аллегория для изображения конфликтов современности.

Специфические условия развития Шотландии кон. XVIII в. - нач. XIX в. способствовали возникновению нового жанра искусства - исторического романа Скотта. Суть открытия В. Скотта состоит в том, что он сумел отделить историю от современности, сопоставить их и увидеть в истории не просто совокупность фактов, последовательность событий, но и отрезок живой жизни, которая была столь же многогранна, насыщена страстями и характерами, как и современность. Усилия романиста были направлены на то, чтобы показать отличия прошлого от современности и сделать его понятным, необходимым современникам, а для этого нужно было выявить также и ядро эпохи, "вечное" в человеческих отношениях, в психологии, показать различные исторические воплощения общечеловеческого начала. Можно смело сказать, что творчество Скотта послужило своего рода эталоном, используя который американские литераторы стали художественно осваивать прошлое своей страны.

Специфика "исторической" ориентации американских писателей заключалась в том, что "освоение собственной политической и нравственной истории было насущной потребностью духовного развития Америки в раннеромантическую эпоху. Самосознание молодой нации, еще полностью не сформировавшейся, настойчиво искало опоры в прошлом, в событиях и деяниях, предвещавших государственную самостоятельность в жизненноном укладе и нравах колониальной Америки, заложивших основы "американского характера". Все это свидетельствовало о подъеме национального самосознания, о растущем стремлении познать свое прошлое, истоки и корни, движущие тенденции в историческом прошлом своего народа.

Значительное место в продолжении традиции В. Скотта в Америке принадлежит Ф. Куперу, который наделил романтическое историческое повествование новыми чертами.

Если для англичан была важна их многовековая история, признаком исторического романа была значительная временная дистанция, сам перенос действия в XII в. или XVI в. уже создавал определенную атмосферу, то в Америке, вследствие "молодости" этой страны, писателям, и, прежде всего Куперу, пришлось изображать события, пусть не столь отдаленных от XIX в., но уже "законченных, исторически исчерпанных", что позволяет "оценить эпизод прошлого в его целостности, в его связях с предшествующими и последующими событиями, в его значении для новых поколений" [Баканов, 1984].

Особенностью, характерной именно для американского исторического романа, стало пристальное внимание писателей к вопросам морали и нравственности.

Американские романтики в большей степени, чем их европейские предшественники, утверждая национальные ценности исторического

прошлого своей страны, склонны были осовременивать историю. Ю.В. Ковалев отмечает амбивалентное отношение к национальной действительности, как характерную черту романтического сознания в США. С одной стороны, преобладали "оптимистические и патриотические тенденции, склонность видеть в темпах развития страны подтверждение успешного великого исторического эксперимента, предпринятого в конце XVIII в. ... С другой стороны, романтическое сознание уже при своем возникновении было отмечено духом разочарования, протеста, негодования, который образовал основание критического пафоса многих произведений, выявившихся в годы зарождения романтического движения" [Ковалев, 1982Г]. Указанный дуализм, именно как внутреннее противоречие, можно наблюдать в творчестве Ф. Купера. Примером служат созданные им три "патриотических" исторических романа ("Шпион", "Лоцман", "Лайонел Линкольн") и три романа из пенталогии о Кожаном Чулке ("Пионеры", "Прерия", "Последний из могикиан"), в которых автор изобличает антигуманную сущность законов американской буржуазной цивилизации. Купер критически относился к сентиментальной и готической литературе, начинал свою писательскую деятельность с подражания Скотту и Джейн Остин, и не употреблял термин романтического романа для жанровой принадлежности своих ранних произведений, однако он использовал понятие романтический роман в предисловиях к романам, входящим в пенталогию о Кожаном Чулке, что свидетельствует о проявлении эволюции творческих взглядов писателя.

На последнем этапе творчества интерес писателя к вопросам морали усиливается, неудовлетворенность окружающим его обществом привели его к изменению отношения к фактологической стороне дела. Преданность ей, по мнению самого Ф. Купера, "уничтожает очарование художественной литературы. Достаточно наметить общие контуры основных принципов и характеров вместо примерного следования первоисточникам" (предисловие к изданию "Пионеры", 1850 г.)

Основная заслуга Купера состояла в том, что писатель "трансформировал историческое повествование, перейдя от изображения действительности на основе фактов к выражению при помощи исторического романа поэтической, абстрактной правды, граничащей с чистым вымыслом, что является характерным признаком романтического романа" [Perosa, 1983].

Если у Купера горечь разочарования в жизненной практике нарастала постепенно, то Готорн, принадлежавший к младшему поколению американских романтиков, уже явственно видел, что революция не только не разрушила проблем, стоящих перед нацией, но и добавила новые. Особенно пугало Готорна, что "дух американской демократии на ранних этапах существования республики был в некотором смысле духом отрицания прошлого и разрушения традиций". Для писателей непреложной истиной было то, что человек не может отрываться от своих корней, как бы ни относились люди к своему

прошлому, они обязаны сделать его неотъемлемой частью своей жизни. Поэтому, выбрав объектом своего внимания колониальное прошлое Новой Англии, Готорн "заставлял американцев увидеть, какими они были для более глубокого осознания того, что они представляют собой в настоящем".

Сознавая необходимость обращения к национальной истории для понимания современных ему нравов, Готорн разделял, таким образом, общеромантическую концепцию истории с ее идеей непрерывного нравственного развития. Но в то же время писатель явно расходился во мнениях со своим знаменитым современником Эмерсоном, которого больше волновало не отношения настоящего к прошлому, а отношение настоящего к будущему.

Для Готорна национальная история была "важным и неизбежным детерминантом национального сознания, психологии, образа мысли и образа жизни", прошлое рассматривалось им как "парадигма всеобщего": "За внешними покровами каждого частного случая скрыт глубинный внутренний смысл вневременного, всеобщего характера"[Perosa, 1983]. Готорн сосредоточил свое внимание на изображении внутренних движений души человека, взятого им в определенном историческом контексте и соответствующей выбранному им периоду в истории США духовной атмосфере времени.

При этом прошлое стало для него удобной почвой для постановки проблем, волнующих его в современном ему обществе. По мнению Ю.В. Ковалева, Готорн "не просто "подключился" к уже существующей традиции, созданной старшим поколением романтиков. В рамках этой традиции он разработал новый тип крупномасштабного повествования. И именно появление "Алой буквы" ознаменовало собой зарождение особой линии американского романа, ставящего глубокие философские проблемы бытия и рассматривающего моральную перспективу истории человеческого общества"[Ковалев, 1982А].

Таким образом американский роман в отличие от английского отходит от детального изображения бытовых нравов, прошлое подается авторами весьма неопределенно. Слабая связь романтического романа в Америке с условиями действительности создает «потенциальные возможности для развития мысли, таких ее свойств как подвижность, ирония, абстракция, глубина. Эти качества являлись «неизбежным средством для выражения интеллектуальных и моральных идей американских романистов» [Chase, 1986].

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблемам становления американского романтического романа. Рассматривается соотношение двух начал — верности исторической правде и художественного вымысла. Прослеживается связь с английской традицией исторического романа и отмечается национальная формирующегося жанра.

SUMMARY

The article is devoted to the problems of the American romantic novel formation. The correlation between history and imagination is examined. The stress is made on the links with the tradition of English historical novel and national peculiarities of the genre in making.

ЛИТЕРАТУРА

Аникин, 1982: Аникин Г.В. Романтизм в США и Англии: некоторые аспекты сравнительного анализа // Романтические традиции американской литературы XIX в. и современность. М.: Наука, 1982.

Баканов, 1989: Баканов А.Г. Современный исторический роман. Киев: Вища школа: Изд-во при Киев. унив-те, 1989.

Берковский, 1973: Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд., 1973.

Денисова, 1976: Денисова Т.Н. Новейшая готика //Жанровое разнообразие современной прозы Запада. Киев: Наукова думка, 1976.

Ковалев, 1982А: Ковалев Ю.В. Американский романтизм: хронология, топография, метод //Романтические традиции американской литературы XIX в. и современность. М: Наука, 1982.

Ковалев, 1982Г: Ковалев Ю.В. Творчество Н. Готорна //Готорн Н. Избранные произведения: В 2-х т. Л.: Худож. лит.; 1982.

Ковалев, 1979: Ковалев Ю.В. Историзм как художественный принцип в ранней романтической прозе // История и современность в зарубежных литературах. Л.: Изд-во ЛГУ, 1979.

Шейнкер, 1992: Шейнкер В.Н. Натанисель Готорн и теория романа //Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX вв. Проблемы повествовательных форм. Иваново: Изд-во Ивановского ГУ, 1992.

Bell, 1980: Bell M.D. The Development of American Romance. The Sacrifice of Relation. Chicago & London: The Univ. of Chicago Press, 1980.

Chase, 1986: Chase C. Decomposing Figures: Rhetorical Readings in Romantic Tradition. Baltimore- L.: The John Hopkins Univ. Press, 1986.

Clark, 1984: Clark R. History, Ideology and Myth in American Fiction, 1823-1852. L.: Basingstore, 1984.

Perosa, 1983: Perosa S. American Theories of the Novel: 1793-1903. N.Y. & L.: N.Y. Univ. Press, 1983.

Trilling, 1954: Trilling L. The Liberal Imagination. Essays on Literature and Society. Garden City: Doubleday, 1954.

Webster, 1936: Webster's Universal Dictionary of English Language. New York, 1936, v.2.

ББК Ш43 (7СОЕ) (=432.14) 5/6*3

Фарида Моисеева
(Донецк)

ТЕМА ДЕТСТВА В ТВОРЧЕСТВЕ АМЕРИКАНСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ И НАЦИОНАЛЬНАЯ ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ТРАДИЦИЯ

Американская литература представляет собой богатое и исключительно сложное явление, отмеченное резкими контрастами и противоречиями. Одной из таких проблем является тема детства и героя-ребенка, подростка в американской литературе XIX-XX в.в. в контексте изучения национальной художественной традиции.

До настоящего времени отсутствует комплексный подход к изучению этой проблемы. Ученые исследуют тему детства, характер юного героя либо слишком широко, увлекаясь историческими, социологическими, культурологическими предпосылками ее возникновения (западные ученые Ф.Арие, Л.Демоз, Ф.Карпентер, М.Мид и др.; отечественные М.Эпштейн, Е.Юкина, И.Левидова, Ю.Лидский, А.Мулярчик и др.), либо слишком узко, выражая непосредственно-эмоциональное впечатление от прочитанного, либо ограничиваясь изучением какого-то одного аспекта в творчестве того или иного писателя (В.Брукс, Э.Уилсон, Д.Натан, И.Хассан, А.Кэйзин, С.Белов, В.Панова, Н.Гончар, А.Зверев и др.). И хотя она исследуется длительное время и с различных позиций, ряд вопросов остается или недостаточно проясненными, или изученными поверхностно. В данной статье поставлена задача проследить основные тенденции становления темы детства и образа ребенка в контексте художественных традиций в творчестве американских писателей.

Американская литература в отличие от литератур других западных стран сформировалась во второй половине XVIII в., в период Просветительства и Войны за независимость. Интерес к ребенку появился у просветителей преимущественно как к объекту нравоучительства. Создается особая детская литература, преследующая назидательные, дидактические цели (книги для воскресных школ, позже высмеянные М.Твенном).

Собственно детская литература опиралась на известную традицию, сформировавшуюся в Европе, использовавшую тексты, которые были написаны для взрослых, но читались также юношами и детьми. Современные исследователи (М.Сориано, И. и П.Оупи, В.Ньюберг, Ф.Дж.Харви Дартон) выдвигают понятие «литературы переходного времени» [Демурова, 2000:67-68]. В нее вошли, кроме наставлений, сказки, легенды, многочисленные переложения Библии, песенки-припевки (в XIX в. - это сказки и легенды В.Ирвина, Дж.Харриса, новеллы и повести Э.По, поэзия Г.Лонгфелло и др.; в XX в. – сказки К.Сэнберга, Л.Баума, Э.Синклера, психологические сказки Т.Гайзеля, стихи, песенки-считалки, загадки Дж.Чиарди и др.).

Наряду с возникновением американской детской литературы происходило становление самого понятия детства. Английский литературовед Дж.Р.Таундсенд замечает: «Прежде чем появиться детской литературе, должны были появиться дети, - дети, которые бы признавались существами со своими особыми специфическими нуждами и интересами, а не просто мужчинами и женщинами в миниатюре» [Townsend, 1965:11]. Действительно, в литературе «переходного времени» нет детей, а если они и появляются, то лишь как созерцатели.

Постепенно происходит осознание того, что дети представляют собой особую социопсихологическую группу, которая характеризуется своим поведением, внутренним миром и отношением к

совершенствованию «взрослого» мира, в котором им предстоит жить, но который они моделируют уже сейчас, не дожидаясь когда «придет их время». Об этом убедительно сказал И. Кон. Его работа «Ребенок и общество» остается лучшим отечественным исследованием культурологического феномена детства. «Мир детства – неотъемлемая часть образа жизни и культуры любого отдельно взятого народа и человечества в целом... Общество не может познать себя, не поняв закономерностей своего детства.» [Кон, 1988:6].

Одну из первых попыток понять детство сделал Н.Готорн, которого по праву называют зачинателем темы детства. Его дети – это идеализированные сказочные существа («Снегурочка», 1851, «Книга чудес», 1852 и др.), хотя автор и насытил свои легенды достоверными деталями, присущими детскому характеру. Его произведения содержат и назидательные мотивы.

Немалую роль в развитии темы детства сыграли М.М.Додж («Серебряные коньки», 1865), Л. Олькотт («Маленькие женщины», 1868), Т.Б.Олдрич («Рассказ о плохом мальчике», 1870). Детские образы этих авторов еще не соответствуют основной особенности национального характера – стремлению воплотить «американскую мечту», а изображены в сентиментально-трогательном и мелодраматическом духе. Очевидно, здесь все еще сильна европейская традиция (в частности, Ж.-Ж.Руссо) рассматривать ребенка как существо изначально невинное и неспособное ко злу.

Свое место в американской литературе занимает роман Г. Бичер-Стоу «Хижина дяди Тома» (1852). Произведение отличается художественным единством и эстетической целостностью. Автор делает попытку дать правдивые детские образы. Реалистически убедителен характер Топси, лукавого бесенка, приводящего в отчаяние окружающих своими проделками. Бичер-Стоу создает образ ребенка-ангела – Еву. Звучат религиозно-сентиментальные мотивы, использованы элементы, свойственные романтическому повествованию. Смерть маленькой героини не может не вызвать глубокого сочувствия. Отметим, что гибель ребенка была распространенным явлением не только в литературе, но и в реальной жизни XIX в. Может быть, именно в этом произведении ребенок наиболее ярко выступает символом добра и чести, христианства в широком смысле слова, что присуще сложившемуся образу «идеального американца» того времени. Недаром этот роман был особенно тепло встречен как взрослыми, так и юными читателями.

Таким образом, тема детства, образ ребенка перемещается из периферии сознания американцев в центр. Немало тому способствовал М. Твен своей дилогией «Приключения Тома Сойера» (1876) и «Приключения Гекльберри Финна» (1884), которую назвал гимном детству, переложенным прозой. Его Том и Гек стали истинными героями, с присущими им национальными чертами.

Дети, которых американские писатели изображали ранее, были более чем зарисовки с натуры. Но Гек и Том – это целая концепция, с которой так или иначе соотносятся образы детей, создававшиеся впоследствии.

Америка, описанная Твенем, служила ориентиром для многих писателей на их пути к созданию своего образа детства, обобщенного портрета национального литературного героя. Можно согласиться с высказыванием Э.Хемингуэя, что вся современная американская литература является детищем Марка Твена [Хемингуэй, 1972:248]. Марк Твен – это своеобразный мост из одного столетия в другое.

Переход из XIX в XX век в литературе был плавным. Проза XX в. унаследовала многие характерные черты романтизма, такие как обостренное чувство собственной индивидуальности, социальный протест, восприятие детства как символа чистоты, фантазии, выражения ностальгии и незащитности.

Тема детства, проблема характера юного героя нашли отражение в лучших произведениях американской литературы своего времени: «Шум и ярость» (1929) У. Фолкнера, «Мальчик из Джорджии» (1943) Э. Колдуэлла, «Участница свадьбы» (1946) К. Маккаллерс, «Старик и море» (1952) Э. Хемингуэя, «Ловец во ржи» (1951) Дж. Сэлинджера, «Луговая арфа» (1951) Т. Капоте, «Убить пересмешника» (1960) Х. Ли, «Кентавр» (1963) Дж. Апдайка, «Человеческая комедия» (1942) У. Сарояна и др.

Исследователи темы детства и образа ребенка у этих писателей справедливо отмечают, что большинство современных традиций в детской литературе заложены Марком Твенем. В числе их называют традицию изображения конфликта и кризиса героя, его одиночества, враждебности к обществу и, как результат, бегство от него. [5 - 8]. Нисколько не умаляя достижений отечественных и зарубежных исследователей в разрешении этих проблем, нельзя не заметить, что вопрос мотивации поступков персонажей изучен недостаточно глубоко. В частности, не исследованы внутренние причины тех или иных действий известных персонажей, их линии поведения, в результате чего не всегда полно интерпретировались сюжетные факты литературных произведений. Например, можно видеть, что уединившись и на плоту, и на острове, герои Марка Твена построили фактически новую социальную группу с распределением ролей, формированием целей и программы действий, соответствующей идеологической основой и другими элементами модели общества. Может быть, они стремились построить свой локальный мир, соответствующий тому, в котором они хотели бы жить в будущем? Очевидно, что мотивы действий героев соответствуют американскому идеалу «общества равных возможностей», пресловутой «американской мечте». И детские персонажи Марка Твена воплотили ее в жизнь, не дожидаясь своего времени, не откладывая до взросления. С другой стороны, такое уединение можно рассматривать не только как бегство, протест, но и как признание права других людей (жителей городка) на традиционное устройство своей жизни.

Одновременно этот сюжетный факт можно интерпретировать как отстаивание права построить свою модель общежития, демонстрацию права нового поколения совершенствовать мир на основе нравственности, уважения личности, на принципах законности более высокого уровня, что также характерно для традиционного образа американского героя.

Таким образом, можно предположить, что литературной традицией, сформированной М.Твеном, является художественный анализ путей и способов воплощения американской мечты, и эта традиция устойчиво продолжается и развивается многими последующими авторами.

Традицию Марка Твена наследуют Капоте и Сэлинджер. Стремление перестроить мир по-своему, внимание к личности подростка, гуманистический пафос сближает творчество писателей. Характерная для «Приключений Гекльберри Финна» антитеза природы и цивилизации становится основой сюжета «Луговой арфы». Образ могучей реки, проходящий через все повествование М.Твена, аналогичен образу Приречного леса. Эти образы символизируют нравственную чистоту помыслов и устремлений героев – Гека Финна, Долли, Фенвика. Юные образы Твена и Капоте вступают в конфликт с нормами, действующими в текущее время. В практике создания своей модели взаимоотношений между людьми они реализуют свои устремления к идеалу в сфере нравственности, морали, сотрудничества, практики распределения ролей. Герои Твена и Капоте деятельны, проявляя свою человечность. Гек помогает негру Джиму бежать, а Долли и Фенвик всеми силами стараются вызвать негритянку Кэтрин из тюрьмы. При этом персонажи проявляют единство цели, взаимопомощь и стремление строго следовать нормам общежития, которые они сами же и устанавливают в своем новом мире. «Древесный дом» персонажей из «Луговой арфы», их трехдневное пристанище также является хрупкой, но крепостью, как и плот Гекльберри Финна и негра Джима [Hassan, 1961:7]. Автор проверяет своих героев на прочность, помещая их в новые сюжетные ситуации. Долли умирает, и это резко изменяет судьбу Фенвика. Он порывает с природой, забывает о Кэтрин, ведет «веселую жизнь». Оставаясь обособленным от мира, Фенвик видит мир как систему нескольких замкнутых кругов, из которых он не сумел вырваться. Иное дело – Райли. По возвращении из Приречного леса он нашел себя. Теперь многие его поступки направлены на благо городского общества. Бывший забияка, «свободный охотник» преодолел отчужденность, вошел в традиционный мир, но не растворился в нем, а стал активно, целеустремленно действовать, не утратив юношеских идеалов.

Пытается сконструировать свой новый мир и герой повести Сэлинджера «Ловец во ржи», «созданной в лучших традициях американской прозы» [Морозова, 1978:464]. Холден только на мгновение ощущает абсолютную свободу от мира. Но и этого опыта ему хватило, чтобы сделать вывод о невозможности жить постоянно в гармоничном мире детства. Мы поддерживаем мнение Г.А. Анджапаридзе, что финал

повести Сэлинджера представляет собой пессимистическое пророчество для молодых бунтарей, беглецов, нигилистов [Анджапаридзе, 1982:19].

Гека и Холдена роднит стремление не откладывая воплотить свою мечту в реальность. Если у Гека Финна была возможность освоить «свободную территорию Монтаны» [Karl, 1985:129], то герою повести «Ловец во ржи» приходится реализовывать себя в условиях окружающего его несовершенного общества. Но и тот и другой устремлены на практическое воплощение своей мечты, пусть далеко не всегда идеальной с точки зрения общечеловеческой морали. Только реализовать свою мечту они смогут не в том времени, в котором развивается сюжет, а, может быть, в будущем, которое всегда принадлежит людям нравственным, деятельным, напористым, то есть «идеальным американцам». Старый учитель Спенсер предупреждает непутевого Холдена, что жизнь – это игра, и у нее свои правила. Но у Холдена другие принципы, он – в команде сильнейших. Холден понимает, что старик Спенсер искренен, предлагая свою помощь, но «мы тянем с ним в разные стороны, и конец... Я не пропаду», – говорит герой [Сэлинджер, 1984:15]. И мы видим, что он со своей жизненной установкой идет напролом, потому что он истинный американец, с прагматической философией и критическими взглядами, он построит свой мир, «privacy». «Холден, – по замечанию Г.Т. Боудена, – находится в более сложном положении, обусловленном усложненным миром, в котором он живет. Он хочет уйти от действительности и стать частью совершенного мира, созданного его воображением» [Bowden, 1961:56].

Герой-ребенок в творчестве этих писателей строит свою модель в соответствии с теми сторонами литературной традиции, на исследование которых направлено художественное внимание автора. Например, ржаное поле в повести Сэлинджера предстает как символ воплощения мечты, но в идейно-нравственном плане. Играющие в поле дети подвергаются опасности упасть, то есть скатиться к порокам, фальши окружающего мира. Аналогичен ржаному полю образ Приречного леса, луга, плота на платанах, где строят свой мир герои Капоте. В этой повести моделируется социальная сторона идеального общества – гармония с природой, нравственные взаимоотношения между членами группы. Плот Гека – пространственная модель общества, направленного на деятельность как способ достижения нравственных целей. Сравнивая эти образы в творчестве американских писателей можно видеть, что все они имеют один и тот же традиционный мотив – воплощение мечты, но в условиях реального пространства (плот, плывущий по Миссисипи, плот на платанах) или нравственно-идеального (ржаное поле). Сэлинджер и Капоте, как последователи М. Твена, обращаются к разработке традиции изображения образа деятельного героя-ребенка не только для того, чтобы вскрыть пороки цивилизации, как считают большинство исследователей, но и для моделирования различных сторон общества американской мечты

(Г. Злобин, А. Мулярчик, М. Тугушева, К. Александер, А. Зверев, Т. Морозова, И. Хассан и др.).

Литературная традиция США изображения детских характеров отличается своеобразием. У героя, как и у страны, нет корней, они делают себя сами, постоянно экспериментируя, создавая новые поведенческие, деятельностные, нравственно-этические, культурологические модели. Именно этим обусловлена естественность, чистота детского характера, не обремененного прошлым, стремящегося найти себя и самоутвердиться.

В американской литературе XX века о детях четко просматривается традиция Марка Твена - постоянного стремления юного героя к критическому восприятию действительности и активному переустройству окружающего (большого или локального) мира; стремления на уровне детского характера к воплощению «американской мечты».

SUMMARY

This article deals with the problems of establishing the theme of childhood in the context of art traditions developed in the XX-th century American literature.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются основные тенденции становления темы детства и образа ребенка в контексте художественных традиций в творчестве американских писателей XX столетия.

ЛИТЕРАТУРА

Анджапаридзе, 1982: Анджапаридзе Г.А. Потребитель? Бунтарь? Борец? - М., 1982.

Демурова, 2000: Демурова А.М. Первые книги для детей: «пограничные жанры» и оформление нового направления в литературе Англии середины XXVIII века // «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. - М.: МГУ, 2000. - С. 65 - 85.

Кон, 1988: Кон И.С. Ребенок и общество. - М., 1988.

Морозова, 1978: Морозова Т.К. Типология героя // Литература США XX века. - М., 1978.

Орлова 1964: Орлова Р.Д. Потомки Гекльберри Финна. - М., 1964.

Селінджер, 1984: Селінджер Дж. Над прірвою у житі. - К., 1984.

Тугушева, 1973: Тугушева М.П. Предисловие // Salinger J.D. The Catcher in The Rye. - М., 1973.

Урнов, 1976: Урнов Д.М. Литературные произведения в оценке англо-американской «новой критики». - М., 1976.

Хемингуэй, 1972: Хемингуэй Э. Избранные произведения в двух томах. Т.1. - М.: 1972.

Bowden, 1961: Bowden G.T. The Dungeon of the heart. Human isolation and the American Novel. - N.Y.: Macmillan Company, 1961.

Hassan 1961: Hassan I.N. Radical Innocence: Studies in the Contemporary American Novel. - Princeton Univ. Press. - 1961.

Karl, 1985: Karl F. American Fiction 1940 - 1980. A comprehensive and critical evolution. - N.Y.: Harper // Row Publ., 1985.

Marcus, 1965: Marcus F.N. The Catcher in the Rye: A Live Circuit // The English Journal. - 1965. - Vol. 52. - № 1.

ББК Ш 43(7КАН)(=432.13)5*4-16

Инна Сухенко
(Днепропетровск)

СВОЕОБРАЗИЕ КАНАДСКОГО АНИМАЛИСТИЧЕСКОГО РАССКАЗА КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКОВ

1860 год знаменателен для истории канадской литературы. Это время, когда появились на свет двое талантливых людей, имена которых связывают с важным этапом становления англоканадской литературы, с появлением канадской анималистики.

