

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АНТИЧНІСТЬ – СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 1

ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2001

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДОНЕЦЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

**АНТИЧНІСТЬ – СУЧАСНІСТЬ
(ПИТАННЯ ФІЛОЛОГІЇ)**

ЗБІРНИК НАУКОВИХ ПРАЦЬ

ВИПУСК 1

ДОНЕЦЬК: ДонНУ, 2001

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

Античність – Сучасність (питання філології) – Вип.1. – Донецьк: ДонНУ, 2001.
– 322 с.

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

Перший випуск присвячено проблемі межі століть та закономірностям перехідних процесів у літературі і мові.

Редакційна колегія:

Мироненко Л.А., доктор філолог. наук, , відповідальний редактор;
Сенів М.Г., доктор філолог. наук, професор;
Каліущенко В.Д., доктор філолог.наук, професор;
Гіршман М.М., доктор філолог. наук, професор;
Федоров В.В., доктор філолог. наук, професор;
Соболь В.О., доктор філолог. наук, доцент;
Отін Є.С., доктор філолог. наук, професор;
Копистянська Н.Х., доктор філолог. наук, професор;
Луценко М.О., доктор філолог. наук, професор;
Загнітко А.П., доктор філолог. наук, професор.
Попова-Бондаренко І.А., кандидат філолог.наук, доцент;
Матвієнко О.В., старший викладач.

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

Рецензенти:

Денисова Т.Н., 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 XX 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 Ш40*4-26

Михаил Гиршман
(Донецк)

ДИАЛОГ И ПРОБЛЕМА РУБЕЖА ВЕКОВ

На рубеже XX и XXI веков нередко повторяется в различных вариациях сходная мысль: XX век был веком войн и революций, XXI век должен быть веком диалога или его может вообще не быть.

Утверждение такой ценностной высоты и значительности диалога сочетается с широчайшей распространенностью этого слова и огромным диапазоном его значений: от узко специального: «разговор двух или нескольких лиц» - до глобального культурологического и философского смысла, определяемого такими понятиями, как «бытие», «мир», «человек».

При подобном разбросе значений, да еще и явном попадании в сферу моды, диалог начинает прилагаться