Первый – Эрнест Сетон-Томпсон (1860-1946) – канадский писатель, ученый-натуралист, художник, скульптор, известен отечественному читателю своими анималистическими рассказами.

Второй – Чарльз Робертс (1860-1943) – писатель, поэт, историк, преподаватель, политический и общественный деятель, считается основоположником англоканадской литературы, создателем современного канадского анималистического рассказа.

С точки зрения Гольшовой А. И., Ч. Робертс является учеником и последователем Э. Сетона-Томпсона [Гольшева, 1979:63], однако возникновение канадской анималистики относится к началу 90-х годов, когда увидели свет первые новеллы Ч. Робертса [Бельский, 1979:133].

Ч. Робертс и Э. Сетон-Томпсон – современники эпохи покорения прерий. Окружающая природа Канады – вот, что интересовало писателей. Интерес писателей к миру животных в конце XIX века стимулировался концепцией биологического детерминизма, сложившейся под влиянием идей Дарвина и Спенсера [Бельский, 1979:132], что во многом способствовало развитию анималистики – неизгладимые впечатления северного края воплощаются в жанре рассказа, где «максимальная выразительность и содержательность в минимальном объеме... позволяют оценивать самые значительные и актуальные проблемы, в пределах локальной ситуации» [Голубкова, 1983:145].

Анималистическое наследие известных писателей Э. Сетона-Томпсона и Ч. Робертса, которые заложили основы всей последующей англоканадской литературы, заслуживает специального изучения. Однако невозможно согласиться с утверждением литературоведа А. А. Бельского, что «анималистика Сетона гораздо значительнее и концептуальнее анималистики Робертса» [Бельский, 1979:134].

Попробуем убедиться в обратном на примере анималистических произведений Ч. Робертса “The Moonlight Trails” (“Лунными тропами”) (1902) и Э. Сетона-Томпсона “The Trail of the Sandhill Stag” (“По следам оленя”) (1900).

Сюжет рассказа Ч. Робертса заключается в следующем: дюжина белых кроликов резвится в зимнем ночном лесу, в то время как их преследует в поисках пищи рыжая лиса; трое из кроликов попадают в ловушки, поставленные накануне поселенцами; утром, увидев растерзаного лисой кролика, один из поселенцев лишь разочаровано пожимает плечами, а другой – ребенок – с криком “Мы больше не будем убивать кроликов!” бросается бежать домой.

Анималистическая повесть Э. Сетона-Томпсона повествует об охотнике Яне, выслеживающем в охотничий сезон в течение двух лет оленя Песчаных Холмов, сталкиваясь при этом с другими охотниками, с индейцем Чаской, со стаей голодных волков; однажды, заглянув в глаза убитой самки оленя, охотник начинает упрекать себя за участие в этом убийстве, но продолжает преследование. И вновь наступает мгновение, когда настигнув оленя, он вглядывается в его ясные глаза и вспоминает свое преследование волками. Охотник Ян со словами “Мы дети одной матери - природы” решает отпустить свою жертву.

Местом действия данных анималистических произведений является территория Канады. Но если Ч. Робертс воссоздает точную картину канадской природы через специфические детали канадской местности, указывая на растительный и животный мир, характерный для единого ареала и читатель сам приходит к заключению, что речь идет, очевидно, о юго-восточной Канаде – родине Ч. Робертса, то Э. Сетон-Томпсон выбрал местом действия своей повести территорию западной Канады, где прошли его детство и юность.

Отличие писателей в том, что для Ч. Робертса пейзаж зимнего ночного леса является эмоционально-психологическим фоном, предвестником трагических событий, тогда как в повести Э. Сетона-Томпсона сезонные изменения природы (а в зависимости от них проходит выслеживание оленя охотником) – неотъемлемая часть сюжета. Э. Сетон-Томпсон в большей степени, чем Ч. Робертс, проявляет свои знания ученого-натуралиста, изображая природу как объект наблюдения.

Уже в самом названии данных анималистических произведений обозначено то, что будет интересовать их авторов. И рассказ Ч. Робертса "The Moonlight Trails", и повесть Э. Сетона-Томпсона "The Trail of the Sandhill Stag" основываются на интерпретации мифологемы "trail" – дорога, путь, тропа, соотносимой не только с пересечением некоего пространства, но с преодолением трудностей и преград. Путь строится по линии возрастающих на нем трудностей и опасностей, угрожающих мифологическому путнику, поэтому преодоление пути есть подвиг этого путника. [Мифы..., 1980:352]. Опасности зимнего леса, с которыми сталкиваются персонажи данных анималистических произведений, не являются для них новыми и неизведанными. Преодоление этих трудностей – привычное занятие охотников. Ощущение обыденности опасности в суровых условиях северного края усиливает трагизм повествования и

свидетельствует о выносливости канадского поселенца, для которого выживание уже стало привычкой, ежедневным делом.

Канадский исследователь А. Лукач, размышляя о различных жанровых формах канадской анималистики, отличает особую роль повествования в форме биографии животного (*animal biography*) [Бельский, 1979:134]. К этой жанровой форме можно отнести большинство новелл и повестей Э. Сетона-Томпсона ("The Biography of Grizzly", "The Biography of a Silver Fox", "Bingo, the Story of a Crow", "Chink: the Development of a Pup").

В автобиографической повести "The Trail of an Artist-Naturalist" (1941) Э. Сетон-Томпсон указывает на преобладающий мотив жизненного пути в трактовке "trail": "С того дня я пошел своей собственной тропой, не зная и не спрашивая никого, была ли это лучшая дорога. Я знал только одно: это была моя дорога" [Сетон-Томпсон, Рассказы... 1991:91].

У Э. Сетона-Томпсона интерпретация мифологема "trail" не ограничивается значением "биография" животного, это жизненный путь, образ жизни, характер существования, который не терпит вмешательства извне. Следуя тропой оленя Песчаных холмов, охотник Ян у Э. Сетона-Томпсона тем самым жаждет преступить некий дозволенный предел сосуществования человека и животного в природе. Поэтому мифологема "trail" у Э. Сетона-Томпсона приобретает значения "преодоление закона, предписанного свыше". Охотник Ян прежде всего намеревался убедиться в собственном превосходстве над животным. Хотя он и не жаждал смерти оленя Песчаных холмов, для Яна было важно выследить животное и убедиться, что именно в его власти решение вопроса: убить или отпустить свою жертву.

В рассказе Ч. Робертса "The Moonlight Trails" во время выслеживания кроликов охотники не пытаются "преодолеть" закон, предписанный свыше. Выслеживание, охота является неотъемлемой частью их выживания. Охотники у Ч. Робертса не пытаются преступить дозволенный предел сосуществования человека и животного в природе, наоборот – проникая в мир природы они пытаются защитить себя от ее жестокого влияния, выжить в этих условиях, и тем самым понять свое место в ней.

На рубеже XIX – XX веков к мифологическому значению "пути" под влиянием интереса к подсознательному добавляется еще и психологический подтекст – пути, закоулки, лабиринты сознания человека. В рассказе Ч. Робертса "The Moonlight Trails" в центре внимания оказывается человек с его сложным противоречивым внутренним миром. Тема "moonlight trails" (ночная тропа, хождение лунными тропами) соотносится в сознании человека с символическим образом лабиринта.

Согласно исследователю Х. Керлоту главное предназначение лабиринта заключалось в охране «центра»; хождение по лабиринту соответствовало «испытаниям» высшего плана – например, битве с драконом [Керлот, Словарь... 1991:284].

В рассказе Ч. Робертса само сознание мальчика-охотника является тем центром лабиринта, где происходит битва добра и зла: то в нем говорит голос предков-охотников (“His tenderness of heart burnt out in flame of an instinct... from his primeval ancestors”), то стыд и раскаяние в случившемся (“Andy followed the penitent”). Автор становится перед выбором: где зло? где добро? и не может дать однозначного ответа.

В то же время лабиринт объясняется и как вариант ученичества для новообращенного, который должен научиться находить верный путь [Керлот, Словарь... 1991:284]. С одной стороны, этим новообращенным является сам человек на рубеже XIX - XX веков, оказавшийся перед разрушенными идеалами и находящийся в начале нового пути. С другой стороны, этим новообращенным оказывается молодая канадская нация, находящаяся на пути становления и самоидентификации.

Таким образом, если в трактовке мифологемы “trail” Э. Сетон-Томпсон перекликается с произведениями американских писателей Дж. Лондона, Г. Мелвилла, то Ч. Робертс ориентируется на значение данной мифологемы в контексте западноевропейских литературных традиций. Все это – влияние того социума – места проживания каждого из писателей в период становления их творчества.

Данные анималистические произведения Э. Сетона-Томпсона и Ч. Робертса объединены единой сюжетной линией: животных выслеживают, на них ставят ловушки, охотятся. Однако существует ряд отличий в изображении животных.

Ч. Робертс изображает животных в романтических традициях. Он обращает внимание на персонажей не как представителя конкретного вида животного, а как воплощение образа наделенного неким символическим смыслом. В данном рассказе Ч. Робертс концентрирует внимание не на инстинктах животных и их привычках, а на мотивах их поведения. Кролики больше показаны как забавные, играющие дети, нежели как представители соответствующего вида животных. Изображая животных, Ч. Робертс переносит акцент на психологию человека, на его восприятие мира, пытаясь понять: что же руководит человеком, животным – инстинкт или разум?

В своих произведениях Э. Сетон-Томпсон, в русле американских литературных традиций, наделяет животных именами – Lobo, Bingo, Chink, Silverspot, Raggylug. Давая животным имена, писатель персонифицирует своих персонажей. Э. Сетон-Томпсон нередко указывает на конкретную географическую территорию – место обитания его персонажей: Tallac, Sandhill, Wyndygone. Таким художественным приемом автор в еще большей степени персонифицирует животных, делает их одновременно и типичными, и индивидуальными. Обращение к описанию конкретной территории еще один момент, связанный с понятием регионализма в литературе «рубежа веков».

В данных анималистических произведениях Ч. Робертса и Э. Сетона-Томпсона животные преследуются охотниками поселенцами, которые помнят главный принцип канадской действительности – выживание.

Отличие в манере введения образа человека в повествование демонстрирует понимание писателями места человека в мире канадской природы и на новом континенте вообще.

У Ч. Робертса поселенец, попавший в незнакомый, неведомый край, делает робкие попытки освоения канадской природы, шаг за шагом проникая вглубь лесов и прерий, оглядываясь и ожидая предательства с ее стороны. Ч. Робертс представляет собственно канадское восприятие природы, это “взгляд изнутри”. Тогда как Э. Сетон-Томпсон больше ориентируется на американскую традицию. Его поселенец, как и персонажи Дж. Лондона, даже испытывая страх перед природой незнакомой края, смело шагает навстречу опасностям, так как уверен и в правильности своих действий, и в своих охотничьих способностях.

Персонажи данных анималистических произведений по-разному воспринимают принцип выживания в суровых условиях северного края. Э. Сетон-Томпсон размышляет над этим в значительно меньшей степени. Для охотника Яна каждый день этой бесконечной охоты превратился в радостную, праздничную прогулку (“...every day, at last, on the clear unending trail, was a glad triumphant march”), это были лучшие дни его жизни (“These are the best days of my life”). Такое отношение к охоте, к природе северного края соответствует восприятию мира природы, распространенному в американской литературе, где поселенец является носителем цивилизации, продвигающему европейскую культуру на Запад. Символическим в этой связи является имя персонажа: Ян – вариант библейского имени Иоанн, обозначающее “благодать Божия” [Библейская энциклопедия, 1990:343]. Его проникновение в мир неосвоенной природы является не только продвижением цивилизации на Запад, но прежде всего распространением христианской веры на американском континенте, несущей “божью благодать” неверным.

В отличие от Э. Сетона-Томпсона, воссоздающего восприятие только что приехавшего поселенца, который уже принял неизвестную ему Канаду как свою родину [Сетон-Томпсон, 1991:155] и провозгласил девиз своей жизни – “На Запад в прерию” [Сетон-Томпсон, 1991:58], Ч. Робертс пытается обнаружить и объяснить действительность универсальных законов бытия в мире природы, сравнивая его с миром человека.

Одним из охотников в рассказе Ч. Робертса является слуга Энди, пробивной, полный энергии и энтузиазма – “a boyish, enthusiastic fellow”. Этот парень – типичный образ поселенца, не один раз ходивший на охоту и знающий все законы канадской природы – в некоторой степени похож на охотника Яна из повести Э. Сетона-Томпсона. Однако Энди лишен восторженного отношения к природе, для любования красотой северного края у него нет ни времени, ни желания, ведь главное для Энди – выжить в этих суровых условиях.

Персонажи-охотники в анималистических произведениях Ч. Робертса "The Moonlight Trails" и Э. Сетона-Томпсона "The Trail of the Sandhill Stag" во время преследования своих жертв охвачены неподвластным человеческому контролю чувствами, азартом, подсознательными порывами, инстинктом охотника, чье предназначение было убивать. В человеке есть нечто звериное, жив инстинкт его предков. Поэтому во время охоты на кроликов у мальчика из рассказа Ч. Робертса возникло чувство волнения, которое он не мог понять - "his skin tingled with a still excitement which he did not understand". Это был инстинкт охотника - "the boy felt stirrings of a wild predatory instinct". Вид добычи, жертвы пробудил неуловимое чувство, которое одержало победу над разумом

Охотником Яном из повести Э. Сетона-Томпсона с началом сезона овладевали приступы охотничьей лихорадки - "It was the beginning of the hunting season, the fret was already in his blood".

Как видим, при всем сходстве тематики Э. Сетону-Томпсону и Ч. Робертсу удается создать разные образы охотника и жертвы.

В повести Э. Сетона-Томпсона охотник Ян мог без усталости бродить по холмам целый день ("He could run all day and come home fresh"), но с наступлением ночи был вынужден возвращаться домой ("All day he followed, and toward night it turned and led him homeward"). Непостижимая природа северного края ночью пугает даже такого опытного охотника, как Ян. Выходя на охоту ночью, он противоречит библейской истине "Ты простираешь тьму, и бывает ночь: во время ее бродят все лесные звери; Восходит солнце, и они собираются и ложатся в свои норы. Выходит человек на дело свое и на работу свою до вечера" [Пс. 104; 20-23]. Ночь - время для животных, день - время для человека. Переступая границу дня и ночи, человек попадает под влияние непостижимой силы и могущества дикой Природы, которая внушает страх и ужас. В ночное время суток охотник превращается в жертву дикой, непостижимой северной Природы, и только благодаря своим охотничьим навыкам ему удалось выжить.

Слуга Энди и мальчик из рассказа Ч. Робертса выходят на охоту в лес и ночью, чтобы выследить кроликов и поставить на них ловушки, и днем, чтобы забрать свою добычу. Однако эти охотники всегда находятся в роли жертвы. Жестокая природа северного края каждую минуту угрожает жизни этих охотников, вступивших в ее владения. Символическое значение образа "stillness" является ключевым в рассказе Ч. Робертса и связано с образом смерти. Ощущение близости Смерти порождает страх и ужас перед таинственными законами неумолимой Природы. И хотя автор не указывает на явных преследователей этих охотников, однако, воспроизведя атмосферу напряженной тишины, неподвижности, ледяного молчания в описании зимнего ночного леса, Ч. Робертс представляет своих персонажей очевидными жертвами суровой Природы.

С другой стороны, охотники из рассказа Ч. Робертса являются жертвами собственных сомнений и поисков. Отказ мальчика от убийства

змейки, которая согласно библейской традиции несет зло, свидетельствует о том, что в его душе зародилось сомнение в верности библейских истин, вызванное обнаруженным несопадением этих истин и реальных событий внешнего мира.

В финале рассказа убегающий сын священника ужасается той силе инстинкта, бессознательного которая была разбужена азартом охотника. Последними словами расклинающегося мальчика "Мы больше не будем убивать кроликов!" – "We won't snare any more rabbits!" – Ч. Робертс как бы поселяет надежду на нравственные перемены в человеке. Однако, в свойственной Ч. Робертсу художественной манере, циничная снисходительная усмешка охотника Энди разрушает появившуюся надежду на победу высшего идеала гуманности. Столкнувшись с проблемой определения и разграничения Добра и Зла, оказавшись перед разрушенными идеалами и разбитыми надеждами, сын священника в раскаянии убегает, а слуга Энди пожимает плечами. В размышлении над этой проблемой автор оставляет и читателя.

Однако, если персонажами Ч. Робертса овладевают депрессия, пессимизм и сомнения, характерные для мироощущения периода "рубежа веков", то охотник Ян из повести Э. Сетона-Томпсона уверенно следует по шагам гигантского оленя Песчаных холмов. Надежда не покидает его. Охотник твердо уверен в своих действиях, и со словами "Мы дети одной матери Природы" отпускает свою добычу. Э. Сетон-Томпсон уверен в гармоничном единстве человека и Природы. Он в данной повести призывает, подавляя свои инстинкты и обращаясь к разуму, уважать и любить мир Природы, познавать ее тайны и законы, и тем самым приблизиться к пониманию места человека в ней.

Таким образом, сопоставляя анималистические произведения Ч. Робертса "The Moonlight Trails" и Э. Сетона-Томпсона "The Trail of the Sandhill Stag", приходим к заключению, что при видимой жанрово-тематической схожести эти произведения имеют ряд отличий, демонстрирующих особенности художественного метода каждого из писателей-анималистов. Сходство у Э. Сетона-Томпсона и Ч. Робертса проявляется в их отношении к Природе, к среде обитания, в особой философии, которая формируется в специфичных канадских условиях.

Но истоки и пути воплощения этой канадской философии и мироощущения у них разные.

Будучи писателем и ученым-натуралистом, Э. Сетону-Томпсону удается создать произведения, где "научность облечена в увлекательную художественную повествовательную форму" [Овчаренко, 1998:42]. О своих произведениях писатель сам говорит, что они "положили начало новому, реалистическому направлению в литературе о животных, в них впервые правдиво обрисовано поведение животных" [Сетон-Томпсон, 1991:139]. В своих анималистических произведениях Э. Сетон-Томпсон больше ориентируется на традиции американской романтической литературы (Г. Мелвилл, Дж. Лондон, Ф. Купер), что объясняется его

близостью к данной литературе в период становления его художественного метода. В анималистических рассказах Ч. Робертса большая ориентация на европейские литературные традиции и фольклор коренного населения страны, открытия литературы периода "рубежа веков"; на канадском материале переосмысливаются сложные библейские мотивы и символические образы. Именно через восприятие традиций европейской литературы Ч. Робертс передает то, что ощущает канадец его времени. Все это свидетельствует о том, что канадская литература на рубеже XIX – XX веков "шла в ногу" с развитием западноевропейской и американской литератур периода рубежа веков.

Как показывает анализ, нельзя говорить о превосходстве художественного метода Э. Сетона-Томпсона или Ч. Робертса, произведения каждого заслуживают особого внимания и изучения, тем самым приближая нас к пониманию особенностей канадской литературы в период ее становления и ее места в контексте мировой.

РЕЗЮМЕ

Статья представляет опыт компаративистского исследования произведений Ч. Робертса «Лунными тропами» и Э. Сетона-Томпсона «По следам оленя». На основе сопоставительного анализа тематики, сюжета, хронотопа, образов животных и человека, мифологемы дороги и др. автор приходит к заключению, что при видимой жанрово-тематической схожести произведения демонстрируют характерные особенности художественного метода каждого из писателей-анималистов.

Э. Сетон-Томпсон больше ориентируется на традиции американской романтической литературы, в то же время закладывая основы реалистического направления в литературе о животных. Ч. Робертс использует фольклор коренного населения и европейские литературные традиции рубежа веков, на канадском материале переосмысливает библейские мотивы и символические образы.

SUMMARY

The article is a comparative study of two stories – «The Moonlight Trails» by Ch. Roberts and «The Trail of the Sandhill Stag» by E. Seton-Thompson. On the basis of comparing themes, plots, time and space organisation, animal and human characters, the 'trail' myth, etc. the author comes to the conclusion, that for all similarity of their genres and subject-matters the stories demonstrate individual peculiarities inherent in the writers' manners.

E. Seton-Thompson is more oriented on literary traditions of American romanticism, though simultaneously lays the foundation for realistic animalistic fiction. Ch. Roberts appeals to local folklore and literary traditions of European fin de siècle, reinterprets biblical motifs and symbols on Canadian material.

ЛИТЕРАТУРА

Бельский, 1979:Бельский А.А. Неоромантизм в новеллистике Э. Сетона-Томпсона.//Метод и жанр в зарубежной литературе. Сб. науч. тр. В.4. М., 1979.

Библейская энциклопедия. – М., ТЕРРА, 1990.

Голубкова, 1983:Голубкова В. П. Рассказ в жанровой системе русской литературы к. XIX – н. XX вв.//Проблемы технологии литературного процесса, Пермь,1983.

Гольшова, 1979:Гольшова А. И. Англиязычная литература Канады, М., 1979.

Керлот, 1980:Керлот Х. Э. Словарь символов. М.,1980.

- Мифы народов мира. М., 1980.
Овчаренко, 1998:Овчаренко Н.Ф. "Парадоксы природы" в канадской литературе и творчестве Э. Сетона-Томпсона.//Русская словесность. – 1998. - №1.
Робертс, 1963:Робертс Ч. В долинах Рингваана. М., 1963.
Сетон-Томпсон, 1991:Сетон-Томпсон Э. Рассказы о животных. Харьков, 1991.
Roberts, 1958:Roberts Ch. The last barrier and other stories, Toronto, 1958.
Seton-Thompson, 1956:Seton-Thompson E. Lobo, the King of Curtpaw and other stories, Moscow, 1956.

ЧАСТЬ 3. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ББК Ш 12=471.1*212.5*20

Анатолій Науменко
(Запоріжжя)

ТЕОРІЯ ЛІНГВОПОЕТИКИ

З урахуванням свого античного коріння європейська історія сприйняття художнього тексту адресатом нараховує декілька тисячоліть і саме через це здається одночасно простою, бо за стільки віків все давно повинно бути визначеним суттєво і вираженим категоріально, та складною, бо вже накопичено забагато протилежних концептуальних підходів до оцінки художнього слова, підходів від об'єктивного (дослідження самого тексту) через паратекстуальний (вивчення лише того, що поруч з текстом) до фантазійного (характеристика того, що практично до тексту не відноситься).

Ці головні тлумачення тексту існували не лише послідовно, а й часто-густо паралельно (особливо в нові та новітні часи): мімізисне у Арістотеля (а після, як його різновид, пізнавальне у критичних, тобто соціологічних, реалістів), дешифрувальне в александрійців (як потім і у деяких трубадурів середньовічного Провансу, письменників бароко, символізму, модернізму та постмодернізму), розважально-повчальне у Горация (як і повчально-розважальне у його наступників – класицистів), естетичне у прихильників мистецтва для мистецтва, ідеологічне у соціалістичних реалістів, самовиражальне, структурне, вузькомовне, дискурсне, співтворче і т. ін. у представників другої половини 20 ст., віртуальне (комп'ютерне), гіпертекстне тощо наприкінці століття, що минає.

Звичайно, ця спрощеність й ускладненість зумовлені врешті-решт самим художнім текстом як об'єктом філологічних розшуків, але, в першу чергу, і тим, що бачить суб'єкт в акті сприйняття: сам текст, свій рівень

його розуміння чи наслідок акту пізнання. Загальновідомо, що цей акт у галузі белетристики (як і будь-який акт пізнання взагалі) має ті ж самі три компоненти: об'єкт - суб'єкт - копія. Залежно від того, що передує в голові творця акту, і виникає там образ об'єкта.

При акцентуванні сприймаючим останнього члена тріади (копії), тобто того, яким суб'єкт бачить текст, виникає побутове, занадто вільне поняття об'єкта, пов'язане з особистими узагальненими асоціаціями та тимчасовими настроями адресата. Таке визначення тексту можна назвати рецепцією, в котрій той відіграє лише поштовхову роль у фантазіях читача, який діє за принципом: "А що ж спадає мені на думку при розгляді ситуації, вимальованій у тексті?"

При акцентуванні сприймаючим середнього члена тріади (суб'єкта), тобто того, яким він бачить текст, виникає інтелектуальна спроба полемічного поняття об'єкта, пов'язана з наміром адресата знайти своє, відмінне від інших тлумачення тексту. Таке визначення об'єкта можна назвати інтерпретацією, в котрій той відіграє вже не лише поштовхову, а й направляючу роль у намаганнях читача, який діє за принципом: "А що ж я можу сказати про ситуацію, вимальовану в тексті?"

При акцентуванні сприймаючим першого члена тріади (об'єкта), тобто того, яким він бачить текст, виникає науково аргументована оцінка тексту, пов'язана з пошуком філологічної термінології, відповідної до поетичного втілення в ньому. Таке визначення об'єкта можна назвати аналізом, в котрим текст відіграє не лише поштовхову й направляючу роль (точніше: скоріше не ці ролі), а породжуючу, "перетікаючу", бо художній зміст, кажучи словами східнослов'янського фольклору, покидає поетичну форму краси Василини Премудрої і одягає наукову форму "жаб'ячої шкіри", а читач діє за принципом: "А що ж зображено в ситуації, вимальованій у тексті?"

Цілком зрозуміло, що тричленний акт сприйняття художнього слова є синтетичним, єдиним, не сумарним, а цілокупним, неподільним процесом і що при виділенні будь-якого компонента спрацьовують і всі інші. Але все ж таки вони спрацьовують у різному обсязі своїх можливостей і тому виявляють себе теж по-різному; можна, так би мовити для прикладу, і мишу реципіювати з переляку як велетня-чудовиська, можна з патетичною настирливістю дипломата-шахрая і біле інтерпретувати як чорне, але хіба при цьому зміниться сам об'єкт сприйняття?!

Якщо визнати, що серед багатьох типів текстів (побутовий, діловий, публіцистичний, науковий тощо) головне місце посідає текст художній, то саме тут і починається власне наукова проблематика даного дослідження: а чи може бути об'єктивно оцінене слово в белетристиці? Чи не спробуємо ми часто-густо навіть і сьогодні, як і сотні років тому, сприймати художнє слово двома традиційноописовими і через це безпорадними (тобто ведучими до глухого куту) методами: літературознавчим (бачимо лише образ у слові, забуваючи при цьому про саме слово як форму цього образу)

та лінгвістичним (характеризуємо мовні параметри слова, забуваючи при цьому про його художню образність), як це роблять навіть солідні філологи (наприклад, Роман Якобсон [1] або Вальтер Хінк [2]).

Але ж одне (художній образ) народжується з другого (лінгвістичних категорій слова), бо йому більше ні з чого виникати. Навіть якщо враховувати сучасну, з дозволу сказати, “поезію” самовираження (про яку ще буде йти мова), в котрій зміст утворює сам читач власними асоціативними шляхами, то і тоді прийдеться погодитися з тим, що і в ній першочинником, першопоштовхом суб’єктивізму під час сприйняття тексту буде знову таки ж наявність у слові загальноконвенціональної семантики.

Тому зовсім не випадково активізується в останні роки, зокрема в германістиці, функціональний підхід до художнього твору, прихильники якого (підходу) намагаються визначити перш за все художню роль компонентів тексту, а не лише назвати й описати їх. Так, у 1993 році Ханс Велльманн надрукував збірку статей про цей підхід [3], а Марсель Райх-Раніцкі видав у 1995 році десятитомну антологію німецької лірики від Середньовіччя до 1990-х років, працю над якою він почав ще в середині 1970-х і в якій кожен з 1000 запропонованих віршів проаналізовано (саме проаналізовано, а не прокоментовано, не проінтерпретовано, не рецепійовано) філологічно (одночасно з позицій лінгвіста й літературознавця) [4]. Зрозуміло, що не всі аналізи в антології вдалі, але лише один перелік прізвищ дослідників говорить про успіх цієї витанічної праці: поети й прозаїки європейського та світового рівня (Мартін Вальзер, Вальтер Йенс, Вольфганг Кеппен, Гюнтер Кунерт, Петер Рюмкорф та ін.), критики й літературознавці не меншої ваги (Бенно фон Візе, Петер Вапневські, Ханс Майер, Адольф Мушг, Марсель Райх-Раніцкі та багато інших). Через два роки після цієї антології вийшов у Німеччині енциклопедичний словник Герхарда Хьона про творчість Гейне, побудований на тих же функціональнофілологічних принципах [5]. Інша справа, що і тут, як і в антології М. Райх-Раніцкі, ці принципи реалізуються не як система, а як сума, тобто за вибором аналітика: важливим вважається (і аргументується) лише те, що здається таким досліднику, замість того, щоб йти до цієї вагомості від слова самого твору. Саме через це і виходить, що іноді розхвалюють пороженчу та лають велич [6].

Не можна не відмітити того факту, що цей функціональнофілологічний підхід до белетристики є новим лише відносно, бо ще в 1910-20-ті роки, не без, імовірно за все, впливу Московського Лінгвістичного гуртка, який першим почав розробляти цю проблему, на що цілком справедливо вказав Роман Якобсон [7], а також не без впливу Петроградського ОПОЯЗ’у (“Товариство поетичної мови”), що виникло в 1916 році, російські та радянські філологи почали впроваджувати його активно до наукового обігу: В. Брюсов (1914) [8] та С. Бобров (1915) [9] - про техніку вірша в О.С.Пушкіна, О. Брік (1917) - про звукові повтори [10], Л. Гроссман (1922) - про звукопис та композицію

тургенєвських “Віршів у прозі” [11], Л.В.Щерба (1923) - про ритміку поезії О.С.Пушкіна та М.Ю.Лермонтова [12], А.М.Пешковський (1925) - про змістовність поетичного звукопису [13], А. Белий (1929) - про змістовний ритм у поезії [14] та ін., про що я вже писав більш детально в іншій праці [15]. Потім він (функціональнофілологічний підхід до белетристики) з успіхом продовжив свій розквіт у 1930-ті роки в працях Празької школи [16], але незабаром був потиснутий, а далі й витиснутий “ новою критикою”, структуралізмом та різними дескриптивними, дистрибутивними, генеративними та іншими лінгвістичними і вульгарним соціологізмом.

Автор цієї розвідки, творчо продовжуючи думки вітчизняних філологів, пропонує трохи реформований підхід до художнього слова, підхід, який він у 1988 році назвав “лінгвопоетикою” [17] і котрий акцентує художню функцію кожної лінгвістичної одиниці, бо образ у белетристиці виникає лінійно (за рахунок черги слів) та синтетично (через злиття всіх мовленнєвих й позамовних засобів до єдиного цілісного контексту). Щоправда, для об’єктивного сприйняття теорії лінгвопоетики треба переоцінити багато усталених догм мовознавства та літературознавства: від характеристики мови та художнього образу перш за все як знаряддя пізнання світу (а не насамперед засобу – відповідно - спілкування та розваги) через визначення головними трьох голосів у мовленнєвій структурі художнього тексту і трьох семантичних прошарків у змістовній структурі художнього слова (тобто слова, використаного в художньому тексті) до сприйняття традиційного художнього образу (тобто наслідку логічного зв’язку між словами) пануючим у літературному процесі завжди, навіть тоді, коли його кількісно витискує образ самовираження (тобто наслідок граматичного зв’язку між словами). А починається така переоцінка з визначення методології (аксіоматики) дослідження, бо будь-який аналіз не може не покоїтися на засадах, що вбачаються його творцю правильними бездоказово. Такою аксіомою для об’єктивного розгляду художнього твору виступає філософське положення, що мистецтво є цілісним збагненням світу на відміну від науки, яка дає фрагментарне уявлення про нього, і релігії, яка нав’язує людині алегорію світу (тобто занадто узагальнене й тому необ’єктивне тлумачення буття). Другою аксіомою є естетичний постулат про художній образ як цілісну модель світу на відміну від розуму і відчуттів, які допомагають створювати інші, нехудожні, образи для узагальнення лише частки людського існування (під естетичним у даному разі розуміється побудова твору за законами краси, тобто без зайвих компонентів). Остання аксіома є суто філологічною: слово виступає універсальним знаряддям мистецтва, бо на відміну від “сировини” інших видів мистецтва (звуку в музиці, голосу в співі, фарби в малюванні, руху тіла у танці тощо) повнота відбиття нашого зовнішнього й внутрішнього середовища підвладна лише йому, оскільки воно ще до початку створення художнього образу вже несе в собі світомоделюючу функцію, вже виступає як образність (тобто будівельний матеріал образу),

тоді як в інших видах мистецтва їх сировина стає образністю лише після початку творчого процесу.

Помилково уявляти собі художній образ як копію дійсності. Він відтворює її, це безперечно, але саме цілісне, естетичне, відтворення накладає на нього певну вагу умовності: не об'єктивне копіювання, а суб'єктивне узагальнення метасуб'єктної дійсності, тобто особисте моделювання надособистого світу. Ось чому традиційний пошук у художньому образі пізнавальної, виховної та розважальної функції є помилковим, бо цілісність естетичного світомоделювання він зводить до - відповідно - філософського, морального та психологічного узагальнення, тобто лише до фрагментарності. У художнього образу є лише одна функція - естетична, а аспекти пізнання, виховання та розваги притаманні їй як неголовні компоненти. Цілісність буття проходить через уявлення митця і перетворюється на естетичну модель, яка зовнішньо може мати життєподібні форми, а може їм протистояти. Але її сутність не може не бути подібною до суті тієї реальності, яку митець бажає збагнути. Суть же нашого суспільного буття (іншого ми взагалі не знаємо!) можна виразити через взаємини соціальних рухів та оточуючих умов. Цей взаємозв'язок людини і обставин (людини як частки громадського руху, а обставин як зліпка з умов загальносуспільних) і досягає митець за рахунок двох компонентів художньої поетики: характеру та обставин. Отже, лише модель світу, в якій взаємовідносини характеру й обставин відповідають взаємовідносинам соціальних рухів та їх умов, може бути художнім образом; решта моделей буде образами науковими, публіцистичними, побутовими тощо, але не художніми. Читач (простий недосвідчений або підготовлений літературний критик) має бодай слабке уявлення про вищезазвані соціальні закономірності життя. Інша справа, про магістральні чи периферійні. Свое уявлення він накладає на твір, який читає, і погоджується з автором або суперечить йому. У цих погодженнях і суперечках і полягають пізнавальний, виховний та розважальний аспекти естетичної функції художнього образу.

А головним методичним знаряддям аналізу виступає черговість слів, бо вона і тільки вона втілює думку автора (тобто його естетичне мислення). Тлумачення художньої функції кожної мовленнєвої та позамовної одиниці тексту (її лінгвістичних значень, контекстуальних зв'язків, екстралінгвістичних конотацій тощо) за рахунок аргументованих відповідей, що спираються лише на текст твору, відповідей на постійне запитання "Нащо й про що?" - це і є новий, справді об'єктивний, філологічний (або, вузькотермінологічно кажучи, лінгвопоетичний) аналіз белетристичного тексту.

Треба ще раз наголосити, що в белетристиці, тобто в художньому слові, а не в образах інших сфер, про які мова йшла вище, немає жодного зайвого слова (моделювання ж за законами краси!) і що, по-друге, він будується лінійно, тобто чергою використаних слів, і тому їх сума, яка безсумнівно, відіграє певну, а інколи навіть і значущу роль у створенні й

сприйнятті художнього образу, не може все ж таки оцінюватися як головне джерело його виникнення, бо слову, яке стоїть у тексті раніше, і випадає важка й солодка доля породження образу [18].

Отже, взаємозв'язок характеру та обставин, тип їх відносин (тобто що на кого, або хто на що впливає) - ось що повинен вбачати філолог у художньому тексті насамперед, а не набір лінгвістичних одиниць з семантичним, морфологічним, синтаксичним та - за традиційним розподілом мови - стилістичним значенням, не копію дійсності, тим більше не модний сьогодні малозрозумілий дискурс, який нічого нового не дає ані мовознавству, ані літературознавству зокрема, ані філології взагалі, не виховне знаряддя в руці суспільства, не засіб розважання громади та індивіда; все це є в тексті, але воно стоїть не на першому місці. Інакше кажучи, філолог повинен бачити соціальні і художні аспекти тексту, але акцентувати останні, тоді як простий читач бачить і реципіює лише фактори соціальні.

Серед художніх аспектів тексту аналітик не може не помітити складності його мовленнєвої архітекτονіки, коли, кажучи лінгвістично, три адресанти (автор, оповідач, персонаж), то зливаючись до цілісності, то поєднуючись парами, то розпадаючись на окремі автономії, доносять до адресата (читача) приховану художню семантику тексту. І хоч об'єктивно точка зору митця у тексті є завжди цілісною сферою художнього образу, все ж таки не буде зайвим для теорії та історії літератури (та й лінгвістики тексту взагалі і стилістики художнього тексту зокрема) виділити в цій "кращій" її тришарову структуру: позицію персонажа, позицію оповідача, позицію автора (у вузькому розумінні останнього поняття: особиста оцінка автором того, що ним змальовується в кожному конкретну мить). Такий аналітичний підхід до художньої думки митця дозволяє повніше дослідити і єдність його творчої платформи, бо охоплює її суттєву багатогранність, акцентуючи при цьому в позиції (або голосі) персонажа те, про що розповідається в тексті (тобто тематичне оформлення дії), в позиції (голосі) оповідача - те, як про це розповідається (тобто словесне оформлення дії), а в позиції (голосі) власне автора (у тому вузькому розумінні, про яке сказано вище) - те, в якій послідовності все це розповідається (тобто естетичне оформлення дії як побудова художньої думки в кожному епізоді конкретно і в усьому тексті взагалі).

Ці постулати мають узагальнене значення, бо "спрацьовують" у будь-якому типі белетристичного тексту, хоч, звичайно, найбільш яскраво вони виступають у художній прозі від третьої особи в жанрі справжньої, класичної, розповіді ("Декамерон" Боккаччо, "Повісті Белкіна" Пушкіна, "Вечори на хуторі біля Диканьки" Гоголя тощо). Але й у прозі від третьої особи, де розповідача формально немає ("Процес" Кафки, "Зневажені і скривджені" Достоевського, "Жовтий князь" Василя Барки тощо), або навіть від першої особи ("Робінзон Крузо" Дефо, "Мотрине подвір'я" Солженіцина, "Вугляр" Франка тощо), а також у драмі (античній у Есхіла,

класицистичній - у Мол'єра, епічній - у Брехта, експериментальній - у Іонеско та ін.) і у поезії (від першої до третьої особи, від вірша до поеми) не можна не почути цих трьох голосів персонажа, оповідача та автора. Зрозуміло, що є художні тексти, в яких один або навіть два з цих трьох голосів накладаються один на одного, і найчастіше це трапляється з голосами оповідача та автора [19].

Накреслена вище тришарова структура мовленнєвої архітекτονіки художнього тексту якісно відрізняється від пануючої вже декілька десятиріч у вітчизняному літературознавстві платформи щодо твору словесності як наслідку діалогу між автором і читачем. Цей запозичений у М.М.Бахтіна постулат обмежує прозорливість його "батька" і зводить нанівець її, виставляючи цього провідного теоретика європейського і навіть світового рівня пересічним аналітиком з помилковими твердженнями [20]. В дійсності М.М.Бахтін, вивчаючи романи Ф.М.Достоевського, висловив ще в 1929 році геніальний здогад про белетристичний твір як художній результат поліфонічної дискусії, але його послідовники реалізували цей задум лише частково, зупинившись на півдорозі, бо звели поліфонію дискусії тільки до діалогу автора з читачем. Проте, історія європейської літератури свідчить, що цей діалог не є обов'язковим компонентом красного письменства, бо часто-густо автор пише для себе, не маючи на увазі ніякого читача. Хіба є він у ліричного роду словесності? у сповідальній літературі? Хіба Бодлера, Флобера та багатьох інших не спробували судити офіційно за "порушення моральних підвалин", тобто за відсутність у їх творах опертя на читача? Хіба Ф.Кafka не протестував проти публікації його творів?! Об'єктивно і тим більше суб'єктивно (тобто за задумом автора) читач був конче потрібний автору лише за тих літературних часів, коли на порядок денний висувалася суспільством виховна функція мистецтва (класицизм, Просвітництво, соцреалізм тощо) або автором - фактура сировини мистецтва (тобто літера у белетристиці, фарба у живописі, лінія у графіці, об'єм у скульптурі тощо), а не семантика образу (це сталося в добу модернізму і - особливо - постмодернізму, що і вплинуло на концепцію М.М. Бахтіна). Але коли об'єктом художнього аналізу ставала сама дійсність (внутрішній та зовнішній світ людини), а не етика персонажа і не фактура "будівельного матеріалу" художнього образу (романтизм, соціологічний реалізм XIX-XX ст., віртуалізм кінця XX ст. тощо), то ніякого читача автору потрібно не було, навіть якщо він і використовував формально у своєму творі шаблонне словосполучення "шановний читаче".

І не помітити цього може лише людина, для якої головним критерієм істини є пустопорожнє теоретизування, а не плідна практика. А остання вказує на те, що белетристика є завжди "дитиною" обов'язкового полілогу трьох творців (автор, оповідач - інколи ще й розповідач, як, наприклад, у "Герої нашого часу" М.Ю. Лермонтова, і тоді він є другою іпостассю оповідача,- персонаж) й - інколи - факультативного діалогу цих трьох "батьків" з удаваним читачем. Більш за те: вона аргументовано доводить,

що європейська література до епохи романтизму включно виводила на перше місце автора, і цей гегемон “ламає”, “трощить”, коли йому це потрібно, і оповідача, і персонажа, тобто раптово і алогічно змінює їх натуру, ним же самим вимальовану. Хіба, наприклад, не має цьому місця в багатьох сценах “Фауста” Гете, в яких персонаж Генріх бажає діяти за суттю свого парі з Мефістофелем (тобто об’єктивно воліє, щоб мить зупинилась), а той не кричить про свою перемогу, а перетягує Фауста за “наказом” автора до наступної сцени?! Звісно, що романтизм на передній план художнього твору висунув персонажа, зливши його з автором та оповідачем, а модернізм і постмодернізм - оповідача, поглинувши ним і автора, і персонажа. І лише у соціологічних реалістів XIX та XX ст. автор-деміург дозволяє існувати всій трійці, але теж “зламає” заявлені ним характери оповідача і персонажа, коли це вигідно його, як казав Добролюбов [21], “теоретичному мисленню”: Базаров у Тургенєва, герой у соцреалістів тощо.

І все ж ніколи ці три голоси не тотожні один одному, не зливаються протягом усього тексту, і завжди в ньому можна знайти місця, де вони лунають автономно. Але для того, щоб їх почути й дешифрувати, треба погодитись із тришаровою структурою художнього слова та з наявністю двох типів художнього образу, про які мова вже трохи йшла. Загально відомо практично, але, на жаль, ще не загально визнано теоретично, що кожний письменник будує свої твори не з нового словесного матеріалу, а з того, що вже існував до митця, вже був у поетичній роботі в інших авторів. Тому новими у кожного творця можуть бути лише зміст та, як наслідок, архітектоніка художнього тексту, а слова будуть вже використаними до поета і нести в собі контекст його попередників. Можна залишити зараз осторонь проблему неологізмів, бо і так зрозуміло, що з них одних шедевра не створиш, про що свідчить історія футуризму Росії та України, сюрреалізму Франції та інших “-ізмів” XX ст. Ось чому кожна лексема художнього тексту, крім словниковонаціонального (денотативного, тобто загальноконвенціонального, зафіксованого в словнику) змісту, має ще один, конкретноконтекстуальний (конотативний, тобто такий, що виникає тільки через сусідство з іншими словами, які або складають висловлювання у даному тексті, або натякають на співвідношення даного висловлювання з іншим текстом), і лише наприкінці (в логічному, аксіологічному, а не часовому значенні цього слова) свого поетичного буття лексема виказує третій зміст - індивідуально-авторський (оказіональний, тобто підтекстний, який ледве проростає, та й то не завжди, через особисті асоціації поета).

Отже, три семантичні функції слова породжують три компоненти структури художнього тексту: денотативна функція буде прототекст, що виникає як наслідок поетичної гри словом (тобто його зв’язку з іншими словами за законами загальнонаціональної логіки, загальноконвенціонального значення), конотативна - контекст як наслідок поетичної гри слововикористовуванням (тобто зв’язку слів за законами

валентного значення), okazіональна - підтекст як наслідок поетичної гри словоформами (тобто зв'язку слів за законами граматичного значення).

Найвагомішого фігурою в галузі денотативної функції художнього слова був Бальзак, конотативної - Чехов, okazіональної - Джойс.

Без урахування цієї тришарової семантики белетристичного тексту (прототекстна, контекстна, підтекстна) не будуть зрозумілими ані взаємовідносини характеру та обставин у творі (тобто семантика логічного суб'єкта тексту та його об'єкта), ані тришарова структура адресанта в ньому (персонаж, оповідач, автор; тобто що, як і в якій послідовності висловлюється в тексті), ані референтна (тобто філософська) специфіка художнього образу взагалі. На останній треба зупинитися детальніше, бо вона є наріжним камнем методологічної основи будь-якого лінгвопоетичного дослідження.

Навіть пересічний філолог сьогодення не може не констатувати, що особливий тип словесного мистецтва, який панував з часів легендарного Гомера (або, поза межами європейського письменства, з шумерівського Гільгамеша, який вплинув на Старий Заповіт, а через нього і на європейську культуру, отже, з III тисячоліття до нашої ери) давно вже витиснутий іншим, котрому ціле століття пророкують тотальне царіння. Те "античносучасне" красне словесне мистецтво, що, слідом за Арістотелем, називають "мімесисним", об'єктивно наслідувало всесвітню й загальновідому панораму буття, прагнуло до комунікації з адресатом на засадах загальноконвенціональних понять, провокувало діалог з ним, будувало модель світу, в якій творець і сприймаючий були рівноправними членами, пов'язувало слова між собою за законами логіки, використовуючи їх як сировину для накопичення образності, з якої потім народжувався художній образ (тобто естетична модель буття), і тим самим створювало текст як глузд (сенс, зміст). "Новосучасний" тип белетристичного тексту є егоцентристське самовираження (у вузькому розумінні, тобто: тільки про себе!) автора, він переслідує індивідуальну мить, вимагає від адресата споглядання на засадах обмежених та okazіональних асоціацій, веде два незалежних монологи (творця та сприймаючого), але провокує лише читацький монолог щодо використаного в тексті неконвенціонального сполучення лексем, пропонує (та й то не завжди!) тільки напря́м можливих розгадувань авторського задуму, пов'язує лексеми за законами граматики (за формою) та непередбачених асоціацій (за семантикою), використовує безпосередньо перш за все алгічні потенції лексеми, щоб з них вже сам адресат збудував собі будь-який образ-ребус, і тим самим породжує підтекст (або, що у даному випадку є синонімом, текст) як безглуздя (безтямність, нісенітницю).

Еволюція красної словесності йшла від прототексту (основне значення слова) через контекст (додаткове значення слова) до підтексту (авторське значення лексеми). Інакше кажучи (точніше: повторюючись за змістом), першу категорію (прототекст) треба визначити наслідком ко-

лективної гри словом як одиницею загальнонародного словника (тобто визначити результатом зв'язку слів за законами загальноконвенціонального значення); другу (контекст) - наслідком фракційної гри слововживанням, під час якої зв'язок між словами реалізується за законами випадкового сусідства, валентного значення; третє - підсумком волюнтаристської гри словоформами, коли ті зв'язуються між собою за законами мовних категорій, граматичного значення. В цілому ця еволюція означала накопичення в художньому образі змістовної порожнечі, автономність форми, руйнування його (образу) договірної (конвенціональної) семантики і плекання нової, егоцентристської, моделі белетристики. Витоки й мотиви такої моделі самовираження сягають темряви тисячоліть: "вчена" ("=темна") поезія александрійського елліна Каллімаха (III тисячоліття д.н.е.), "темний стиль" провансальського трубадура Раймбаута III графа Оранського (XIIст.), "культеранізм" барокового іспанця Гонгори-і-Арготе (XVIIст.), "лімерики" англійця Ліра (XIX ст.), символізм француза Рембо (XX ст.), особливо його сонет "Голосні", та ін. Але в них художній образ є ще наслідком контексту, і лише в XX ст. (футуризм, сюрреалізм, конкретна поезія, концептуалізм тощо), прототекст та контекст врешті-решт поступляться місцем зашифрованій нісенітничі-підтексту, який почне міцно впливати не лише на повних адептів постмодернізму, цих "каліфів на годину", яких засоби масової інформації і деякі філологи-стилісти рекламують як черговий модний крам, але й на письменників цілком традиційного типу словесності (бо перетворити просту лінію на орнаментальну значно легше, ніж на силуэт знайомої речі, істоти, людини).

Зрозуміти й спрогнозувати цей феномен (поезія самовираження та її вплив на традиціоналістів) можна лише після урахування соціальних та іманентних факторів: масоїдність індивіда (відсутність у нього оригінального, особистого, світоспоглядання, тобто перетворення автора, оповідача, персонажа й читача з особистостей як самоцінних космосів на серійну істоту-автомат), закритість індивіда (будь-якого соціального угруповання тощо) як специфіка суспільного життя в XX ст., девальвація семантики слова засобами масової інформації, бажання митця працювати з фактурою художньої сировини, співтворство з адресатом як домислення останнього за адресанта (а не як мислення разом з ним, що має місце в традиційному художньому образі) тощо. Ці фактори дозволяють побачити в традиційному художньому образі колективний комунікативний акт (а в образі самовираження - його відсутність) і через це стверджувати, що розквіт поезії самовираження вже відбувся, хоч її занепад і вплив на аристотелівську белетристику тягнутися буде ще довго.

ПРИМІТКИ І ПОСИЛАННЯ

1. У 1960-70-ті роки Р.Якобсон написав цілий цикл статей-доповідей щодо лінгвістичного аналізу віршів та прози Радіщева (1965), Брехта (1965), Блока (1966), Пушкіна (1979), Л.Н.Толстого (1979) та ін., де навів чудовий реєстр

- фонетичних, лексичних, морфологічних і синтаксичних явищ у творах цих авторів, але не показав при цьому художньої функції лінгвістики. І це зробив філолог зі світовим ім'ям, котрий має блискучі текстологічні, культурологічні та ін. розшуки старослав'янських рукописів! Дивись: Roman Jakobson. *Selekted Writing*. III. - New York: Montou, 1981. - 814 p. (p.311-321, 356-377, 544-567, 660-676, 696-706).
2. Walter Hinck. *Betrüben, das auf Lieben reimt // 1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen* / hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. - Frankfurt am Main: Insel, 1995. - Bde. 3: Von Friedrich Schiller bis Joseph von Eichendorff. - 511 s. На с. 187-188 він, аналізуючи пісню Валерії з п'єси Клеменса Брентано "Понс де Леон" (1804), вказує на її фольклорні джерела (і це справедливо), а також на подібність до поезії Гете "Знайда" (і це не може відповідати дійсності, бо вірш Гете написано через 9 років після пісні Валерії), на важку долю героїні (що саме впадає в очі), але не на художню функцію всього цього в пісні: "Die Blume selbst, hervorgewachsen aus vergossenen Tränen, ist bereits Leidensymbol, nicht mehr wie im „Gefunden“ Bild für die Liebespartnerin, die der Liebende nicht dem Welken überantwortet, sondern zu sich holt (wie in der Wirklichkeit Goethe das Mädchen Christiane)".
 3. *Grammatik, Wortschatz und Bauformen der Poesie in der stilistischen Analyse ausgewählter Texte* / hrsg. von Hans Wellmann. - Heidelberg 1993.
 4. *1000 Deutsche Gedichte und ihre Interpretationen* / hrsg. von Marcel Reich-Ranicki. - Frankfurt am Main: Insel, 1995. - Bde. 1-10. - 5180 S. (364, 566, 511, 546, 491, 495, 521, 484, 532, 680).
 5. Gerhard Höhn. *Heine - Handbuch*. - Stuttgart: Metzler, 1997. - 570 S.
 6. Так, Г.Хьон (див. посилання 5, с.68), аналізуючи, наприклад, в цілому непогано баладу Гейне "Лорелей", знаходить геніальність поета в умілому використанні ним алітерацій, вбачаючи в них семантику, якої вони не мають: "у спокійних початкових строфах домінують темні або довгі голосні 'у' та 'о', тоді як драматична дія в строфі 5 підкреслена світлим 'і'". Важко погодитися з цим твердженням, бо світле 'і' домінує в строфі 2, але в ній немає ніякої драматичної дії, а зовсім навпаки! З другого боку: Г.Хьон знаходить помилки Гейне там, де насправді треба констатувати геніальні знахідки поета. В наполегливому повторі епігета "золотий" він шукає лише зайве перебільшення, тоді як цей повтор виправдовує трагедію нерозділеного кохання; опис вічно красивої і до людини байдужої природи Г.Хьон оцінює як "кліше", тоді як у системі художніх засобів балади цей опис виправдовує наступні дії Лорелей – „so dominieren in den 'ruhigen' Strophen des Binnenteils die dunklen oder langen Vokale 'u' und 'o', während die dramatische Handlung in Strophe 5 durch helles 'i' unterstrichen wird“; „Distanz kündigt sich allerdings in der übertriebene Wiederholung des 'goldenen' an, zusammen mit der klischeehaften Abendstimmung“. Аналогічна ситуація і в антології М. Райх-Раніцкі (див. посилання 4, том 4, с.79): у чудовому поетичному нарисі Вольфа Вондрачка про поезію Гейне "На півночі дикій" розгорнута, власне кажучи, концепція не гейнівського оригіналу, а перекладу Лермонтова, який теж (як І. В. Вондрачек) побачив у гейнівській мініятурі лише зажурену самотність, а не смуток нерозділеного кохання. От вже дійсно, як співається в пісні, "я ніщо не бачу, я ніщо не чую!" (у поета Гейне, зрозуміло!). – "er träumt vom brüderlichen Leid und der entsetzlichen Gemeinsamkeit im Schweigen ein Einsamsein; träumt, selbst gequält, doch nur von anderen Qualen". (Wolf Wondratschek. Was träumt die Palme?)
 7. Якобсон Р. *Очередные задачи общей лингвистики // .: R. Jakobson. Selekted Writing*. IV. - New York: Montou, 1985, p. 284 - 285: „в 1915 г. основан Московский Лингвистический кружок (...). Он искал нового в лингвистике, он искал новых связей этой дисциплины (...) с учением о различных функциях языка и особенно о поэтической функции“.
 8. Брюсов В. *Полное собрание сочинений и переводов*. - Т. 4.- СПб., 1914.

9. Бобров С. Новое в стихосложении А. С Пушкина. – М., 1915.
10. Брик О. Звуковые повторы. – Анн Арбор, 1964, с. 4, 72.
11. Гроссман Л. Портрет Манон Леско. - М., 1922.
12. Щерба Л. В. Опыты лингвистического толкования стихотворений // Русская речь. - Пгр., 1923.
13. Пешковский А. М. Стихи и проза. - Л.- М., 1925.
14. Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». - М., 1929.
15. Науменко А. М. Лінгвоестика як наука // Нові підходи до вивчення й викладання філології у вищій школі. - Київ: ІСДО, 1994.- С. 89-105.
16. Тезисы Пражского лингвистического кружка; Гавранек Б. Задачи литературного языка и культура; Мукаржевский Я. Литературный и поэтический язык; Матезиус В. Язык и стиль // Пражский лингвистический кружок. - М., 1967.
17. Naumenko A. M. Vorstellung einer neuen Auffassung zum Interpretieren eines belletristischen Textes // „das Wort“ '88 -'89.- Zwickau, 1988.- S. 206- 214.
18. Названі вище міркування щодо аксіоматики дослідження та функції художнього образу взяті зі статті автора (1995), написані ним разом з А.А.Науменко.
19. Названі вище міркування щодо трьох голосів у художньому тексті взяті зі статті автора (1995), написаної ним разом з А.А.Науменко.
20. Дивись, наприклад, дисертацію О.О.Чернишевої “Ціле героя як літературознавче поняття” (Донецький держуніверситет, 2000) на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.06 – “теорія літератури”, в якій наполягається на діалозі автора й читача і активно не розмежовуються категорії “автор”, “оповідач”, “персонаж”, а навіть навпаки, “автор” та “персонаж” (у його спірній іпостасі “ціле героя”) називаються синонімами.
21. Добролюбов Н.А. Темное царство // Н.А.Добролюбов. Собрание сочинений. Т.5.- М., 1962.- С.22.

ББК 81-3

Наталья Жданова
(Донецк)

НОВЫЕ АСПЕКТЫ ТЕРМИНОВЕДЕНИЯ НА ПЕРЕЛОМЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

На исходе XX века отмечается повышенный интерес к проблемам терминологии и терминографии, в результате чего в терминоведении произошел качественный скачок: переход от статичного плоскостного, "регистрирующего" изучения терминологии к многомерному, многофакторному, динамичному анализу терминообразования и терминофункционалирования.

В настоящее время наиболее интересными направлениями и методами терминологических исследований, на наш взгляд, являются:

ономасиологическое направление, рассматривающее терминообразование как номинативный процесс особого типа и выделяющее в качестве специфических черт терминологической номинации:

1) специализацию языковых средств, используемых для выражения научных понятий;

2) системность и классификационную регулярность терминообразовательных моделей;

3) особенности формальной и семантической структур термина и др. [Володина, 1996];

когнитивно-коммуникативное направление, опирающееся на ономаσιологический подход и связанное с развитием когнитивно-коммуникативного направления в лингвистике.

В рамках этого направления терминопорождение предстает как когнитивный процесс, связанный с обработкой информации, стремлением упорядочить её в ментальном лексиконе, сохранить в памяти, обеспечить извлечение из неё нужных данных. С другой стороны, процесс формирования научного знания рассматривается как процесс продуцирования научных текстов, процесс смены коммуникативных актов в контексте научной деятельности [Гринёв, 1993]; [Алексеева, 1998] и др.;

типологическое направление, связанное с разработкой параметров для описания общих и специфических черт разных терминосистем; с построением типологической анкеты (паспорта) терминосистемы, целью которой является построение типологической классификации терминосистем, выявление типологических универсалий, а также выработка общих принципов упорядочения терминологии [Буянова, 1996]; [Казарина, 1998];

сопоставительное направление, тесно связанное с типологическим, разрабатывающим методику сопоставительного анализа терминов и терминосистем с точки зрения внутренней и внешней типологии. Сопоставительный анализ имеет выход в теорию и практику перевода специальных текстов [Дубичинский, 1993]; [Циткина, 1998];

методика дистрибутивного (стратификационного) анализа единиц различных терминосистем, основанная на статистико-комбинаторных методах, разработанных в своё время Н.Д. Андреевым [Андреев, 1967]. Методика регистровой стратификации специальной лексики с сопоставлением распределительного словаря, с помощью которого устанавливаются четко фиксируемые иерархические отношения в терминосистеме [Лаврова, 1996];

метод автоматизированного (компьютерного) синтеза и анализа понятий; оптимального выбора и построения языковых форм для выражения понятий; их лексикографического представления [Кобрин, 1989]. Этот метод активно разрабатывается в работах: [Пещак, 1980, 1996]; [Клименко, Карпиловская, 1990]; [Клименко, 1996]; [Карпиловская, 1996]; [Грязнухина, 1994] и др. Создание компьютерных словарей является также одним из ведущих направлений работы Харьковского лексикографического общества (ХЛО), созданного в 1992 году под руководством проф. Дубичинского /см., напр.: [Самойлов, 2000]; [Тимофеев, 2000] и др./.

Самым существенным достижением терминологической науки конца XX века признаётся тот факт, что теория термина вышла из-под влияния логики и прагматики, отделилась от прикладных направлений, что

сказалось на бурном развитии функционального, когнитивного, текстового аспектов терминоведения.

Центральной проблемой современного терминоведения является определение сущности термина и процессов терминообразования, несмотря на то, что она традиционно относится к наиболее актуальной и разработанной. По утверждению Б.Н. Головина, "наука о языке все ещё не имеет вполне обоснованной и непротиворечивой теории терминов и поэтому не может предложить практике строгой методики лексикографического описания терминов, их информационного анализа, а также не может дать убедительных и четких рекомендаций в области терминостроительства и терминопользования" [Головин, Кобрин, 1987: 188]. То, что традиционно описывалось в науке о терминах как строго каноническая, заданная языковая единица, оказалось в реальном функционировании многоаспектной, относительной, "нежесткой", противоречивой единицей, не во всем удовлетворяющей требованиям, предъявляемым к ее формированию. В отрыве от наблюдения и изучения реальных процессов сконструированы системы требований, которым якобы должны удовлетворять "настоящие" термины-однозначность, краткость, отсутствие синонимии, отсутствие омонимии, точная соотнесенность с выражаемым понятием и т.д. Таким образом, становится очевидным тот факт, что при изучении процессов создания терминов мало знать лишь исходные требования, необходимые для формирования идеального термина. Терминообразование предстаёт в современных представлениях не как некий готовый алгоритм, а как чрезвычайно сложный механизм, во многом согласующийся с закономерностями самой науки, а также с правилами текстопорождения.

В ходе становления терминоведение пережило несколько этапов развития, связанных прежде всего с изменением трактовки своей главной категории-терминообразования. Так первичные понятия данного явления основывались на таких свойствах термина, как специфичность, независимость от общелитературного языка. В связи с этим считалось, что термины зарождаются и живут в определенной терминосистеме и никак не связаны с самим контекстом.

В начале семидесятых годов подход к терминообразованию меняется, хотя истоки этого направления в теории термина можно обнаружить ещё в работах Г.О. Винокура, считавшего, что термины не "появляются", а "придумываются", "творяются" по мере осознания их необходимости [Винокур, 1939], и Л.В. Щербы, который утверждал, что "все формы слов нормально создаются нами в процессе речи, в результате весьма сложной игры сложного речевого механизма человека в условиях конкретной обстановки данного момента" [Щерба, 1974:25]. В трудах П.А. Флоренского также есть точка приложения деятельности мысли, создающей предложение и даже целую речь" /цит. по: [Татаринов, 1994:368], и что "всякое техническое выражение, действительно нужное мысли, а не представляющее собой тормозящего речь варваризма,

непрерывно предполагает и новое усмотрение мысли о внутренней связанности того, к чему это выражение относится, - значит служит синтезу многих слов, которыми могла бы быть описана вновь найденная связность" [Татаринов, 1994:370].

Изменение трактовки понятия терминологического образования в современной теории термина обусловлено тем, что "акцент был смещён с анализа дифференциальных, специфических признаков термина на изучение его реального функционирования. Современное терминоведение уже не удовлетворяют привычные, устойчивые аксиомы о природе термина, оно устремляется к исследованию непосредственно текстов, в которых термины появляются и живут"[Алексеева, 1998:5]. Результаты анализа терминообразующих текстов, проведенного еще в 70-80 годы, показали, что термин ведет себя как в высшей степени противоречивая единица: она однозначна и одновременно многозначна, нейтральна и эмоциональна, зависима и независима от контекста / см.: [Буковская, 1987]; [Лейчик, 1986] и др./.

Основываясь на выводах указанных исследований, можно сформулировать, на наш взгляд, следующие противоречия термина: 1) стремясь к однозначности в разных текстах, термин фактически остается многозначным вне конкретного контекста; 2) стремясь к изолированности, он связан с другими словами контекстно и деривационно; 3) нуждаясь в специальной дефиниции, термин может обходиться без неё. Необходимость разрешения вышеуказанных и многих других противоречий термина привела терминологов к осознанию того, что это невозможно сделать в рамках одного лексического слоя языка, а также в рамках собственно терминоведения на основе изучения лишь отраслевых словарей. Так, В.М. Лейчик считает, терминоведение во многом связано с семиотикой, информатикой, логикой, психологией, а "современный этап развития терминологии по своему содержанию может быть назван науковедческим" [Лейчик, 1989:3], поскольку так же, как и науковедение, науку о терминах начинают волновать проблемы языка науки в целом. Кроме того, становлению современной теории термина во многом способствовало коммуникативное описание языка, что привело к созданию функциональных языковых теорий и "живых" грамматик. В этом отношении показательным является высказывание Л.Ю. Буновой: "Современный этап в развитии языкознания характеризуется особым вниманием к динамической модели языка. В связи с этим при разработке теоретических основ терминологической функциональной дериватологии, центральным понятием которой является понятие производности, деривационности, следует учитывать, что в центре функционально-коммуникативной, когнитивной системы находится Человек, специфически интерпретирующий внеязыковую действительность. Это проецируется на систему языка и речевое пространство-дискурс, текст как живую, пульсирующую среду" [Бунова, 1996: 14-15].

Таким образом, главным выводом о сущности термина в аспекте динамической лингвистики можно считать утверждение о том, что своей природе термин не статичен, поскольку, как и любая другая языковая единица, он обоснован противоречиями самого языка, о которых П.А. Флоренский писал: "Два устоя языка взаимно поддерживают друг друга, и устранением одной из противодействующих сил опрокидывается и другая. Язык не только имеет в себе борющиеся стремления, но и "возможен" их борьбою, осуществляясь как подвижное равновесие начал движения и неподвижности, деятельности и вещиности импрессионизма и монументальности" [Флоренский, 1994:360].

Другое противоречие языка связано с тем, что языковые единицы выполняют как первичные, так и вторичные функции. Традиционный аспект анализа не позволял рассматривать дифференциацию этих функций, что обедняло терминологическое исследование терминообразования. Понятие же динамики термина связано с возможностями варьирования языковых единиц, т.е. с их способностью переходить из сферы первичного функционирования в сферу вторичного: "Для реализации своих гносеологических, когнитивно-коммуникативных интенций субъект современной науки должен владеть не одним языком (общелитературным, литературным в их общепринятом понимании), а двумя - в том числе языком науки, обладающим специфическими понятийно-концептуальными и деривационно-метаязыковыми параметрами и закономерностями актуализации" [Буянова 1996:15].

Как указывает М.Н. Володина, "термин, созданный на базе общеупотребительного слова конкретного языка, аккумулирует общезыковую и специальную информацию. Общезыковая информация, запечатленная в языковом сознании людей, относящихся к одному языковому коллективу, подвергается ассоциативно-образному переосмыслению в процессе профессионально-научной деятельности, превращаясь в терминологическую информацию. Продуктивное воздействие образной и вербальной систем приводит к функционально-коммуникативной и когнитивной трансформации языковых единиц" [Володина, 2000:37]. Следовательно, общеупотребительное слово, выступающее в функции термина кодирует информацию дважды: в первый раз кодируется общезыковая информация, во второй - терминологическая, основанная на дефиниции. В процессе же создания специального термина происходит первичное кодирование соответствующей терминологической информации.

Динамический аспект изучения проблемы терминообразования открывает, по нашему мнению, ряд возможностей: во-первых, расширяется объект исследования - от изолированного термина до целого текста; во-вторых, открывается путь исследования традиционного объекта наблюдения новыми методами (сетевое моделирование, метод фреймов), что, безусловно, дополнит наше представление о термине как о сложной, многоуровневой, конструируемой единице.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядаються напрямки термінологічних досліджень кінця ХХ ст. Підкреслюється перспективність когнітивного, текстового аспектів термінознавства, які дозволяють проаналізувати динаміку термінопороджуючих процесів.

SUMMARY

The article describes the directions of terminology studies at the end of the ХХth century. The prospective potential of cognitive and text aspects in terminology are underlined which allow the analysis of dynamics of the terms – forming processes.

ЛИТЕРАТУРА

- Алексеева, 1998: Алексеева Л.М. Проблемы термина и терминообразования. – Пермь, 1998.
- Алексеева, 1998: Алексеева Л.М. Термин и метафора. – Пермь, 1998.
- Андреев, 1967: Андреев Н.Д. Статистико-комбинаторные методы в теоретическом и прикладном языковедении. – М., 1967.
- Буянова, 1996: Буянова Л.Ю. Терминологическая деривация: метаязыковая аспектуальность (на материале современного русского языка): Автореферат дис. ... д-ра филол. наук. /10.02.01; 10.02.19/ Кубанский гос. ун-т. – Краснодар, 1996.
- Винокур, 1939: Винокур Г.О. О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии //Труды МИФЛИ, филол. ф-т. М., 1939, т.5.
- Володина, 2000: Володина М.Н. К вопросу о терминологической номинации //Научно-техническая терминология. Научн.-техн. реф. сборник. Вып. 1, -М., 2000.
- Головин, Кобрин, 1987: Головин Б.Н., Кобрин Р.Ю. Лингвистические основы учения о терминах. – М., 1987.
- Гринев, 1993: Гринев С.В. Терминоведение: итоги и перспективы. //Терминоведение, -1993, № 3.
- Грязнухина, 1994: Грязнухина Т.О. Лінгвістичні засади автоматичного синтаксичного аналізу //Мовознавство. –1994. -№ 2.
- Дубичинский, 1993: Дубичинский В.В. Лексические параллели. – Харьков, 1993.
- Казарина, 1998: Казарина С.Т. Типологические характеристики отраслевых терминологий. – Краснодар, 1998.
- Карпиловская, 1996: Карпілівська Є.А. Машинні версії традиційних словників як основа для укладання комп'ютерних словників та тезаурусів // Мовознавство. –1996.- № 4-5.
- Клименко, 1996: Клименко Н.Ф. Нові підходи до укладання комп'ютерних словників //Мовознавство. –1996. - № 4-5.
- Клименко, Карпиловская, 1990: Клименко Н.Ф., Карпілівська Є.А. та ін. Морфемно-словотвірний фонд української мови як дослідницька та інформаційно-довідкова система //Мовознавство. –1990. -№ 6.
- Кобрин, 1989: Кобрин Р.Ю. Лингвистическое описание терминологии как база концептуального моделирования в информационных системах: Дис. ... д-ра филол. наук: Горький, 1989.
- Лаврова, 1996: Лаврова А.Н. Теория стратификации лексического состава научного подъязыка (английский подъязык органической химии): Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: Н. Новгород, 1996.
- Лейчик, 1989: Лейчик В.М. Предмет, методы и структура терминоведения: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук: /10.02.01.; 10.02.19/ М.: 1989.
- Никитина, 1999: Никитина С.С. Культурно-языковая картина мира в тезаурусном описании на материале фольклорных и научных текстов: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. –М., 1999.

Пешак, 1980: Пешак М.М. Некоторые проблемы искусственного интеллекта и естественный язык. // Структура и математическая лингвистика. – Киев, 1980.

Самойлов, 2000: Самойлов А.Н. Автоматизированное рабочее место лингвиста – лексикографа. / Сучасні проблеми термінології та термінографії. Тези доповідей міжнар. наук. конференції. – К.: 2000.

Татаринов, 1994: Татаринов В.А. История отечественного терминоведения. Классики терминоведения: Очерк и хрестоматия. – М.: 1994. т. 1.

Тимофеев, 2000: Тимофеев А.С. К вопросу о представлении информации в машинном словаре для модуля морфологического анализа. // Сучасні проблеми термінології та термінографії: Тези доповідей міжнар. наук. конференції. – К.: 2000.

Флоренский, 1994: Флоренский П.А. Термин // Татаринов В.А. История отечественного терминоведения: Очерк и хрестоматия. – М.: 1994.

Циткина, 1998: Циткина Ф.А. Терминология и перевод: к основам сопоставительного терминоведения. – Львов, 1998.

Щерба, 1974: Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Л., 1974.

ББК Ш 43 (4ГЕМ) (=432.42) *011.73

Юлия Перлина
(Днепропетровск)

ГРАФИТО В СИСТЕМЕ СТИЛИСТИЧЕСКИХ ПОЛЕЙ МАЛЫХ ФОРМ НЕМЕЦКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ШПРУХОВОГО ХАРАКТЕРА

«Учитывая тот размах, какой приобретает в наши дни изучение литературно-фольклорных взаимоотношений, естественно было бы ожидать, что все большее внимание будет уделяться взаимоотношениям современной литературы с современным же фольклором - ведь, как все совершенно единодушно и совершенно справедливо утверждают, фольклор не стоит на месте. Должен же и он, этот постоянно развивающийся и обновляющийся фольклор, определенным образом учитываться литературой?» [Емельянов]

В основу нашей работы положен системный подход к изучению малых фольклорных и литературных форм. И те, и другие рассматриваются как открытые системы с «наличием общей для двух систем совокупностью признаков, обусловленной процессом длительного взаимодействия между фольклором и литературой» [Далгат, 1981:9]. Функционально-коррелятивные отношения жанровых систем фольклорных и литературных малых форм прослеживаются во все эпохи всех литератур, обнаруживая, однако, национальные различия [Gašpariková, 1967]. Выяснение отношений между этими системами - одна из задач исследования.

Поэзия *шпруха* (подробнее о *шпрухах* и *стилистических полях* см. [Перлина, 2000]) является, с одной стороны, элементом высокой, а с другой, - неотъемлемой частью народной поэзии. В первом случае конкретные малые формы находятся в стилистическом поле *дидактической поэзии (Lehrdichtung)*, а во втором - в стилистическом поле *фольклора*. Оба поля пересекаются, образуя общий сегмент, в котором функционируют разнообразнейшие малые формы. Сюда можно отнести

стародавние *надписи* на стенах жилых домов и ресторанчиков, мебели, кафельных печах, орудиях труда, посуде и других предметах быта, памятных досках, эпитафии в спальнях, церквях, колокольнях, вышитые изречения на подушках, занавесках, поздравительных открытках и т. п. Ярко выраженная коммуникативная функция таких надписей не позволяет им исчезнуть из обихода. В настоящее время они продолжают жить, более того, их фонды пополняются новыми изречениями, особенно в молодежной субкультуре, - так называемыми *граффити* на стенах, дверях, школьных партах, туалетах, наклейках, эмблемах для спортивной и стильной одежды и т.д.

Термин *граффито* (ед. ч. *das Graffito*; мн. ч. *die Graffiti*) итальянского происхождения (*((s)graffito/ (s)graffiare* = [aus]kratzen) заимствован из области изобразительного и архитектурного искусства эпохи Ренессанса в 1967 г. американским вариантом английского языка, откуда быстро распространился в немецком языке. Художественное явление, обозначаемое этим понятием, старо как мир и имеет ярко выраженный интернациональный характер. В современной литературе этим термином принято обозначать как вербальные, так и невербальные тексты, выполненные нетрадиционным способом на полузабытом для современной письменности материале (чаще это выдолбленные, нацарапанные /=*исконный вариант*/ или нанесенные пульверизатором /*модернизированный вариант*/ на скалах, специальных досках, стенах домов, заборах и др. объектах изречения, дополненные рисунками, символами и т. п.). К важным параметрам этого типа текстов относят *краткость, анонимность, спонтанность, неконвенциональность*. Последняя характеристика проявляется в отрицании языковых и правовых норм, приверженности к табузированной тематике, использовании нетрадиционной техники графического изображения [Meid, 1999: 214].

Памятные *наскальные и надгробные надписи* известны со времен развития письменности. Этот вид искусства описан специалистами на примерах отдельных регионов в историческом, социокультурном, а также ономастическом аспектах. В античном мире *надпись* как художественное произведение культивировалась активно начиная с VIII в. до н. э., вначале на ритуальных предметах, затем как *посвящение*, позже как *эпитафия* и *эпиграмма* [Чистякова, 1974]. На территории Римской империи обнаружены и подробно исследованы надписи на керамических сосудах, датированные 8/5 гг. до н.э. - 9 г. н.э., т.е. на рубеже тысячелетий разного летоисчисления [Ваккер, 1975; Galsterer, 1983]. В немецкоязычном ареале первые монументальные памятники в виде разнообразно оформленных надписей появляются в эпоху Позднего Средневековья (XIV - XVI вв.) параллельно с развитием письменности. Они выполняют функцию увековечения памятных событий, прежде всего, войн, эпидемий, наводнений, а также посещений путешественниками разных рангов (благородных господ, студентов и пилигримов) мест паломничества. Так на рубеже XVI - XVII вв. развивается так называемый «Я-был-здесь-

синдром» (Ich-war-hier-Syndrom), прослеживаемый в историческом континууме как явление полигенеза всех культур. Симптоматично, что в период активного функционирования памятных надписей не существовало единого их названия. В разных источниках они именуются по материалу, на который нанесены, как «доска» или «щит» (Tafel, Schild). Лишь нашими современниками они описаны post factum как *граффити* [Краак, 1997] и относятся к народной эпиграфике [Kreuzer, 1986:82].

В отдельные литературные эпохи, особенно в эпоху Романтизма, к надписи обращались известные лирики. Известен опыт использования мотива граффити в творчестве таких поэтов как И. В. ф. Гете, И. Р. Бехер, В. Буш, Г. Гейне, В. Мюллер, П. Паули, Ф- Холер, П. Фирек, Г. Форестир и др. Так утвердился подвид «лирических граффити» (Lyrik Graffiti), берущий свое начало в VIII - X вв. н. э. в Цейлоне (Шри Ланка). В типологическом аспекте немалый интерес представляет вариация миниатюры с итальянским названием в творчестве немецкого автора Э. Юнгера. В полном собрании его сочинений под рубрикой „Sgraffiti“ представлены тексты, являющие собой некий гибрид *афоризма* (Aphorismus), *фрагмента* (Kunstfragment) и *короткой истории* (Kurzgeschichte) [Jünger, 1979].

На рубеже XIX-XX столетий в Германии возникло мощное молодежное движение, одним из импульсов которого была попытка молодежи освободиться от застывших, консервативных „житейских мудростей“ старших поколений. В настоящее время говорят о глобальной молодежной культуре (global gleiche «Weltjugendkultur» [Kreuzer, 1986:167, здесь и далее литературный перевод Ю. П.]). Элементом и символом мировой молодежной культуры являются граффити. Феномен граффити как надписи возрожден в 60-70-е гг. XX столетия как знак протеста молодежного движения в США, откуда распространен уже под этим названием в европейские страны. С тех пор современные граффити являются неотъемлемой частью городского облика Германии. Представители молодежного, женского движений, а также движения за мир «оккупировали стены, поскольку им недоступны иные средства массовой коммуникации» [Kreuzer, 1986: 281]. Тексты граффити неоднократно становились предметом дискуссий и подвергались резкой критике в эстетическом и воспитательном плане (первый из серии семинаров, посвященных этой проблематике, проходил в 1984 г. в г. Мюнхене под названием «Граффити: молодежный протест, альтернативная культура или вандализм?»). В последнее время граффити этаблированы в ранг современной формы народного искусства («moderne Form der Volkskunst», выполняющей функции «средства повседневной массовой коммуникации» «Volks- und Alltagsmedien» [Kreuzer, 1986:426-427]. В некоторых городах создаются организации авторов граффити с целью предоставить нелегально действующим «граффитистам» возможность получения художественного образования, специально воздвигаются стены и оборудуются места «легальных граффити» для отвлечения молодежи от

приносящих вред («иллегальных граффити») [Kreuzer, 1986: 126-127, 282], начиная с 1981 г. тексты граффити массово издаются в сериях книг [см., например, Graffiti, 1985], используются в оформлении дискотек и сцен. Отдельного упоминания заслуживает уникальный в истории Германии пример бесчисленных граффити на Берлинской стене, после падения которой фрагмент с самыми интересными текстами сохранен как исторический памятник. В 1999 г. в честь 10-летия со дня воссоединения Германии часть памятника saniрована для новых граффити. Педагоги, социологи и психологи задумываются о причинах широкого распространения и возможностях использования текстов *граффити* в дидактическом ракурсе [Fischer, 1997; Roche, 1983].

В целях упорядочения весьма разношерстного современного материала предпримем попытку классифицировать граффити. Как правило, в наименовании миниатюры фигурирует название основы, на которую наносится текст. Это дает основание первичного деления текстов на следующие группы: 1) настенные граффити (*Wandprüche und Mauerparolen*), 2) школьные граффити (*Schulbank-Graffiti, Schülersprüche, Hörsaal-Inschriften*), 3) граффити в туалетах (*Klospprüche, Toilettenprüche*), 4) изречения на стенах офисов (*Büro-Sprüche*), 5) демонстрационные лозунги (*Demosprüche*), 6) рекламные лозунги (*Werbeslogans, Werbesprüche* и др. По изобразительным параметрам современные граффити подразделяют на следующие группы: 1. символы и знаки (*Symbol- und Zeichen-Graffiti*), 2. рисунки (*Bilder-Graffiti*), 3. вербальные граффити (*verbale Graffiti, Schrift-Graffiti*), 4. тексты, выполненные в американском стиле и представляющие собой конгломерат из символов, рисунков и вербальных сообщений (*Piece*). Мы не упускаем из поля зрения все составные части семиотической системы, однако, прежде всего нас интересует третья группа. По вербальному составу она включает подгруппы 1) меткое/модное слово, девиз (*Schlagwort*), 2) провозглашение/призыв (*Ausruf*), 3) ругательство (*Schimpfwort*), 4) пароль/лозунг (*Parole*), 5) изречение (*Spruch*) [Kreuzer, 1986:24]. По тематике различают 1) политические, 2) религиозные, 3) философские, 4) интимные/любовные, 5) развлекательные, 6) бытовые и др. граффити. По семантическому наполнению и форме это могут быть 1) афоризмы (*Aphorismen*), 2) максимы (*Maximen*), 3) пословицы (*Sprichwörter*), 4) велеризмы (*Wellerismen*), 5) собственно *шпрыху* (*Sprüche*) - короткие рифмованные двух- или четырехстишия, 6) загадки (*Rätsel*), 7) шутки, анекдоты (*Witze*) и т. п. Чаще каждая форма последнего ряда выполнена как *пародия* на известный афоризм, максиму, пословицу, цитату и т. д. Последний принцип деления представляется для нашего исследования наиболее релевантным.

На протяжении своей многовековой истории граффити претерпевали различные изменения, прежде всего в графическом оформлении сообщений. Так, например, на рубеже XVI - XVII вв. неотъемлемым элементом оформления граффити были геральдические символы,

освещающие генеалогические вопросы; со временем эта символика заменена более актуальной. В период зарождения и до превращения надписи в античную эпиграмму текст оставался анонимным; в Средневековье обязательным элементом текста граффити является указание автора / заказчика (Inscriptionensetzer) либо исполнителя; современные граффити вновь функционируют как анонимные произведения. Однако в технике нанесения текстов на основу однозначно прослеживается преемственность. Усовершенствование методов объясняется экзогенной доминантой («exogene Dominante: technische Ausstattung als ausserkultureller Faktor» [Kreuzer, 1986: 84]), ср.: в каменную эру изображение наносилось на скалу разбрызгиванием красящего состава сквозь отверстие в кости убитого животного, а современники наносят граффито на основу из пульверизаторов. Нельзя не заметить аналогий и в архитектонике: тексты, выполненные в американском стиле *Piece* и представляющие собой конгломерат из символов, рисунков и вербальных сообщений, по составу композиционных элементов можно назвать современной вариацией *эмблемы* - излюбленной малой формы Барокко и Ренессанса. В истории граффити просматривается дихотомический принцип оптимального противоборства традиции, с одной стороны, и экзогенных культурных изменений, с другой.

Принципиальное отличие современных граффити от старого фольклора в том, что последний использовался литературой, а современный фольклор сам пользуется литературой как первоисточником, поэтому он «вторичен». Известные из классической литературы максимы, пословицы, цитаты пародируются (при сохранении композиции первоисточника) посредством лексико-стилистических и графических средств. Таким образом стилистическое поле граффито сообщается со стилистическими полями родственных литературных и фольклорных форм, пересекаясь с ними и образуя общие сегменты. В качестве иллюстрации приведем лишь один пример: «Stell dir vor, es ist Krieg — und keiner geht hin» («Представь, что началась война, а никто не пошел [на войну]»). Этот текст - один из самых известных граффито. История его возникновения и многочисленных вариаций описана в разных источниках (см., например, [Kreuzer, 1986: 357-358]). Предполагается, что в немецкой версии этого, граффито использована цитата из книги Роберта Райснера, вышедшей в свет в 1936 г. под названием «The People, Yes». Она представляла собой переработку антологии английских анекдотов, изречений и коротких историй конца XIX в. - начала XX в., собранных американским лириком Карлом Зандбургом. Последний, в свою очередь, знал из уст Торнтона Вилдера искомый анекдот о маленькой девочке, спросившей, что такое война. Услышав в ответ: «это когда один миллион и еще один миллион мужчин встречаются с оружием, чтобы убивать друг друга», девочка, подумав, спросила «а если никто не придет?». Наивный детский вопрос варьировался в разных текстах, пока в 1966 г. попал на обложку популярного журнала, откуда был подхвачен авторами граффити.

Приведенное выше граффито по аналогии пародируется и до настоящего времени:

«Stell dir vor, es ist Krieg, und niemand erinnert sich an das Ende dieses Spruches" ("Представь, что началась война, и никто не может вспомнить, как заканчивается это изречение"); «Stell dir vor, es ist Krieg, und wir gewinnen ihn!" ("Представь, что началась война, и мы выигрываем ее!"); «Stell dir vor, es ist Krieg, und der Fernseher ist kaputt" ("Представь, что началась война, а телевизор сломался"); «Stell dir vor, es ist Wahntag, und keiner geht hin" ("Представь, что настал день -выборов, а никто не пришел"); «Stell dir vor, es ist Sozialismus, und keiner geht weg" ("Представь, что наступил социализм, и никто не уезжает" / в бывшей ГДР!/) и т. п. Как правило, литературные элементы иносистемы, функционирующие в фольклорном граффито, релевантны не в первоначальном значении, а с точки зрения того преобразования, которому они подверглись в новом типе текста. Формально степень преобразования невелика (трансформируется одно слово либо часть предложения), но качественно это изменение несет большую смысловую нагрузку. В большинстве случаев литературный первоисточник, особенно фразеологические единства в нем, подвергается функциональному стилиобразующему, системному преобразованию. При этом осуществляется творчески-индивидуальный «перевод» их значения в иную эмоционально-смысловую сферу. Как видим, кристаллизация граффито как современной формы происходит на стыке фольклора и литературы - в общем сегменте их стилистических слоев.

При изучении теоретического и фактического материала нельзя не заметить, что всплески развития / обновления граффити совпадают с переходными периодами в развитии общества (литературных или исторических эпох). По всей видимости, на переходных этапах обостряется коммуникативная потребность к (пере)осмыслению пережитого. Эта потребность отчасти удовлетворяется в медитативных текстах, каковыми являются и граффити. Кроме того, граффито обладает *портативной* формой, способной *оперативно* реагировать на актуальные социальные изменения. В разной связи исследователи задавались вопросом: «чем объяснить само наличие древних фольклорных «универсалий» в литературе, скажем, XIX и XX вв.?» [Емельянов, 1981:128]. Мы объясняем это *константностью важнейших коммуникативных текстообразующих параметров*, с одной стороны, и *гибкостью формы*, с другой. Этот факт позволяет однозначно идентифицировать искомые тексты среди множества родственных явлений и, что не менее важно, обозначать явно неравноценные по композиционному оформлению, семантическому наполнению и эстетическим качествам произведения одним и тем же термином. Чем объяснить далее, что вопрос, заданный ребенком на рубеже XIX-XX вв., продолжает волновать молодежь и через 100 лет? Вероятно, *общезначимость* социально-моральных ценностей для разных

поколений. На наш взгляд, неизменными, а потому и характерными параметрами граффити являются их *прикладное назначение, апеллятивная и медитативная функции*, а также *портативность, общезначимость и оперативность*.

Прикладное назначение граффити заключается в утилитарном характере текстов, наносимых с конкретной целью презентации (отсюда - *памятная надпись, посвящение*) на конкретный предмет.

Апеллятивность как одна из наиболее значимых социальных функций граффити прослеживается в генезисе этой малой формы довольно четко и объясняется извечным дефицитом коммуникации между поколениями, контракультурами, субкультурами и внутри субкультур. Апеллятивность граффити выражается в приобщении реципиента к авторской рефлексии на социально-политические темы. Чаще вербализована личностная апелляция ««Stell dir vor, ...". Однако практически всегда имплицированы и другие коммуникативные слои: 1. Я - Я - внутренние автокоммуникации личности; 2. Я - ТЫ - взаимоотношения личности с другим человеком; 3. Я - МЫ - взаимоотношения личности с обществом и общественными группами; 4. Я - ВСЕ МЫ - взаимоотношения личности с человечеством; 5. Я - ВСЁ - взаимоотношения личности с природой; 6. Я - ВТОРОЕ ВСЕ - взаимоотношения личности с рукотворной материальной средой, созданной трудом человека; 7. Я - ТРЕТЬЕ ВСЕ - взаимоотношения личности с духовной культурой; 8. Я - ВСЕОБЩЕЕ ВСЕ - взаимоотношения личности с Вселенной [Борев, 1986:33].

Медитативность - логическое продолжение предыдущего параметра. Эта стилевая черта находит здесь выражение в инвективных рефлексиях, доходящих до самобичевания (себя и нации). В отличие от традиционно-пассивной медитативной лирики, такие рефлексии обладают персуасивным (убеждающим) воздействием [Roche, 1983:181], зачастую за счет употребления императивных глагольных форм.

Относительная краткость присуща всем малым формам шпруховой поэзии. Применительно к граффити эта общая стилевая черта всех *шпрухов* конкретизируется в *портативности* (крайне малом объеме, нередко сжатом до одного знака) и *лапидарности* (лат. lapidarius - высеченный в камне). Руководствуясь «законом краткости граффити» [Kreuzer, 1986:116], авторы текстов стремятся выразить мысль максимально метко в такой компримированной форме, которая только позволяет не нарушить коммуникативный акт. Этот закон и является причиной возникновения подвидов граффити - символов, знаков, формул, аббревиатур и т. д.

Общезначимость тематики делает возможной жизнеспособность граффити в течение тысячелетий. В специфическом преломлении фольклора она дополняется «внесубъективностью» происхождения, «безличностью» и «бессознательностью» творческого процесса (по Проппу) доисторических и современных граффити. Ср. в этой связи

образное выражение о граффити на Берлинской стене как о «хаотичном общественном произведении искусства» („chaotisches Gesamtkunstwerk“) [Stahl, 1990:127].

Оперативность выражается в спонтанном и молниеносном («иллегальное») граффито создается в течение нескольких минут!) реагировании на злобу дня метким изречением. Это возможно не только в политических и демонстрационных лозунгах, но и в старинных надписях «на случай».

Ранняя форма граффити - яркий пример *конвергенции* или *полигенеза культур* (независимого возникновения одинаковых форм в разных культурах без взаимовлияний или трансплантаций [Kreuzer, 1986:272]. Для современной формы, начиная с англоамериканского влияния и внедрения малых форм из восточной культуры (хайку, танка и под.) характерна противоположная тенденция - диффузия или аккумулярация.

Мы сознательно избегали при описании граффити термина «жанр». По нашему убеждению, граффити не является жанром, поскольку не обладает жестко регламентированной структурой. Полагаем, что граффито является *гибридным субтипом текста* (подробнее о членении стилистических систем см. в наших предыдущих публикациях), который конституирован на стыке стилистических полей совокупностью *стилевых черт* и *признаков* многих родственных малых форм - *надписи*, *эпитафии*, *пословицы*, собственно *шпруха* (*Reimspruch*, *Sittenspruch*), *эмблемы*, *афоризма*, *эпиграммы* и *пародии*.

РЕЗЮМЕ

В статье Ю.Перлиной «графффити» интерпретируется как специфический тип текста на стыке малых фольклорно-литературных форм. Рассматривается предыстория граффити, определяется его статус в немецкой литературной традиции шпруха.

SUMMARY

In J.Perlina's article graffiti are interpreted as a specific text type on the borderline of various minor folklore and literary genres. Graffiti evolution is traced and its status in the German literary spruch tradition stated.

ЛИТЕРАТУРА

Борев, 1986: Борев Ю. Б. Художественное общение и его языки. Теоретико-коммуникативные и семиотические проблемы художественной культуры //Теории, школы, концепции (критические анализы): Художественная коммуникация и семиотика / Под ред. Ю.Б. Борева. - М., 1986.

Далгат, 1981: Далгат У. Б. Литература и фольклор. - М.: Наука, 1981.

Емельянов, 1981: Емельянов Л. И. Литературоведение и фольклористика // Взаимодействие наук при изучении литературы / Под ред. А. С. Бушмина.-Л., 1981.

Перлина, 2000: Перлина Ю. Г. К типологии шпрухов // Нова філологія. - Запоріжжя: ЗДУ, 2000. - № 1 (9).

Чистов, 1967: Чистов К. В. Проблема категорий устной народной прозы несказочного характера // Fabula: Zeitschrift für Erzählforschung. - 1967. - Bd. 9.

Чистякова, 1974: Чистякова И. А. Греческая эпиграмматическая поэзия 8 - 3 вв. Опыт анализа происхождения и основных этапов развития: Дис... д-ра филол. наук: 10.01.05. – Л., 1974.

Bakker, 1975: Bakker L., Calsterer-Kröll B. Graffiti auf römischer Keramik im rheinischen Landesmuseum Bonn. – Köln, 1975.

Böhm, 1986: Böhm U., Holtbrügge G., Neis A. "Unruhe in der Tiefkühltruhe" – Graffiti in Stuttgart // Volkskunst heute? Vogelscheuchen, Hobby-Künstler, Vorgarten-Kunst, Fronleichnamsteppische, Krippen, Graffiti, Motorrad tanks, Autobemalungen, Tätowierungen, Punk-Ästhetik. – Tübingen, 1986.

Fischer, 1997: Fischer M. Wandsprüche und Mauerparolen im Deutschunterricht // Deutsch aktuell: Aus der Praxis des Deutschunterrichts in Rumänien. – Bukarest, 1997. – Jg.5. – H.9.

Galsterer, 1983: Galsterer B. Die Graffiti auf der römischen Gefäßkeramik aus Haltern. – Münster, 1983.

Gašpariková, 1967: Gašpariková V. Zusammenhänge und Übergangsstufen in den einzelnen Gattungen der Volksprosa // Fabula: Zeitschrift für Erzählforschung. – 1967. – Bd.9.

Graffiti, 1985: Graffiti-2: Neues an deutschen Wänden / hg.v. R.Bülow. – München, 1985.

Jünger, 1979: Jünger E. Sgraffiti // Sämtliche Werke: in 18 Bd. // Stuttgart, 1979. – Bd. 9: Zweite Abteilung. Essays III.

Kraack, 1997: Kraack D. Monumentale Zeugnisse der spätmittelalterlichen Adelsreise: Inschriften und Graffiti des 14.-16. Jahrhunderts [mit 2 Tabellen]. – Göttingen, 1997. – XI.

Kreuzer, 1986: Kreuzer P. Das Graffiti-Lexikon: Wandkunst von A bis Z. – München, 1986.

Meid, 1999: Meid V. Sachwörterbuch zur deutschen Literatur. – Stuttgart, 1999.

Roche, 1983: Roche R. Demosprüche und Wandgesprühtes. Versuch einer linguistischen Beschreibung und didaktischen Auswertung // Muttersprache. – 1983. – Bd.93.

Stahl, 1990: Stahl J. Graffiti: zwischen Alltag und Ästhetik. – München, 1990.

ББК Ш10*70

Виктор Полынкин
(Донецк)

ТИПОЛОГИЯ ТЕКСТОВ, РЕЛЕВАНТНЫХ ДЛЯ ПЕРЕВОДА

В лингвистике текста существуют самые разные классификации текстов, основывающиеся на социологических, прагматических, коммуникативных, чисто лингвистических критериях, но они, как правило, недостаточно учитывают требования, предъявляемые дидактикой перевода. Поэтому в переводоведении были разработаны свои собственные классификации.

Одна из таких наиболее широко распространенных классификаций подразделяет тексты на литературные и нелитературные; последние, в свою очередь, делятся на общезыковые и специальные, однако четко отграничить их друг от друга не представляется возможным.

Эти недостатки учитываются в типологии К. Райс. С помощью понятия «тип текста» она различает формы создания текстов в коммуникативном процессе и типологизирует их в зависимости от

переводческой стратегии, определяемой функцией текста в коммуникативной ситуации.

С дидактической точки зрения это является большим преимуществом, сглаживающим недостатки слишком схематичной категоризации. Но знание существенных черт данной типологии помогает переводчику при анализе текста оригинала и, конечно, при создании текста транслята.

К. Райс исходит из того, что при создании текстов задействованы все три составляющих коммуникативного процесса (предмет речи, отправитель и получатель) и все три функции текста (сообщение информации, экспрессивность и воздействие на адресата). Однако при работе над конкретным текстом может преобладать один из компонентов или одна из функций. Эта доминанта и будет характеризовать тип текста и его коммуникативную функцию.

В зависимости от этого в типологии текстов, релевантной для перевода, она выделяет три основных типа: *информативные* тексты, ориентированные на содержание, *экспрессивные* тексты, ориентированные на форму, и *оперативные* тексты, ориентированные на обращение.

Данная типология текстов служит для переводчика ориентиром при создании транслята, определяя его переводческую стратегию. В зависимости от необходимости сохранения той или иной функции, он в текстах первого типа ставит на первый план передачу содержания, несколько отодвигая на второй план форму оригинала (напр., деловое письмо); в текстах второго типа, наоборот, большее внимание уделяет форме, сознательно пренебрегая содержанием (напр., при переводе лирики); в текстах третьего типа постарается вызвать у получателя желаемое поведение, что часто требует модификации содержания и/или формы (напр., рекламное объявление).

В переводоведении речь идет не только о типах, но, прежде всего, о видах текста. Тип текста в значительной мере определяет выбор метода и степень важности того, что подлежит сохранению при переводе, вид текста определяет, какие внутриязыковые закономерности должны учитываться переводчиком в первую очередь. Под *видом текста* понимаются конвенционализированные, социокультурно детерминированные образцы построения текста для устной или письменной презентации положения дел в точно определенных коммуникативных ситуациях.

Свое выражение эти конвенции находят в структуре текста, его лексике, синтаксисе, пунктуации и невербальных элементах. Это повторяющиеся, схематизированные, стереотипные формулировки с жесткой структурой. Хотя они выполняют во всех языках одну и ту же функцию, но выражаются в них совершенно по-разному. Поэтому для переводчика важно знать конвенции наиболее часто встречающихся видов текстов как исходного языка, так и языка перевода.

Соотношение видов и типов текстов можно представить следующим образом:

Тип 1 – *информационный текст* – охватывает оба вида *научного и ненаучного* текста. В свою очередь научный текст подразделяется на *научный академический* (научная монография, статья, исследовательский отчет), *научно-практический* (биржевая информация, инструкция по ремонту, упаковочный лист) и *научно-популярный* (упаковочный лист к медикаментам, руководство по эксплуатации и т.д.). К ненаучным текстам относятся *общественно-политические* (комментарий, статья, репортаж и т.д.) и *тексты документов* (договор, свидетельство о браке, гарантийное обязательство, решение суда).

Тип 2 – *экспрессивный текст* – включает в себя такие виды, как *лирика* (сонет, стихотворение в прозе и т.д.), *поэтическая проза* (роман, комикс и т.д.), *литературная проза* (эссе, фельетон, анекдот и т.д.) и *драматургия* (трагедия, фильм, телеспектакль и т.д.).

Тип 3 – *оперативный текст* – включает *тексты рекламы, листовки, молитвы, предвыборного выступления, сатиру* и т.д.

Распознавание и различение типов и видов текстов помогает переводчику избежать нарушений действующих языковых норм. Результаты типологического анализа исходного текста учитываются при создании текста перевода.

РЕЗЮМЕ

Статья знакомит с классификацией текстов, предложенной исследовательницей К.Райс, которая выделяет три основных типа текста: *информационный, экспрессивный и оперативный*. Это, в свою очередь, позволяет переводчику избрать верную стратегию перевода.

SUMMARY

The article highlights text classification suggested by K.Reiss, specialist in the theory of translation. It introduces *informative, expressive and operative* types of texts and is helpful for a translator/interpreter in choosing the right strategy of translation.

ЛИТЕРАТУРА

Reiß, K. Texttyp und Übersetzungsmethode. - Heidelberg: Groos, 1993.

ББК Ш 12=471.1*33

Наталья Каика
(Донецк)

РУССКИЕ ФРАЗЕОЛОГИЗМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ФРАНЦУЗСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ-БИЛИНГВОВ

В творчестве писателей-билингвов в значительной мере прослеживаются социальные, культурные и ментальные связи двух народов-носителей языков. В их произведениях можно наглядно проследить процесс взаимовлияния и взаимообогащения словарного состава сопоставляемых языков в целом и фразеологии, в частности.

Несмотря на то, что фразеология представляет собой тот языковой пласт, в котором наиболее ярко проявляется национальный характер

народа, своеобразие его образа жизни и мышления, в близко контактирующих языках (родственных, неблизкородственных и даже неродственных) можно обнаружить множество межъязыковых фразеологических соответствий.

Сопоставительное изучение русской и французской фразеологии, позволило выявить более пяти тысяч русско-французских фразеологических соответствий (РФФС).

Одним из путей взаимного проникновения фразеологизмов в контактирующие языки является художественная литература. Общеизвестно, что французский язык и французская литература послужили для многих языков, в том числе и для русского, источником фразеологических заимствований (ср.: буря в стакане воды; после нас хоть потоп; все жанры хороши, кроме скучного и т.д.).

Менее исследован вопрос о влиянии русской фразеологии на фразеологию других языков. В этом отношении изучение творчества писателей-билингвов является, на наш взгляд, наиболее перспективным для выявления межъязыковых фразеологических соответствий в целом и русских фразеологизмов как коррелятов этих соответствий, в частности.

Исследований, посвященных писательскому билингвизму, в том числе французско-русскому, немного. Среди них значительными представляются работы М.Н.Шахнович, в которых рассматриваются специфика языкового стиля писательницы-билингва Эльзы Триоле [Шахнович, 1975], стилистические функции русских фразеологических единиц (ФЕ) (в частности, образных сравнений) во французской прозе авторов-билингвов [Шахнович, 1973, 17-34], способы передачи русских пословиц и поговорок на французский язык [Шахнович, 1973, 35-48] и др.

Вопрос о наличии русских фразеологизмов во французском языке поставлен [Каика, 1987], но трудов, посвященных дальнейшему изучению проблемы русских фразеологических заимствований во французском языке, в последние 10 лет так и не появилось. Этим обуславливается актуальность избранной темы.

В данной работе представлены некоторые результаты анализа творчества французских писателей-билингвов с целью выявления русских фразеологических заимствований во французском языке.

В общей сложности из 46 томов указанных авторов-билингвов (4-х - Э. Триоле и 42-х - А. Труайя) извлечено более 1700 РФФС (без повторов). Интересно отметить, что у каждого из указанных авторов-билингвов есть свои «любимые» фразеологизмы. У Э. Триоле, например, на 100 страниц текста приходится в среднем по 5-6 употреблений выражения *au bout de compte* - в конечном счете. В каждом из 42 томов А. Труайя встречается от 5 до 17 употреблений фразеологизма *de temps en temps* и его варианта *de temps à autre* - время от времени.

Французские корреляты указанных 1700 РФФС были подвергнуты этимологическому и лексико-семантическому анализу, что позволило квалифицировать 300 французских фразеологизмов как

предположительные фразеологические заимствования из русского языка. Подтверждение их собственно русского происхождения затрудняется отсутствием относительно полного этимологического словаря русской фразеологии.

Около 10% фразеологических русизмов представляют собой скрыто или явное цитирование русских пословиц, поговорок, крылатых выражений. Напр.: «Il n'a pas attrapé l'oiseau de feu. Et le coffret non plus n'est s'ouvrir pas simplement» (E.Triolet. *Le monument*, p.238). - «И жар птицу он не поймал, и ларчик открывался не так-то просто» (здесь и далее - перевод автора - Н.К.). «Tchékhov n'est pas «né en chemise», comme on dit en russe, le destin n'en a pas fait, son favori...» (E.Triolet. *L'Histoire d'A.Tchékhov*, p.11). - «Чехов не «в рубашке родился», как говорят по русски, судьба его не баловала...».

Отметим, что во французском языке имеется фразеологический эквивалент русского фразеологизма родиться в рубашке - *naître sous une bonne (belle) étoile*», но автор-билингв употребляет именно фразеологический русизм, поскольку речь идет о русском писателе.

Около 40% русских фразеологических коррелятов авторы-билингвы употребляют для создания местного колорита при описании русской действительности, нравов, обычаев русского народа. Напр.: *s'asseoir pour une minute de recueillement* (Н.Troyat. *Le Moscovite*) - «присесть на дорожку»; *Que la vapeur du bain te soit légère!* (Н. Troyat. *L'éléphant blanc*) - «С легким паром!» *Le royaume des cieux pour lui!* (Н. Troyat. *Sophie*). - «Царство ему небесное!»

Большинство собственно русских фразеологизмов, отражающих национальную специфику, все же «приживаются» на французской почве. Они, как правило, принимают лексико-синтаксическую структуру, более свойственную французскому языку, и воспринимаются в большинстве случаев не как цитирование, а как оригинальные, но все же французские выражения, а в некоторых случаях становятся общеупотребительными и фиксируются во французских лексикографических источниках.

Так, например, ритуально-обрядовая символика хлеба и соли слилась у русских, украинцев и белорусов в устойчивый элемент народного этикета [Мокиенко, 1986: 229-231]. Отсюда и русские поговорки преподносить/преподнести хлеб-соль; встречать/встретить хлебом-солью, разделить хлеб-соль и др. Французский вариант русских поговорок преподносить/преподнести хлеб-соль и встречать/встретить хлебом-солью дважды употребляется в произведениях А.Труайя. Ср.: «Et, tandis que les préparatifs se poursuivent avec fièvre, de tous les districts de l'empire arrivaient des maires de bourgades, des notables de village, appelés au comte du gouvernement pour offrir à l'empereur le pain, le sel et les cadeaux d'usage» (Н.Troyat. *Tant que la terre durera*, I, p.324). - «И в то время как подготовка шла полным ходом, со всех концов империи прибывали мэры городов и именитые граждане деревень, приглашенные за счет государства для того, чтобы встретить императора хлебом-солью и подобающими подарками».

Во «Французско-русском фразеологическом словаре» выражение *offrir le pain et le sel* не значится, но там имеется сходный с ним по лексическому наполнению фразеологизм *partager le pain et le sel (de l'amitié)*. Полагаем, есть основание считать, что прототипом данной французской ФЕ является русская фразеологическая единица разделить с кем-либо хлеб-соль.

Один из романов А. Труайя озаглавлен «*Le pain de l'étranger*». На первый взгляд, может показаться, что это усеченный вариант собственно французский ФЕ *manger du pain d'un autre* (досл.: есть хлеб другого), имеющий во французском языке два значения: 1) находиться в услужении, на службе у кого-либо; 2) жить за чей-либо счет, есть чей-либо хлеб [Словарь, 1963: 780]. Однако содержание романа говорит о том, что его название является частью исконно русской поговорки чужой хлеб горек. Ср.: У чужих людей горек белый хлеб... Кольцов. Доля бедняка [Михельсон, II: 523]. Именно горечь чужого хлеба (в данном случае тоже «белого») имел в виду автор-билингв, когда давал название своему роману. Оно несет в себе трагизм описанных в нем событий, кристаллизует идейный замысел писателя. Будучи почти тождественным по семантическому, стилистическому, лексическому и синтаксическому параметрам исконно французскому фразеологизму (*manger du pain de l'autre*, фразеологический русизм *le pain de l'étranger* («чужой хлеб»), функционируя в качестве заголовка известного романа, расширил свой семантический и экспрессивно-эмоциональный диапазон. В силу этого повысился потенциал его фразеологизации во французском языке.

Некоторые русизмы встречаются в произведениях одного и того же писателя-билингва по 2-3 раза, что позволяет рассматривать их не только как окказиональные употребления, но как авторские фразеологизмы. Например, французские варианты собственно русских ФЕ душа уходит в пятки, тише воды – ниже травы, приказать долго жить встретились в произведениях А. Труайя по 2-3 раза:

1) *l'ame descend dans les talons* (H.Troyat. *Le Cahier*, p.40-41); *le coeur descend dans les talons* (H.Troyat. *Le Front dans les nuages*, p. 85);

2) *plus calme que l'eau, plus bas que l'herbe* (H.Troyat. *Cent Un Coups de canons*, p.268); *plus silencieux que l'eau, plus bas que l'herbe* (H.Troyat. *Les Désordres secrets*, p. 180; *Le Moscovite*, II, p.180);

3) *ordonner de vivre longtemps* (H.Troyat. *Le Sac et le Cendre*, I, p.306; *Catherine la Grande*, p. 153); *recommender de vivre longtemps* (H.Troyat. *Le cahier*, p.176).

Такие авторские фразеологизмы имеют гораздо больше потенциальных возможностей ассимилироваться в языке-реципиенте, чем единичные окказиональные употребления. Например, собственно русская пословица кто не работает, тот не ест, восходящая к евангельскому выражению кто не хочет работать, тот пусть и не ест, приобрела широкую известность, стала одним из нравственных принципов жизни общества. Ее французский вариант *qui ne travaille pas ne mange pas* встретился дважды в

произведении Э.Триоле (E.Triolet. *Le Cheval roux*, p.192) и в романе французского писателя-небилингва П.Гюта («Ceux qui ne travaillent pas ne mangent pas», - disait mon grandpère d'Ossun». - P.Guth. *Le Naïf sous les drapreaux*, p. 120. - «Кто не работает, тот не ест», - говорил мне мой дедушка д'Оссен».

Полагаем, что французское выражение *qui ne travaille pas ne mange pas* (или *ceux qui ne travaillent pas ne mangent pas*) можно рассматривать как уже ассимилированный фразеологический русизм во французском языке.

Еще более показателен в этом отношении следующий пример. Французский вариант собственно русской ФЕ бедный(-ые) родственник(и) - *parent(s) pauvre(s)* встречается в произведениях А.Труайя и Э Триоле при описании русской действительности. Это же выражение находим у бельгийского автора, пишущего на французском языке, Ж.Сименона (G.Simenon. *La tête d'un homme*, p.137), а также у французской писательницы-небилингва Ф.Сеган. Ср.: «Je ne suis pas le pauvre Antoine. Je suis le séduisant Antoine, le drôle Antoine, le cultivé Antoine. Je ne suis pas un parent pauvre, ma chère Charlotte». (F.Sagan. *Les violons parfois*, p. 127). - «Я не бедный Антуан. Я обольстительный Антуан, забавный Антуан, образованный Антуан. Я не бедный родственник, дорогая Шарлотта». Возможно, источниками появления русизма *pauvre parent* во французском языке стали произведения А.Труайя и Э.Триоле, или же он проник во французский язык другим путем. В любом случае использование этого выражения авторами-билингвами должно было в известной мере способствовать его ассимиляции во французском языке. А подтверждением того, что это уже произошло, может служить употребление данного русизма другими французскими писателями-небилингвами.

Таким образом, доказательством того, что заимствованная фразеологическая единица прошла процесс ассимиляции, можно считать наличие не менее двух-трех примеров ее употребления различными авторами в речевых источниках языка-реципиента или же фиксация этой единицы соответствующими лексикографическими источниками. Наиболее убедительно - то и другое.

Рассмотрим процесс фразеологизации во французском языке фразеологизма как с гуся вода. Согласно этимологическому источнику [Шанский, 1987], он является собственно русским. В.М.Мокиенко даже считает, что в других языках не найти выражения как с гуся вода, поскольку это «осколок чисто русского знахарского заговора» (Мокиенко, 1986: 87). Между тем именно это почти дословное выражение встретилось в произведении А.Труайя. Ср.: *Les pires calamités glissait, sur lui «comme l'eau sur le plumage d'une oie».* (H.Troyat. *Les Désordres secrets*, p.74). - «Самые большие несчастья скатывались с него как с гуся вода». У других французских авторов встречается несколько измененный вариант - *glisser comme l'eau sur les plumes d'un canard*. Вполне логично предположить, что незначительное лексическое преобразование (замена русского «гуся»

французской «уткой») и добавление лексического компонента (plumage - «оперение» или plumes - «перья») - результат ассимиляции русского фразеологизма во французском языке. Именно в этой, более свойственной французскому языку форме русский фразеологизм уже зафиксирован во французских фразеологических источниках [Словарь, 1963: 380; Рей, 1987:144].

Как видим, французские авторы-билингвы сыграли большую роль в популяризации русской фразеологии. Это подтверждают результаты исследования:

из произведений французских писателей-билингвов выявлено 1700 русско-французских фразеологических соответствий;

300 французских коррелятов этих соответствий квалифицированы как предположительные фразеологические заимствования из русского языка.

Дальнейшее изучение фразеологического состава произведений французских писателей-билингвов с целью выявления потенциала русских ФЕ во французском языке представляется целесообразным и перспективным.

РЕЗЮМЕ

Выявлены русско-французские фразеологические соответствия в произведениях французских писателей-билингвов. Определен объем французских коррелятов указанных соответствий, квалифицированных как предположительные фразеологические заимствования из русского языка. Обоснована перспективность проведения исследований творчества авторов-билингвов с целью установления удельного веса русских фразеологизмов во французском языке.

SUMMARY

Russian-French phraseological correspondences are found out in works of French writers-bilinguals. The volume of French correlates of the above mentioned correspondences qualified as supposed to be phraseological borrowings from Russian is determined. The efficiency of carrying out some researches on authors-bilinguals' creation to elicit the specific weight of russian phraseological expressions in French is proved.

ЛИТЕРАТУРА

Гак, Ганшина, 1999: Гак. В.Г., Ганшина К.А. Новый француско-русский фразеологический словарь. М., 1999.

Каика, 1987: Каика Н.Е. О русских фразеологических заимствованиях во французском языке/ Мовознавство.-1987.- №5.

Михельсон: Михельсон М.И. Русская мысль и речь. Свое и чужое. Опыт русской фразеологии. Сборник образных слов и иносказаний. В 2х т. - Спб., б/г.

Мокленко, 1986: Мокленко В.М. Образы русской речи. Л., 1986.

Словарь, 1963: Француско-русский фразеологический словарь // Под ред. Я.И.Решкера. М., 1963.

Шанский, Зимин, Филиппов, 1987: Шанский Н.М., Зимин В.И., Филиппов А.В. Опыт этимологического словаря русской фразеологии. М., 1987.

Шахнович, 1975: Шахнович М.Н. Русские заимствования в прозе авторов-билингвистов // Вопросы романского языкознания. – Вып.2. – Калинин, 1975.

Шахнович, 1973: Шахнович М.Н. Способы передачи русских пословиц и поговорок на французский язык (на материале художественной прозы писателей-билингвистов) // Вопросы современного французского языка. Калинин, 1973.

Шахнович, 1973: Шахнович М.Н. Стилистические функции сравнений, построенных на основе русской образности, во французской прозе авторов-билингвистов // Вопросы современного французского языка. Калинин, 1973.

Rey, 1984: Rey A., Chantreau S. Dictionnaire des Expressions et Locutions figurées. Paris, Robert, 1984.

ББК III 401

Ирина Алёшина
(Донецк)

СЛОВООБРАЗОВАТЕЛЬНЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ ГЛАГОЛОВ ДИНАМИЧЕСКОЙ ПРОСТРАНСТВЕННОЙ ЛОКАЛИЗОВАННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА (В СОПОСТАВЛЕНИИ С УКРАИНСКИМ)

1. Основные тенденции словообразования глаголов динамической пространственной локализованности в романистике и славистике. В последнее время в языкознании значительное внимание уделяется вопросам, связанным с сопоставлением различных языков на разных уровнях языка. Не является исключением и словообразовательный аспект. Исследователи указывают на то, что словообразовательное строение языка имеет системный характер, который проявляется в способах и принципах образования слов, т.е. определяется собственно словообразовательными критериями [Словотвір, 1979: 13]. Ю.С.Степанов делает вывод, что "словообразование как система в языке имеет двойной состав материальных элементов (аффиксов) и отношений (корреляций): с одной стороны, поступающие элементы переживают становление и грамматизацию, с другой стороны, такие, которые выбывают из сферы грамматики и переживают процесс спада и лексикализации" [Степанов, 1965: 156-157].

Общезвестно, что слова неодинаковы по своему морфемному составу. Непроизводные слова неразложимы на составные элементы. Их называют первообразными или исходными. Производные образованы от неизменяемых с помощью специальных словообразовательных средств. К ним относятся суффиксы и префиксы (приставки) [Лесюк, 1982: 6].

Работ, специально посвященных вопросам словообразования, во Франции издано мало. Изучение романского и французского словообразования восходит к основоположнику романской филологии Ф.Дицу. Во всех исторических грамматиках и других трудах общего характера (В.Мейер-Любке, Ф.Брюно, Ш.Балли, А.Доза) имеются более или менее обширные главы и разделы, посвященные словообразованию [Штейнберг, 1976: 19]. А.Дармстетер (XIX в.) рассматривает каждый тип производных слов, каждый суффикс и префикс отдельно, вне связи с другими, разделяя по происхождению и по частям речи. Ж.Дюбуа

обследовал и привёл богатый и разнообразный, самый современный фактический материал. Суффиксы и префиксы рассматриваются не каждый отдельно, а как система, элементы которой находятся во взаимозависимости и взаимовлиянии. В работе А.Миттерана две главы посвящены аффиксальной деривации, словосложению и разного типа сокращениям. Другие виды словообразования автором не рассматриваются, как и не рассматриваются им отдельные виды словообразования во взаимодействии [Mitterand, 1976: 41].

Изучение способов словообразования на материале французского языка привлекало внимание и русских лингвистов. З.Н.Левит представляет анализ всех способов словообразования во французском языке в "Лексикологии французского языка" сжато, но содержательно. Ю.С.Степанов даёт собственные выводы и наблюдения по словообразованию во французском языке, но больше внимания уделяет деривации. К.А.Ганшина и М.Н.Петерсон в "Современном французском языке" предпринимают попытку дать собственную оценку словообразовательным процессам во французском языке в плане синхронии и диахронии. Наиболее полный и детальный анализ словообразования французского языка содержат работы Н.М.Штейнберг, Г.С.Чинчля и коллективный труд Э.А.Халифман, Т.С.Макеевой, О.В.Раевской.

В славистике словообразование - проблема, постоянно находящаяся в центре внимания и детально разрабатываемая. Исследований по данному вопросу много, и в них основательно анализируются словообразовательные структуры восточнославянских языков (Н.Шанский, В.Лопатин, К.А.Левковская, Е.М.Земская, Н.Ф.Клименко, И.И.Ковальк, Л.О.Роднина, В.М.Русанивский и др.). Н.М.Шанский считает категорию глагола преимущественной сферой использования приставок [Шанский, 1968: 99], а также замечает, что суффиксы по функциям аналогичны приставкам, а по своему постпозитивному местоположению по отношению к корню суффиксы сближаются с окончаниями, от которых они, однако резко отличаются лексико-грамматическим значением и характером [Шанский, 1968: 83]. К.А.Левковская утверждает, что в отличие от основ аффиксы сами по себе (вне связи с производящими основами) никакого непосредственного отражения лежащей за пределами языка реальной действительности не содержат и отражают её лишь косвенно - через закономерности соответствующего языка, так или иначе обобщающего факты реальной жизни путём характерной для него абстракции [Левковская, 1962: 230]. Н.М.Русанивский отмечает, что украинский глагол богат префиксами. Чаще всего они указывают на временные или пространственные значения. Практически все префиксы могут ужиться с пространственным значением, указывая на движение вверх, вниз, в середину, от/к объекту и т.д. Всего Н.М.Русанивский классифицирует 15 префиксов, но считает не все в равной степени продуктивными и распространенными [Русанивський, 1971: 56].

Проблема изучения словообразовательных элементов на базе глаголов движения во французском языке предпринималась исследователями, но в комплексе с словообразованием других лексических единиц (Н.М.Штейнберг), в плане семантического анализа различных аффиксов. В украинском языке данная тема разрабатывалась неоднократно. Н.П.Лесюк анализирует словообразовательные гнезда корней со значением движения, Т.П.Усатенко рассматривает словообразовательные отношения семантико-структурной группы глаголов перемещения.

2. Префиксальный способ образования глаголов динамической пространственной локализованности французского языка в сопоставлении с украинским. Приставки, присоединяясь к глаголу, конкретизируют его направленность: фр. *amener* - *emmener*, укр. привести - відвести, трансформирует направленность глагола, и встречаются случаи, когда приставка не изменяет ни характера движения, ни его направленности: фр. *fuir* - *s'enfuir*, укр. спускати - опускати. Слова с приставками встречаются намного реже во французском языке, чем в украинском. Это подтверждает сравнение двух словообразовательных рядов: фр. *couir*, укр. бігти:

фр.: *accourir*, *recourir*, *parcourir*;

укр.: *вбігти*, *вибігти*, *добігти*, *забігти*, *оббігти*, *прибігти*, *перебігти*, *підбігти*, *збігти*, *відбігти*.

Результаты сравнения: 3 лексические формы во французском, 10 форм в украинском. Таким образом, расширение и пополнение семантико-структурной группы глаголов движения в украинском языке происходит в большинстве случаев путём морфологического словообразования. Производные лексемы, обогащающие семантико-структурную группу, возникают путём соединения производящей основы и словообразовательного форманта (префикса, суффикса). Как показывают данные словарей, префиксальные производные не выводят глагол за пределы выражения семантики движения, хоть и расширяют её. Производные, вторичные основы, выражают более сложные семантико-грамматические отношения, чем первичные. Такова общая тенденция славянских языков. В.Г.Гак иллюстрирует данное положение сочетанием 6 корней (идти, бежать, лететь, ползти, нести, тащить) и 9 префиксов (*в-*, *вз-*, *вы-*, *в-*, *под-*, *от-*, *при-*, *у-*, *пере-*), можно образовать 54 русских глагола, в то время как во французском языке из аналогичных элементов образуется только 7 глаголов (*s'en aller*, *accourir*, *s'en voler*, *apporter*, *emporter*, *transporter*, *entraîner*) [Гак, 1977: 162]. Если все глаголы распределить по степени их активности как производных основ в пределах семантико-структурной группы, можно сказать, что от основ парных (соотносительных) глаголов направленного и ненаправленного движения активно образуются производные, а от непарных (несоотносительных) глаголов направленного и ненаправленного движения - не столь активно. Непарные глаголы совсем не участвуют в образовании новых слов семантико-структурной группы перемещения.

Как утверждает французский лингвист Ш.Балли, "глубокое исследование опровергает предположение, что суффиксальное и префиксальное словообразование находятся в состоянии прогресса"[Балли, 1955: 260]. Сравнивая французский и немецкий языки, он отмечает, что "можно только поражаться той трудности, с какой удаётся подыскивать французские эквиваленты огромному количеству немецких суффиксальных". Очевиден недостаток суффиксации в целом во французском языке, утверждает Ш.Балли [Балли, 1955: 270]. Анализируя префиксальный способ, лингвист вообще отмечает его промежуточную стадию в словообразовании [Балли, 1955: 380]. Сравнительно слабое развитие аффиксальных средств словопроизводства (суффиксов, префиксов) привело к тому, что французский язык вынужден употреблять одно и то же слово в тех случаях, где другие языки используют разные слова, в которых оттенки значения передаются различными суффиксами [Балли, 1955: 81]. Префиксация носит несколько иной характер, чем суффиксация. Префиксы не имеют классифицирующего значения, не вносят каких-либо изменений в принадлежности данной основы к сфере определённой части речи [Dubois, 1967: 236].

Ж.Дюбуа и О.Соважо считают, что в современном языке внутриглагольное словообразование развивается по затухающей кривой [Dubois, 1967: 67] О.Соважо отмечает на различие между префиксами и суффиксами: "Il est de tradition de distinguer entre les affixes qui forment des verbes et ceux qui forment des noms, le français ne sait presque plus dériver par suffixation de nouveaux verbes à partir de verbes déjà existants. Il recourt à la préfixation"[Dubois, 1967: 189]⁹.

Что касается славянских языков, то, как справедливо отмечает Н.М.Шанский, "преимущественной сферой использования приставок является категория глагола" [Шанский, 1968: 99]. Имея ввиду продуктивность префиксов в глаголе, не следует вместе с тем забывать, что и в этой части речи не все префиксы являются активными и не все глаголы одинаково способны соединяться с префиксами. Способностью свободно соединяться с префиксами обладают только глаголы, являющиеся или осознающиеся сейчас как слова, непроемкая основа которых является исконно глагольной. Как отмечают исследователи, система префиксальных морфем образуется приставками, структурно-генетически между собой не связанными, образующими параллельные ряды морфем, в то время как в суффиксах мы наблюдаем систему целого ряда "гнезд", связанных между собой единством функций и происхождения. Согласно общепринятой в лингвистике точке зрения, префиксы и предлоги развились из общего источника - пространственных, локальных наречий [Корыхалова, 1958: 3]. Во французском языке

⁹ Традиционно различают среди аффиксов те, что образуют глаголы, и те, что образуют имена существительные; во французском языке почти не образуют новые глаголы суффиксацией от уже имеющихся глаголов. Используют префиксацию.

традиционным является различие отделимых и неотделимых префиксов (отделимые существуют вне предлога): *dé - de, a - à, en -en, entre - entre, sous - sou, sur - sur* (в приведенном ряду на первом месте указан префикс, на втором - предлог).

Во французском языке при анализе словообразования глаголов динамической пространственной локализованности нами выделено следующие немногочисленные направительные префиксы и их фонетические варианты (17 префиксов): *re-, de-, des-, a-, sur-, pro-, e-, en-, em-, im-, in-, par-, ex-, pour-, s-, sou-, sous-*. Только один французский приглагольный префикс не имеет себе равного в украинском языке: это *re-* со значением повторения для обратного направления действия (*ramener, rentrer, revenir, redescendre, rencontrer*). Он поразительно продуктивен в отношении глаголов динамической пространственной локализованности, как и вообще во французском словообразовании. Префикс *de-* указывает на уничтожение сделанного ранее: *charger - décharger, loger - déloger* или, как правило, выступает морфологическим средством выражения антонимических отношений *amarrer, démarrer*. Однако антонимов может и не быть: *déborder*. Глаголы, образованные с помощью префиксов *ad-, en-, in-* (*venir - advenir, lever - enlever, filtrer - infiltrer*) указывают на приближение, и наоборот, с помощью префиксов *de-, e-, ex-* (*déménager, émigrer, exhausser*) на удаление от отправной точки, выведение, извлечение. Особенностью ея является сочетание с местоименной формой глаголов, а также самостоятельное присоединение к глаголу: *s'en aller, s'en retourner, s'en revenir, s'enfuir, s'envoler, emmener, enlever, emporter*.

Анализ выборочного материала позволяет сделать выводы о продуктивности названных префиксов в образовании глаголов динамической пространственной локализованности:

Таблица 1.

Продуктивность префиксов глаголов динамической пространственной локализованности французского языка

	re- ré-	de- des-	a-	sur-	pro-	e- ex-	en- em-	im- in-	ex-	pour-	sou- sous-
образовано глаголов	39	42	9	3	3	5	12	6	3	2	1
%	31,2	33,6	7,2	2,4	2,4	4	9,6	4,8	2,4	1,6	0,8

Многие из перечисленных префиксов восходят к предлогам латинского языка. В целом можно их охарактеризовать как префиксы пространственного значения *en-, ex-, sur-, sous-*. Некоторые лингвисты полагают, что *re-* способен выражать видовые различия. Бесприставочный глагол, утверждают они, обозначает действие во всей его длительности, приставочный - результат действия [Штейнберг, 1976: 87]. Однако, сопоставляя трактовку в толковых словарях таких пар, мы убеждаемся, что видового различия они не обозначают. В целом *re-* привносит значения: повторение движения - *apporter - rapporter, passer - repasser,*

возвращение в начальный пункт после выполненного движения -
gentrer - reporter,

усиление действия (отсутствует у глаголов динамической
пространственной локализованности).

Присоединяясь к производному слову, префикс вносит
дополнительную сему в исходное значение. Отглагольная префиксация
получила исключительное развитие, большее в украинском языке, как
синтетическом по своей природе. Все глаголы самостоятельного и
несамостоятельного движения обрастают целой системой префиксов,
уточняющих направление движения локальными приставками [Штейнберг,
1976: 235]. В рассматриваемой группе глаголов украинского языка к
производящим основам присоединяются префиксы: в- (ві-, у-, уві-), ви-,
від- (віді-, од-, оді-), ви-, до- (ді-), з- (зі-, із-, іс-, с-), зі-, на-, над- (наді-), об-
(обі-), пере-, під- (піді-), по- (пі-), при-, про-, роз- (розі-); наздо-, пови-, поза-
-, попере-, попо-, попри. Всего 38 префиксов (34 из них образуют глаголы
однонаправленного движения и 26 - ненаправленное). Этим наиболее
продуктивным способом образовано 641 глагольный дериват [Лесюк,
1982: 5.]. Присоединяясь к основам однонаправленных глаголов движения
приставки выполняют двойственную функцию :

изменяют грамматическое значение вида глагола,

придают ему новое лексическое значение.

От производных основ путём присоединения к глаголам
словообразовательных префиксов образуются глаголы с различными
пространственными значениями: временным, результативным,
количественным, качественным.

В префиксных глаголах динамической пространственной
локализованности последовательно выступают пространственные значения
префиксов. Префиксы уточняют, детализируют значение направленности
движения/перемещения. При помощи разных префиксов образуются
глаголы движения/перемещения, обозначающие : отделение, приближение,
движение из чего-либо, в середину, вниз, вверх, мимо кого-либо, чего-
либо, через что-то, и др.

Временные, результативные, количественно-качественные значения,
которые придают префиксы глаголам ненаправленного
движения/перемещения, тесно связаны с функционально-семантической
категорией - характером течения действия способ действия (О.Б.Ткаченко,
Г.Г.Кухтенкова, А.В.Бондарко), характер глагольного действия
(А.В.Исаченко).

Приставочное словообразование позволяет увидеть ряд
закономерностей влияния словообразования на некоторые значения
категории вида глаголов движения. Префиксы, придавая производящим
основам глаголов динамической пространственной локализованности
новое семантическое значение (уточняют действие в отношении
пространства), одновременно изменяют и грамматическое, видовое
(беспрефиксные глаголы движения - это глаголы имперфектные,

употребляющиеся лишь в одной видовой форме). Исключение составляют глаголы укр. *скочити* (скакати), *ступити* (ступати), *рушити* (рухати), выступающие в двух видовых формах, и так называемые двувидовые глаголы: укр. *імпортувати*, *евакувати*.

Все словообразовательные префиксы, соединяясь с производящими основами глаголов динамической пространственной локализованности, образуют новые слова совершенного вида. При помощи префиксов образуются новые перфективные глаголы и от основ парных глаголов ненаправленного движения/перемещения: укр. *возити* - *вивозити*, *носити* - *виносити*.

Среди глаголов движения/перемещения, образованных путём соединения словообразовательных префиксов и производящей основы, выделяются группы:

глаголы движения/перемещения, выступающие коррелятивными видовыми парами;

глаголы движения /перемещения, употребляющиеся в одной видовой форме.

Коррелятивные видовые пары имеют префиксальные парные глаголы направленного движения/перемещения: укр. *бігти* - *прибігти*, *прибігати*, *везти* - *вивезти*, *вивозити*; непарные глаголы направленного и ненаправленного движения/перемещения типа: укр. *ступити* (*ступати*) - *виступити* (*виступати*), *рушити* (*рухати*) - *вирушити* (*вирушати*). Формы видовых пар имеют все непарные глаголы однонаправленного движения/перемещения: укр. *прибути* (*прибувати*), *досягти* (*досягати*).

Широко используется в современном украинском языке двойственная префиксация, т.е. присоединение приставки к префиксальной глагольной основе. В изучаемых семантических группах насчитывается 155 бипрефиксных глаголов; в 132 из них в качестве второй приставки выступает префикс *по-*, придающий этим глаголам значение дистрибутивности действия: укр. *повиводити*, *понаходити*, *позабігати*. В бипрефиксации украинских глаголов движения участвуют также префиксы *на-* (*назводити*, *назганяти*, *навитягувати*), *за-* (*запобігти*), *с-* (*спобігти*), *при-* (*призвести*), *з-* (*здогнати*). Кроме двухпрефиксных, в семантической группе выявлены также полипрефиксальные глаголы. 10 из них имеют в своём составе по три приставки (*наздоганяти*, *поназлітатися*, *поназїздитися*) и один - *поназдоганяти*-четыре. Дальнейшее нанизывание приставок на глагольную основу не встречается. Значения пространственных префиксов определяется многими учёными. Мы придерживаемся типологии, разработанной В.Д.Калиуценко [Калиуценко, 1994: 211]. В целом семантические значения, вносимые префиксами в значение производного глагола, систематизированы в табл.2.

Заключённая в украинском префиксе видовая сема воплощается во французском языке локальной семой, выражаемой локальным предлогом:

долетіти - *voler jusqu'à*, *доплисти*- *naviguer jusqu'à*, *добігти* - *courir jusqu'à*, *довести*- *conduire jusqu'a*;

локальным наречием : винести - porter dehors, вискочити- bondir hors de, описательно - заїхати - entrer en passant.

Таблица 2.

**Семантические типы префиксов
глаголов динамической пространственной локализованности
французского и украинского языков**

значение, вносимое префиксом	префиксы французского языка	префиксы украинского языка
попутное движение	pour-	за-
повторение движения	re-	-
движение в глубь чего-л.	in -	за-
движение мимо предмета	par -	про-, об-
опережение другого предмета	de-	пере-, об-
передвижение с одного места в другое	im-, ex-, e-	пере-
движение по поверхности	-	по-
движение, связанное с определённым расстоянием	-	про-
движение с одного места в разные стороны	in-, ex-, sur	роз-
движение куда-либо	sou-, a-	ви-
приближение	a-	при-
удаление	dé-, ex-, é-	від-
законченность движения	-	при-

3. Суффиксальный способ образования глаголов динамической пространственной локализованности французского языка в сопоставлении с украинским. Важную роль в семантическом и грамматическом развитии семантико-структурной группы играют суффиксы. Этот путь словообразования является весьма продуктивным. Среди анализируемых глаголов движения французского языка отмечается использование уменьшительных или даже уничижительных суффиксов: фр. trotter - trottiner, tourner - tourner, flaner - flanocher, sauter - sautiller, trembler - trembloter, voler - voleter.

В составе исследуемых семантических групп украинского языка 405 глаголов, образованных суффиксальными моделями. Изучая конкретные лексико-словообразовательные особенности глаголов движения, необходимо разграничить словообразовательные, формообразовательные суффиксы и суффиксы, выделяющиеся лишь при морфемном членении. Обогащают группу глаголов слова, образованные путём соединения производящей основы со словообразовательными формантами: укр. -ну-, -ону-, -оті-, -ся; метатися-метнутися, плигати-плигонути, дрібати -

дріботіти, ринути - ринутися и при помощи шести суффиксов -и-, -а-, -ува-, -ну-, -ов(ува)-, -і-. Глагольные суффиксы обладают большой степенью абстрактности, что обусловлено их немногочисленностью.

Формообразующие суффиксы, выступающие в видовых формах глаголов совершенного и несовершенного вида, имеют грамматическое соотношение: в парных глаголах направленного движения: укр. вибігти-вигігати, вивезти-вивозити, вилетіти-вилітати, в парных глаголах ненаправленного движения укр. виволочити-виволочувати, докачатися-докачуватися; в непарных глаголах однонаправленного движения укр. вертисся-вдиратися, відправити-відправляти, пробитися-пробиватися.

Постфиксальными моделями образовано 446 глаголов; функционируют эти модели на всех ступенях словообразования, смешанными способами - префиксально-постфиксальном, префиксально-суффиксальным.

Украинский глагол с префиксом эквивалентен по значению сочетанию служебного модального глагола: загнати - faire entrer, фиксированным словосочетанием заїхати - entrer en passant.

Таблица 3.

**Продуктивность словообразовательных способов
глаголов динамической пространственной локализованности
во французском и украинском языках**

способ образования	французский язык		украинский язык	
префиксальный	168	86,5%	684	62,8%
суффиксальный	25	13,5%	405	37,2%
итого	193	100%	1089	100%

Выводы.

Корни исследуемых глаголов являются продуктивными во французском и украинском языках. Численный состав производных лексических единиц доминирует в украинском.

Префиксация наиболее широко представлена во внутриглагольном словопроизводстве. Путём присоединения префиксов к глагольной основе образованы свыше 40% глаголов.

Во французском языке префиксы приносят новое значение, сохраняя семантическое значение движения. Сочетаясь с основами однонаправленного движения, префиксы украинского языка выполняют двойственную функцию - переводят эти глаголы в категорию глаголов совершенного вида и придают новое лексическое значение. Приставочные совершенного и приставочные несовершенного вида глаголы не составляют коррелятивные пары. Корреляты образуются суффиксальным способом.

Суффиксация глаголов движения во французском языке связана только со стилистическими нюансами. Суффиксация глаголов украинского языка прежде всего связана с видообразованием. Постфиксация ведёт в

основном к образованию возвратных глаголов и залоговых глагольных форм.

Распространённый в украинском языке префиксально-суффиксальный словообразовательный способ не является продуктивным во французском языке применительно к глаголам динамической пространственной локализованности.

РЕЗЮМЕ

Проведен анализ словообразовательных средств глаголов динамической пространственной локализованности (префиксальный и суффиксальный), определена продуктивность выявленных способов словообразования во французском и украинском языках.

SUMMARY

Word formation means of DSL (dynamic space localization) verbs prefixes, suffixes and their productivity in French and Ukrainian are analysed.

ЛИТЕРАТУРА

Балли, 1955: Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. - М.: Изд-во иностранной литературы, 1955.

Гак, 1977: Гак В.Г. Сопоставительная лексикология: на материале французского и русского языков. - М.: Международные отношения, 1977.

Ганшина, Петерсон, 1947: Ганшина К.А., Петерсон М.Н. Современный французский язык. - М.: Советская наука, 1947.

Калиушенко, 1994: Калиушенко В.Д. Типология отыменных глаголов. - Донецк: Донеччина, 1994.

Корыхалова, 1958: Корыхалова Н.П. О некоторых особенностях развития префиксальной системы французского языка (на материале глаголов движения). - Л., 1958.

Левит, 1979: Левит З.Н. Лексикология французского языка. - М.: Высш. шк., 1979.

Левковская, 1962: Левковская К.А. Теория слова, принципы её построения и аспекты изучения лексического материала. - М.: Высш.шк., 1962.

Лесюк, 1982: Лесюк Н.П. Словообразовательные гнезда корней со значением движения в современном украинском языке: Автореф.дис...канд.филол.наук.- К., 1982.

Литвинов, 1986: Литвинов В.П. Типологический метод в лингвистической семантике. - Ростов н/Д: Изд-во Ростовского ун-та, 1986.

Русанівський, 1971: Русанівський В.М. Структура українського дієслова. - К.: Наук.думка, 1971.

Словотвір, 1979: Словотвір сучасної української мови. - К.: Наук.думка, 1979.

Степанов, 1965: Степанов Ю.С. Структура французского языка. - М.: Высш. шк., 1965.

Усатенко, 1970: Усатенко Т.П. Глаголы перемещения в современном украинском языке : Автореф.дис...канд.филол.наук.- Киев, 1970.

Чинчлей, 1991: Чинчлей Г.С. Очерки по деривации в современном французском языке. - Кишинёв: Штиинца, 1991.

Шанский, 1968: Шанский Н.М. Очерки по русскому словообразованию и лексикологии. - М.: Учпедгиз, 1968.

Штейнберг, 1968: Штейнберг Н.М. Аффиксальное словообразование во французском языке: суффиксация и префиксация. - Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1976.

Dubois, 1967: Dubois J. Grammaire structurale du français. Le verbe.- Paris: Librairie Larousse, 1967.

Mitterand, 1976: Mitterand H. Les mots francais. - PUF, 1976.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ СЛОВАРЕЙ

Гак В.Г., Триомф Ж. Французско-русский словарь. Изд-е 2, испр. - М.: Русский язык, 1998. - 1056с.

Полюга Л.М. Словник антонімів української мови.- 2-ге вид. - К.,1999.- 277с.

Словник аффіксальних морфем української мови. - К.: Ін-т мовознавства ім. О.О.Потебні НАН України, 1998.- 434с.

Словник синонімів української мови. - К.: Наук. думка, 1999. - Т.1. - 1026с.

Словник української мови. В 11-ти т.-К.: Наук.думка, 1970-1980.

Bailly R. Dictionnaire des synonymes de la langue francaise. - Paris: Librairie Larousse, 1971. - 626p.

Béhic H. Dictionnaire des synonymes. - Paris: Hachette, 1971. - 1026p.

Boussinot R.Dictionnaire des synonymes analogies et antonymes. - Paris: Bordas, 1981.- 1031p.

Caput J. et J.-P. Dictionnaire des verbes francais. - Paris: Larousse, 1969. - 592p.

Larousse universel. - Paris, 1948. - V.1-2.

Mounin G. Dictionnaire de la linguistique. - Paris, 1974 - 340p.

Le petit Robert.- Paris, 1995.

Petit Larousse illustré. - Paris: Librairie Larousse, 1979. - 1800p.

ББК Ш10(=411)*34397+Ш12(=417.11)*34397

Инна Никулина
(Донецк)

СТАНОВЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ ИНФОРМАЦИЯ В ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ ИНФОРМАТИКИ

Настоящая статья предполагает проследить генезис понятия “информация”, “приращение” его значения, определить информатику как самостоятельную науку и ее место среди наук познавательного цикла.

Информация довольно сложное понятие. Лексическая единица называющая его, восходит к латинской лексеме *informatio, onis f*, которая обозначает: 1) разъяснение, изложение, истолкование 2) представление, понятие 3) осведомление, просвещение (ЛРС,523). Словарь латинского языка Э. Форчеллини дает толкования, которые несколько отличаются от значений, приводимых в словаре И.Х. Дворецкого:1) истолкование и показывание значений, запечатленных естественной памятью, т.е. врожденной идеи 2) наставление, истолкование заключенное в нем 3) у риториков это оборот, называющий особые свойства или определение (TLL). Вследствие многозначности сфера употребления этой лексической единицы не ограничивается общеупотребительным вокабуляром, но распространяется еще и на общенаучную и специальную терминологические сферы функционирования.

Информация - общеупотребительная лексическая единица. В начале XX века - это все еще обыденное слово, под которым понимают любые сведения о каких-либо ранее неизвестных событиях, так как не

всякое сообщение трактуется как “информация”, а лишь несущее что-то новое относительно текущих событий [Моисеев,1965:153].

Теперь - это одна из наиболее активных категорий современной науки. С середины XX века прослеживается тенденция к употреблению термина “информация” как общенаучного понятия. Этот термин встречается почти во всех науках о природе, обществе и мышлении. Он обозначает обмен сведениями между людьми, между автоматом и человеком, между автоматами; обмен сигналами в растительном и животном мире, передачу признаков от клетки к клетке, от организма к организму. Термин “информация” становится научным интернационализмом, который успешно функционирует в терминологиях различного направления: биологии, лингвистике, музыке, социологии [Hachette Livre, 1997].

В специальном значении лексема “информация” употребляется в публикациях по теории информации, первые из которых появляются в 20-е годы XX века. Однако, лишь после издания Клодом Шенноном в 1949 году исследования по математической теории коммуникации, это понятие становится базовым для создания понятийного аппарата теории математической информации, становясь, таким образом, объектом изучения, который может подвергаться формализации, а затем – количественному и качественному измерению. Вследствие этого возникает необходимость внедрения нового термина “количество информации” [Шеннон,1963], так как теорию информации интересует не значимая сторона сообщения, а его способность к отражению математическими средствами. Именно так проявляется стремление выразить сообщение количественно, достигая более высоких форм абстракции, упорядоченности и гомеостаза в процессе работы с объектом освоения, уменьшая при этом степень неопределенности у получателя информации [Земан,1966:45]. Так, в 50-е годы термин “информация” становится синонимом всего точного и математического.

Дальнейшие изменения в значении изучаемого понятия происходят в кибернетике. Эта наука трактует информацию не как сообщение, а в более обобщенном виде: как порядок, упорядоченность, организацию. Но, главное – кибернетика полагает информацию управляющим сигналом, оказывающим воздействие на определенную систему [Шапиро,1990:83].

Следующий этап развития значения понятия определяется терминологической системой информатики и вычислительной техники - одной из наиболее быстро развивающихся отраслей науки и техники. Информация становится предметом изучения информатики. В этом случае она выступает одновременно и как продукт, и как ресурс.

Особый продукт, производство которого предполагает также наличие определенного уровня развития технических средств, необходимых для его доставки, преобразования и потребления. Интеллектуальный ресурс, который хранит и накапливает человеческие

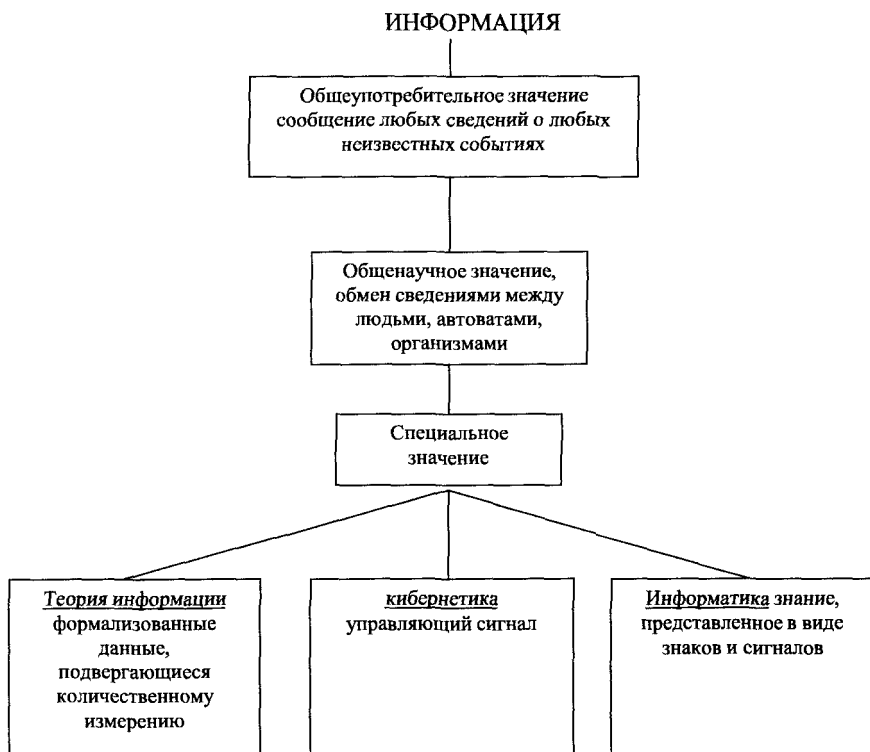
знания. Он не может быть окончательно исчерпанным в процессе потребления [Арапов, 1990:21].

Отметим, что информатика трактует указанное понятие как знание, отражающее реальный или вымышленный (виртуальный) мир, представленное в виде специальных кодов: знаков и сигналов. Таким образом, для информатики информация – это данные, организованные таким образом, что имеют смысл для работающего с ними человека [ТСКТ, 1999:103]. (Схема №1)

Схема иллюстрирует как происходит “приращение” значения, а также его изменения при функционировании термина информация в различных сферах употребления: сообщение – обмен - формализованные данные - управляющий сигнал - кодированное знание.

Схема 1.

Изменения в значении понятия «информация»



Следует подчеркнуть, что указанный термин является основным в терминологической системе информатики и вычислительной техники.

Понятийно-концептуальный план гносеологического стратума информатика определяет селекцию семантической структуры терминов, включенных в означенную систему понятий. Уже сама дефиниция имплицитно содержит различные признаки, которые эксплицитно реализуются при помощи лексических средств. Таким образом, семантическая структура базового понятия “информация” может быть представлена как сочетание (понятийная синтагма) [Буянова,1996:202] следующих компонентов: 1) категориальная архисема – А – абстрактное знание; 2) родовая сема В – данные; 3) видовая дифференцирующая сема В' – данные с определенными признаками: форма представления, назначение, способ обработки; доступность; 4) потенциальная сема – С (дополнительное качество: актуальность, точность, полнота).

Архисема знание актуализируется за счет “приращения” значения понятия информация. Родовая сема данные эксплицируется как организованные особым способом сведения. Видовые семы составляют набор дополнительных признаков.

Например: - форма представления: ф information f alphanumérique; ~ analogique; ~ digitale etc. [ФРСИВТ,1994:248] у двійкова інформація [РУСИОТ,1994:90]; графічна ~ ; цифрова ~ [РУСНТ,1994:169] р двоичная информация [РУСИОТ,1994:90]; графическая ~ ; цифровая ~ [РУСНТ,1994:169].

- назначение, так как любая информация несет в себе специфические особенности, которые определяют область ее приложения: ф iformation f de commande, ~ commerciale; ~ de mise au point; ~ de diagnostic (ФРСИВТ); у оперативна інформація; облікова ~; ~ про стан (РУСИОТ); торговельна (торгова) ~; обзорна ~; ретроспективна ~; наукова ~ (РУСНТ); р оперативная информация; учетная ~; ~ о состоянии (РУСИВТ); торговая ~ ; обзорная ~; ретроспективная ~; научная ~ (РУСНТ). Рассматривая этот аспект, был сделан вывод о том, что украинская и русская терминологическая системы предпочитают элиминировать назначение, ориентированное на потребителя искомого знания, в то время как французская терминосистема показывает назначение как одну из возможностей работы машины.

- способ обработки : ф information f triée ; ~ courante; ~ dépourillée; ~ de fichier; ~ indélébile (ФРСИВТ); у поточна інформація; синхронна ~; вихідна ~ (РУСНТ); р текущая информация; синхронная ~; входная ~ (РУСНТ).

- доступность информации определяется в нескольких направлениях: ф information f accessible; ~ confidentielle; ~ utilisée simultanément (ФРСИВТ); у загальнодоступна інформація (РУСИОТ); р общедоступная информация (РУСИВТ).

Потенциальная сема – С, наиболее полно представлена во французской терминологии:

- достоверность: ф information f certaine (ФРСИВТ); у вірогідність інформації; р достоверность информации (РУСИВТ).

-актуальность: *f* information *f* fraîche; ~ rafraîchie, ~ vieillie, ~ surannée; ~ auxiliaire, ~ de base; ~ élémentaire (ФРСИВТ); *y*: вторичная информация; *p*: вторичная информация (РУСНТ);

-ясность: *f*: information *f* contradictoire; ~ précise; *ergonomie* (ФРСИВТ).

При этом общее количество семантических дериватов французского языка за счет более широкого представления потенциальных признаков намного превышает семантический комплекс украинского и русского языков: *f* – 121 ТК; *y* – 29 ТК; *p* – 29 ТК. В большей степени такое положение обусловлено тем, что во французском языке присутствуют синонимы и антонимы в терминологическом блоке, образованном на основе термина информация:

Например: синонимы information digitale, discontinue, discrète = 'дискретная информация'; ~ codée, chiffrée = 'кодированная информация'; ~ additionnelle, ~ auxiliaire = 'вспомогательная (сопутствующая) информация'; ~ administrative, ~ de gestion = 'управленческая (административная) информация'; ~ de base, ~ fondamentale = 'основная информация'; ~ facultative, ~ optionnelle = 'полная информация'; ~ vieillie, ~ surannée = 'устаревшая информация'; ~ redondante, ~ surabondante = 'избыточная информация'. Наличие терминологических вариантов несколько затрудняет понимание (восприятие) термина, поэтому украинский и русский языки стремятся к их полному отсутствию.

Можно также проследить наличие антонимических пар, что оправдано существованием в ТС ИВТ полярных понятий, образующих оппозиции по наличию или отсутствию признака: ~ certaine // ~ fausse; ~ chiffrée // ~ en claire; ~ suffisante // insuffisante; ~ fraîche // vieillie; ~ relevante // ~ irrelevante; ~ analogique // ~ discrète;

~ interne // ~ externe. Подобные антонимические пары имеются и в украинском и русском языках, однако, они менее активны.

Проблемы, связанные с использованием информации, человечество решало в течение всего периода его реального существования. Для этих целей всегда писались книги, издавались журналы, газеты, создавались библиотеки, монтировались фильмы. В производственной деятельности информация передавалась в виде чертежей, текстов, справок, отчетов, таблиц, документов. Теперь такого рода операции могут производиться при помощи компьютерной техники. Именно создание первого персонального компьютера (ПК) в конце семидесятых годов XX века послужило основным импульсом для формирования новой науки "информатика". Термин "информатика" впервые появляется во французском языке в 1962 году [Hachette Livre, 1997] и сразу заимствуется всеми языками, занимая свое место среди полных интернационализмов:

f informatique *f* [PL, 1992:523]; *y* информатика [РУСИОТ, 1994:90]; *p* информатика [НФРС, 1994: 574].

Толковый словарь основных терминов информатики дает следующее определение: информатика - дисциплина, которая занимается

вопросами сбора, хранения, обработки и передачи данных [ТСОТИ, 1998:63]. Словарь компьютерных терминов отмечает, что – это наука об общих свойствах информации и способах ее обработки [ТСКТ,1999: 103].

Во французском языке информатика рассматривается как комплекс отраслей знания и технических средств, способствующих автоматической и теоретической обработке данных, передаче знаний человека во времени пространстве [PL,1992:523]. В то же время информатика формирует свои направления для работы с информацией: *ф informatique formelle et analytique* (PL): 'формальная и аналитическая информатика, занимающаяся изысканием наиболее подходящих алгоритмов'; *ф informatique systématique et logique* (PL): 'системная и логическая информатика изучает архитектуру информационных систем' (PL) ; *ф informatique physique et technologique* (PL): 'физическая и технологическая информатика изучает материальную организацию информационных систем' (PL); *ф informatique méthodologique* (PL): 'методологическая информатика изучает методы программирования и эксплуатации ЭВМ' (PL).

Во французском языке термин *informatique f* выступает родовым названием, видовые эпитеты которого терминируют специальные отрасли информатики.

В русской и украинской терминологической системе указанной науки эти понятия терминируются в разделе вычислительная техника. Это связано с тем, что французский термин немного шире, чем термин информатика русского и украинского языков. Во французском языке термин *informatique f* обозначает: 1) информатика и 2) вычислительная техника [НФРС,1994:574], ибо уже в самом термине закладывается два понятия: информация – отражение реального или вымышленного мира с помощью специальных кодов и символов и автоматика – научная и техническая дисциплина, охватывающая вопросы создания устройств и систем, функционирующих без участия человека [ТСОТИ,1998:8]. Таким образом, информатика включает два аспекта: научный (теоретический) и практический (прикладной), который соотносится с техническим аспектом, и предполагает исследования в области использования технических средств для получения и обработки информации. Познавательный аспект предполагает извлечение специальных знаний: научных сведений по различным областям знания и, даже, сведений частного характера.

Вследствие этого информатику причисляют к наукам познавательного цикла. Эти науки, в ряду которых: логика, семиотика, вычислительная лингвистика, теория классификации, теория кодирования и др., носят прикладной характер в отличие от наук философского цикла. Указанные выше науки можно назвать, и в том числе информатику, прикладной гносеологией [Милитарев, Яглом, 1990:101].

Таким образом: 1) в процессе развития науки термин “информация” обозначает понятия несколько отличающиеся друг от друга, однако во всех случаях он предполагает наличие обмена некоторым знанием между источником и потребителем , 2) выделение информатики в

самостоятельную область науки и практики стало возможным и необходимым только после появления современных ЭВМ и 3) информатику отнесем к прикладной гносеологии, так как она служит для предоставления знания, а также для его хранения, преобразования, кодирования, что позволяет сделать знание неиссякаемым ресурсом.

РЕЗЮМЕ

Статья рассматривает вопросы развития лексической единицы «информация» от общеупотребительной до терминологической единицы, которая функционирует в общенаучной и специальной лексике. Рассматриваются особенности образования терминологических комплексов во французском, украинском и русском языках. Информация является продуктом и ресурсом, несущим знания. Информатика как наука появляется в условиях существования мощных электронно-вычислительных машин. Она вбирает в себя два аспекта: технический и гносеологический. Ее предназначение — сделать знание общедоступным.

SUMMARY

This article is devoted to the process of the development of a lexical unit «information» from the unit of the language in general use to the terminological unit that functions in the scientific and special vocabulary. «Information» is a subject of the information science. Information is a product and at the same time a resource. Information as a science appeared according to the IBM's existence. It consists of two aspects - a technical aspect and a cognitive one. Its purpose is to make knowledge accessible for all people.

ЛИТЕРАТУРА

Арапов, 1990: Арапов М.В. Информационная среда и информация общества// Информатика и культура: Сб. научн. трудов. - Новосибирск, 1990.

Буянова Л.Ю. Терминологическая деривация в современном русском языке (метаязыковой аспект). - Краснодар, 1996.

Винер Н. Кибернетика или управление и связь в животном и машине. 2-е изд./Пер. с англ. - М., 1968.

Земан, 1966: Земан И. Познание и информация. Гносеологические проблемы кибернетики. - М., 1966.

Кухтенко А.И. Кибернетика и фундаментальные науки. - К.: Наук.думка, 1987.

Милитарев, Яглом, 1990: Милитарев В.Ю., Яглом И.М. Информационная культура эпохи НТР// Информатика и культура: Сб. научн. трудов. - Новосибирск, 1990.

Моисеев, 1965: Моисеев В.Д. Центральные идеи и философские аспекты кибернетики. - М., 1965.

Пушкин В.Г., Урсул А.Д. Информатика, кибернетика, интеллект: Философские очерки. - Кишинев, 1989.

Шапиро, 1990: Шапиро Э.Л. Место научно-информационной деятельности в культуре // Информатика и культура: Сб. научн. трудов. - Новосибирск, 1990.

Шеннон, 1963: Шеннон К. Работы по теории информации и кибернетике / Под ред. Р.Л.Добрушина, О.Б.Лупанова. - М., 1963.

ИСТОЧНИКИ

Гак В.Г., Ганшина К.А. Новый французско-русский словарь. М., 1994.

Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь: изд. 2-е, исправл.- М., 1985.

Російсько-український словник з інформатики та обчислювальної техніки: з покажчиком українських термінів / Укл.: Карачун В.Я., Гульчик Г. Гр., Карачун О.О., Прохур Ю.З. - Київ, 1994.

Російсько-український словник наукової термінології: суцільні науки/ Й.Ф. Андерш, С.А.Воробіюва, М.В.Кравченко та ін. – К., 1994.

Синклер А. Большой толковый словарь компьютерных терминов. – М., 1999.

Фридланд А.Я., Ханамирова Л.С., Фридланд И.А. Информатика. Толковый словарь основных терминов. – М., 1998.

Hachette Livre. – Dictionnaire électronique, 1997.

Petit Larousse.- Paris, 1992.

Totius Latinitatis Lexicon /opera et studio Aeg. Forcellini et in hac editione post tertiam auctam et emendatam a I. Furlanetto. - Prati : Aldinianis, 1865. - V.3.

СОКРАЩЕНИЯ

ЛРС – латинско-русский словарь

ФРСИВТ – французско-русский словарь по информатике и вычислительной технике

РУСИОТ – російсько-український словник з інформатики та обчислювальної техніки

РУСИОТ – русско-украинский словарь по информатике и вычислительной технике

РУСНТ – російсько-український словник наукової термінології

ПК – персональный компьютер

НФРС – новый французско-русский словарь

ТСОТИ – толковый словарь основных терминов информатики

ТСКТ – толковый словарь компьютерных терминов

ЭВМ – электронно-вычислительная машина

р – русский; у – украинский; ф – французский

PL - Petit Larousse

TLL - Totius Latinitatis Lexicon

ББК Ш10*000

Наталья Щипакина
(Донецк)

К ВОПРОСУ О ВЗАИМООТНОШЕНИЯХ "ЯЗЫК-ЭТНОС- КУЛЬТУРА" В ДОНЕЦКОМ РЕГИОНЕ

Анализ языковой ситуации в Донецком регионе, который проводится в настоящее время [Щипакина, 1998], включает исследования в рамках соотношения языка и культуры.

Раскрытие специфики мировосприятия того или иного народа невозможно без установления глубинных связей между языком и культурой, языком и этносом, материальной и духовной культурой. Аккумулятивная способность языка позволяет рассматривать его как источник истории народа. Но язык обладает и активным, деятельным началом, выступая не только участником, но и направляющей силой развития общества и его культуры. Это явление мы наблюдаем в 90-е годы XX века в постсоветском обществе. Рассмотрим его на примере восточного региона Украины – Донецкой области.

Донецкая область представляет собой полиэтничное территориальное объединение более ста славянских и неславянских народов. 95,8 % населения пятимиллионного региона, согласно переписи

1989 года, составляют восточные славяне с культурной (общая история, близость языков и традиций) и религиозной (христианство) родственностью. В регионе распространены межнациональные браки, что затрудняет или делает условной этническую идентификацию более чем половины населения области. Принятие в 90-х годах XX века единого статуса – гражданства Украины – представляется в этих условиях логичным выходом из двойного самоопределения. Однако тенденции к унификации противостоят тенденция к актуализации этнических процессов, что составляет известный этнический парадокс современности.

В условиях "идеологического вакуума", социальной и экономической нестабильности постсоветского общества личность стремится обрести психологическую устойчивость в проверенных временем ценностях – этничности и религиозности. Этническая и религиозная культурные мобилизации регулируются в Украине правовыми документами и административными структурами. Специально созданное Министерство по делам миграций, национальностей и религий в лице областных представителей ведет учет создаваемых организаций, приводит их деятельность в соответствие с законодательными актами. Декларация прав национальностей Украины (1991 г.) гарантирует всем этносам право создавать культурные центры, товарищества, объединения, право исповедовать свою религию, отмечать народные праздники, пользоваться родным языком наряду с государственным украинским в пределах административно – территориальных объединений. В Донецкой области этим правом могут воспользоваться 115 этносов, составляющих, согласно переписи 1989 года, половину населения региона. Однако на 1.01.2000 г. только одиннадцать из них в большей или меньшей степени реализовали право на создание юридически оформленных этнокультурных объединений с целью возрождения или сохранения полноценного функционирования языка и традиционной культуры.

Так, по состоянию на первое января 2000 года, в Донецкой области была зарегистрирована 61 общественная организация так называемых национальных меньшинств, из них 3 всеукраинских (все греческие), 11 областных, 32 городских, 10 районных и 5 сельских. Членство в организациях имело такие крайние пределы: от 6000 чел. (Донецкое областное отделение товарищества "Украина – Израиль") до 3-4 (Объединение граждан цыганской национальности "Единство", г. Харьков).

Характер деятельности объединений отражен в названиях, к примеру: Мариупольское общественно – политическое и культурно – просветительское товарищество немцев "Возрождение"; Благотворительный культурно – общественный центр "Шалом" (г. Шахтерск), Донецкое областное еврейское товарищество эстетики, физической культуры и спорта "Маккаби", Ассоциация врачей – греков Приазовья "Ятрос" (г. Мариуполь), Объединение греческой молодежи

Украины (г. Мариуполь), Общественная организация азербайджанцев – мусульман (г. Родинское).

В рейтинге представленности этнокультурных объединений первенство принадлежит греческим организациям (30 из 61), которые насчитывают 59,4 тыс. членов: во всеукраинских объединениях 40307 чел. (г.г. Мариуполь, Донецк), областных 432 (г. Донецк), городских – 6518 (г.г. Горловка, Докучаевск, Донецк, Краматорск, Красноармейск, Курахово, Мариуполь, Селидово, Славянск, Торез, Харцызск, Шахтерск), районных - 11647 (г. Амвросиевка, п. Великая Новоселка, г. Волноваха, п. Володарское, п. Мангуш, п. Старобешево, п. Тельманово), сельских – 524.

Греческие этнические общества активно сотрудничают с Грецией, образовательная система представлена широкой сетью лингвокультурных школ и высшим учебным заведением. Два всеукраинских объединения и Мариупольское товарищество имеют печатный орган (газеты: "Эллины Украины", "Новый логос", "Хронос"). Как видим, можно говорить о высоком уровне лингвокультурной мобилизации греков Приазовья, составляющих всего 1,6 % населения области.

Второе место по уровню представленности общественных организаций принадлежит еврейскому социуму. Этнос, составляющий 0,5% населения области, имеет 11 товариществ, насчитывающих 8,3 тыс. человек, то есть объединены почти 30 % членов социума. Еврейское общество г. Славянска выпускает газету "Менора". Лингвокультурная образовательная система широко представлена в воскресных школах и вузах области.

Немцы объединены в 9 товариществ /3,3 тыс. человек, г.г. Артемовск (80), Димитров (50), Донецк (2000), Макеевка (70), Шахтерск (38), Константиновка (18), Новоазовск (200), п. Володарское (35)/.

Остальные национально – культурные объединения представлены 1-2 организациями. Русские, составляющие 43,6 % населения области, имели на 1.01.2000 две организации /г.г. Донецк (500), Макеевка (3000)/, с представленностью социума 0,15 %. В области зарегистрированы 2 армянских товарищества /г. Донецк (120), с. Ключевое (12)/, по одному объединению поляков /г. Донецк (579)/, татар /г. Донецк (108)/, дагестанских народов /г. Донецк (1300)/, цыган /г. Харцызск (4)/, азербайджанцев /г. Родинское (3)/, одно товарищество дружбы и культурных связей "Испанский центр" /г. Донецк (70)/.

Как видим, большую готовность к объединению проявили неславянские этносы (9 из 11), что, в первую очередь, связано со стремлением сохранить родной язык, самобытную культуру в гетерогенном и гетероморфном славянском окружении.

Мы думаем, что восточнославянские этносы Донецкого региона (белорусы, русские) в настоящее время не склонны к созданию лингвокультурных общественных организаций в рамках национальных меньшинств, во- первых, потому что родственность и типологическое

сходство славянских языков являются гарантиями свободной коммуникации (отражение этой ситуации мы наблюдаем в теле- и радиопередачах, когда межличностное общение происходит на украинском и русском языках: на одном задается вопрос, на другом звучит ответ. Коммуниканты хорошо понимают друг друга, о чем свидетельствует и включение в родную речь элементов языка собеседника).

Во – вторых, цифры официальной статистики о национальной принадлежности жителей области весьма условны, поскольку не отражают двойственной природы выходцев из этнически смешанных семей. Но именно этот фактор является существенным, когда речь идет о создании этнически однородных замкнутых "культурных пространств".

В – третьих, целый ряд исследователей считает, что за годы советской власти русский народ почти полностью утратил культурное своеобразие. Именно поэтому сегодняшнее этнокультурное возрождение русских во многом носит искусственный, рациональный характер.

Что же касается судьбы русского языка, то он исторически выполняет в области функцию языка межнационального общения, его считает родным основная часть населения Донбасса, независимо от национальной принадлежности. Эта ситуация характерна и для многих регионов Украины. Как пишет П.А.Кравченко [Кравченко, 2000:61]: "Мова не є показником національної ідентичності, оскільки мовні групи повністю не збігаються з етнічними: чимало українців є добровільно російськомовними, як, зрештою, й абсолютна більшість представників етнічних груп, що проживають в Україні... Етнополітична ситуація в Україні – не суто єврейська, білоруська, болгарська, угорська, польська, кримсько-татарська, а скоріше "російська" проблема, тобто проблема неоднозначного (плюралістичного) розв'язання українсько – російського мовного вузла."

Изменения в характере языковой ситуации Донецкой области произошли после 1989 года, когда законом о языках украинский язык был утвержден как государственный, и начались реформы в области языкового обустройства. На сегодняшний день это привело к функциональной стратификации украинского и русского языков: первый функционирует в Донбассе в сфере официально – делового общения, второй – в сфере межличностной коммуникации. Ломка лингвокультурного поведения на памяти одного поколения не оставляет носителей языков индифферентными. К примеру, по результатам нашего социолингвистического опроса, в 1997 году только 3 % респондентов выбирали теле- и радиопередачи по языковому признаку, но в 2000 году уже для 41 % опрошенных определяющим фактором был язык (как правило, русский). Изменение статуса русского языка становится идеей, объединяющей русские движения в Украине.

Среди коренных жителей региона нет этнически англоязычных, однако именно английский язык и американская культура с 90-х годов ХХ в. активно влияют на смену лингвокультурных стереотипов, особенно

в молодежной среде. В немалой степени этому способствуют система образования, средства массовой информации, Интернет.

В Донбассе в специализированных колледжах, лицеях, школах, классах становится престижным обучение 6-7-летних детей английскому языку и навыкам работы на компьютере в англоязычном режиме. Молодежь охотно поет англоязычные песни, смотрит американские фильмы.

Вопрос о новом статусе английского языка в Донецкой области – тема отдельного исследования.

К сфере этнической культуры относится и традиционная для данного народа религия.

Язык Священного писания – через посредство его переводов – оказал могучее влияние на формирование литературных языков и культур славянских и неславянских народов. В текстах, восходящих к Библии как к основному источнику, происходило становление и развитие важнейших нравственных понятий, таких, как любовь, милосердие, совесть, правда и многих других [Лилич, Трофимкина, 1998:275]. Эти понятия востребованы во все времена и являются ключевыми концептами культуры.

Возвращение постсоветского общества к религиозному мировосприятию не случайно, поскольку в языках сохраняется отчетливая, хотя зачастую и не осознаваемая связь с древними верованиями. К примеру, и в советский период в русском языке активно функционировала лексика, связанная христианским присутствием: крестьянин (из христианин), спасибо (из спаси Бог); люди выражали благодарность (слава Богу), желали или не желали чего-либо (дай Бог – не дай Бог), просили (ради Бога), напутствовали (с Богом), прощали (Бог с тобой, Бог тебе судья), угощали (чем Бог послал), призывали в свидетели (видит Бог). Христианские идеи жили в литературе, искусстве. Все это готовило почву для возрождения в славянском мире именно христианства.

В настоящее время рост религиозных организаций фиксирует статистика. Так, по состоянию на первое ноября 2000 года, на территории Донецкой области зарегистрированы 954 религиозные организации с правом юридического лица. Полиэтнический Донбасс представлен всеми основными религиозными направлениями, хотя и в разных пропорциях. Больше всего в регионе христианских организаций – 912, то есть 95,6 % от общего количества. У последователей иудаизма их 14 (1,5 %), **мусульманства** – 17 (1,8 %). Действуют также буддийское направление (4), **кришнаиты** (2) и несколько других. Однако "наполняемость" их, как и **организаций** национальных меньшинств, существенно различается. **Доминирует** православная церковь (454 организации), которой, к сожалению, не удалось сохранить целостности, и она раскололась на три **воинственно** настроенных группы: последователи Украинской православной церкви (389), Украинской православной церкви Киевского патриархата (58) и Украинской автокефальной церкви (3).

Католических церквей немного (22), зато фиксируется бурный рост протестантских конфессий, в том числе нетрадиционных для Украины. На сегодняшний день их численность (432) уже приближается к численности православных церквей, хотя по количеству прихожан они несопоставимы. Динамика роста протестантских конфессий представлена следующими цифрами: если организаций Церкви Полного Евангелия в 1990 г. насчитывалось 7, то на 1.11.2000 их было уже 84, Церкви Христовой в 1991 г. – 1, на 1.11.2000 – 49, Свидетелей Иеговы в 1992 г. – 3, на 1.11.2000 – 49. Наибольшее количество организаций принадлежит традиционным направлениям – Евангельским Христианам – Баптистам – 125, по одной официально зарегистрированной организации имеют Новоапостольская Церковь, Церковь Божьей Матери Преображения, Церковь Назарянина, Церковь Нового Иерусалима и ряд других.

Нас заинтересовало религиозное поведение социума на сегодняшний день. С этой целью в 1999-2000 годах студенты филологического факультета Донецкого национального университета провели анкетный опрос населения области. Жителям Донбасса были предложены вопросы о религиозной самоидентификации (Какую религию вы исповедуете?), об устойчивости религиозного поведения (Посещаете ли вы церковь? Какие церковные праздники вы отмечаете?), о языке богослужения (На каком языке идет служба?).

Было собрано 500 анкет, что обеспечивает средний коэффициент представления 1:10000. Выдержан также коэффициент представления сельского и городского населения региона (1:10), коэффициенты национального, возрастного, образовательного ценза. Таким образом, были представлены следующие группы: этнические (украинцы – 20%, русские – 20%, "украинцы" и "русские"- выходцы из этнически смешанных семей – 54%; греки, евреи, белорусы, молдаване и др. – 6%), возрастные (от 15 до 75 лет), гендерные (мужчины и женщины), образовательные (от неоконченного среднего образования до высшего), стратификационные (от безработных до директоров организаций и предприятий).

Анализ анкетных данных показал, что 75% жителей Донецкой области назвали себя христианами (в том числе более половины из них - православные). К ним можно добавить и еще 16% респондентов, которые воспользовались правом не отвечать на вопрос о конфессиональной принадлежности, но косвенно все-таки на него ответили, указав, что празднуют Пасху, Троицу, Рождество и другие христианские праздники. Следовательно, они или подсознательно ориентированы на христианские ценности, или принимают ценности большинства.

Индикатором религиозности личности служит ее культовое поведение, в частности, регулярное посещение храмов и участие в совершении религиозных обрядов. Выяснилось, что только 57% опрошенных христиан посещают церковь, причем ответы варьировались от четких "да" до уклончивых, "извинительных" – "редко", "иногда".

Остальные, назвавшие себя христианами, не посещают храмов, видимо, считая себя христианами в силу исторической памяти, по традиции.

Важное место в христианском мире отведено праздникам. В церковных календарях каждый день в году посвящен воспоминанию особых событий, связанных с именем Иисуса Христа, Богородицы, святых, чудотворных икон, креста. Во главе "праздничного круга" годового богослужения – Пасха, наиболее почитаемый христианский праздник. "Праздников праздник и торжество из торжеств" отмечают все опрошенные нами респонденты-христиане (75%).

Ограниченность места в анкете вынудила информантов выделить наиболее значимые для них праздники. Ими оказались, как и прогнозировалось, кроме Пасхи, Рождество Христово, Троица и Крещение. Дополнительно в ряде анкет были отмечены Благовещение, Вознесение, Успение, Спас и некоторые другие. Респонденты наряду с религиозными отмечают гражданские и семейные праздники (некоторые так и пишут – "все праздники"). Мотив очевиден: "Для меня любой праздник – это праздник".

Богослужения в православной церкви до настоящего времени проводятся на старославянском языке. В "Настольной книге священнослужителя", выпущенной Московской патриархией в 1977 году, говорится: "Наш язык в богослужении должен отличаться от обычного, которым мы говорим дома, на улице, в обществе. Как необычна в храме архитектура, живопись, утварь, напевы, так и язык, на котором произносятся молитвы, должен быть необычен... Церковнославянский язык образует для молитв и песнопений возвышенный стиль".

Однако только 12% христиан, посещающих церковь, ответили, что язык служб – старославянский. 85% были уверены, что богослужения совершаются на русском языке, 3% - что на украинском. Очевидно, что основная часть респондентов не отделяет языка церкви от родного языка, считая его компонентом высокого стиля родной речи.

Последователей иудаизма и ислама, соответственно, 1% и 0,5%. Поскольку в опросе принимали участие только коренные жители Донбасса, мы думаем, что ряды "коренных" мусульман (татар, турок - месхетинцев, башкир и др.) в 90-е годы пополнили выходцы с Кавказа, приехавшие из "горячих точек".

Без оговорок назвали себя атеистами 4% респондентов; поставили прочерк во всех графах, в том числе и в праздновании религиозных праздников, 3,5%.

В выборке не представлены буддисты, кришнаиты. Как нам сообщили в Управлении по делам религий Донецкой областной госадминистрации, последователей этих направлений немного, и они испытывают трудности в пополнении своих обществ.

В студенческой среде, по нашим наблюдениям, тоже возрастает интерес к религии. В основном студенты – славяне, составляющие большинство в вузах региона, увлекаются христианской культурой.

Обращение их к буддизму, мусульманству, неорелигиям, во-первых, крайне редко, во-вторых, воспринимается как вызов и не поддерживается.

Итак, в 90-е годы XX века в Донецком регионе наблюдается актуализация этничности, тесно связанная с актуализацией языка как среды функционирования этничности. Для русскоязычной и украиноязычной частей общества на первый план выдвигается "языковой" вопрос, то есть вопрос об изменении статусов и, соответственно, сфер функционирования русского и украинского языков. Этноязыковая и этнокультурная денационализации становятся мотивом создания национальных объединений и национальных движений.

Возрождается интерес к церкви как к важному социальному институту, призванному восстановить утраченную "связь времен" и утвердить высокий статус как общечеловеческих, так и этнокультурных ценностей. При достаточно размытых религиозных установках обнаруживается высокий рейтинг христианской (в частности, православной) церкви.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируются этнические, лингвистические, культурологические процессы, которые наблюдаются в Донецком регионе в конце XX века.

SUMMARY

During this work ethnic, language, cultural processes were analyzed, which were observed in Donetsk region at the end of XX century.

ЛИТЕРАТУРА.

Кравченко, 2000: Кравченко П.А. Державотворення в контексті національної історії та культури. // Політологічний вісник. – 2000. - №6.

Лилич, Трофимкина, 1998: Лилич Г.А., Трофимкина О.И. Библизмы в современном русском и сербском языках. // Изучение славянских языков, литератур и культур в инославянской среде. – Белград, 1998. - С. 275-278.

Настольная книга священнослужителя. - М., 1977.

Щипакина, 1998: Щипакина Н.В. Русский язык 116-ти этносов Донецкого региона // Изучение славянских языков, литератур и культур в инославянской среде. – Белград, 1998.-С. 618-623.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1. Теория литературы, поэтика	4
Шпетная С. Читатель и литературный процесс.....	4
Бердник О. Инфратекст-текст-метатекст.....	8
Фіськова С. Модальність музичного часу в художньому творі.....	12
Сікора Л. Теорія і практика фемінізму у європейській літературі на початку ХХ ст.....	17
Гострик Л. Категорії Простору і Часу в “моделі світу” Дмитра Павличка (на матеріалі збірки інтимної лірики “Золоте ябко”).....	21
Андросова В. Особенности перехода алиментарных мотивов в самостоятельный Метатекст на рубеже тысячелетий.....	26
Тичина Н. Темпоральна маркованість різдвяного оповідання.....	31
Богиня Н. Стиль Генри Джеймса как историко-литературная проблема.....	37
Левицька О. Функціональність просторової моделі прірви у романі Дж.Фаулза “Жінка французького лейтенанта”.....	43
Приплюцька М. Романи Сьюзен Хілл у контексті готичної традиції.....	47
Велигіна Н. “Плот Медузы” Т.Жерико глазами Джулиана Барнса: традиции art literature на грани ХХ и ХХІ веков.....	53
Плітка В. Міфопоетика образу Кори в поезії французького декадансу.....	59
Поліщук Н. Поліхронотопність метаапокрифу в романі С. Гейма “Агасвер”.....	65
Пиркова О. В поисках места героя (на материале стихотворения М. Цветаевой «Идешь, на меня похожий...».).....	70
Часть 2. Проблемы историко-литературного процесса	76
Акінішина І. Художня біографія. Кінець ХХ століття.....	76
Чернецкая Л. Этапы развития жанра эпиграммы от античности к средневековью (на примере английской эпиграммы).....	80
Садыкова Л. Эссеистическое творчество в культурно-духовной парадигме рубежа ХІХ - ХХ веков.....	84

Соболь В.	Форми художньої оповіді в козацьких літописах.....	92
Науменко Н.	Символіка “священного простору” української новели.....	97
Барабанова О.	Український романтизм: національні традиції.....	100
Улюра А.	«И крестьянки любят уметь...» (Образ девушки-крестьянки в русской литературе и живописи конца XVIII– начала XIX века).....	104
Абашева М.	Русский писатель на рубеже XX и XXI столетий: проблема самоопределения.....	109
Черниенко Л.	Русская драматургия на рубеже тысячелетий.....	115
Ольховая Н.	«Актеон» Н. Гумилева как художественный манифест акмеизма.....	120
Жарикова О.	Творчество З. Гиппиус как отражение культуры на рубеже XIX – XX веков.....	124
Парамонова Л.	Кентавры Бродского.....	128
Панасюк Л.	Дві характерні риси поетичного стилю Курта Тухольського.....	134
Хрупина А.	Герман Казак как писатель переходной эпохи (роман «Город по ту сторону потока»).....	142
Палий Н.	Карнавальное мироощущение в романе Г.Белля «Групповой портрет с дамой».....	148
Вержанская О.	Особенности эволюции мировоззрения У.С.Мозма на рубеже эпох.....	155
Реуцкова О.	Становление американского романтического романа.....	158
Моисеева Ф.	Тема детства в творчестве американских писателей и национальная художественная традиция.....	166
Сухенко И.	Своеобразие канадского анималистического рассказа конца XIX - начала XX веков.....	173
Часть 3. Проблемы классической филологии и современного языкознания.....		181
Науменко А.	Теорія лінгвопоетики.....	181
Жданова Н.	Новые аспекты терминоведения на переломе тысячелетий.....	192
Перлина Ю.	Граффито в системе стилистических полей малых форм немецкой литературы шпругового характера.....	198

Полынкин В.	Типология текстов, релевантных для перевода.....	206
Каика Н.	Русские фразеологизмы в произведениях французских писателей-билингвов.....	208
Алешина И.	Словообразовательные средства выражения глаголов динамической пространственной локализованности французского языка (в сопоставлении с украинским).....	214
Никулина И.	Становление понятия «информация» в терминологической системе информатики.....	224
Щипакина Н.	К вопросу о взаимоотношениях «язык – этнос - культура» в Донецком регионе.....	231

Подписано к печати 20.06.2001. Формат 60x84 1/16.
Усл. печ. л. 15. Печать лазерная. Заказ № 453. Тираж 500 экз.

**Отпечатано в типографии ООО «Норд Компьютер»
на цифровом лазерном издательском комплексе Rank Xerox DocuTech 135.
Адрес : г. Донецк, б. Пушкина, 23. Телефон : (062) 342 - 14 - 82 .**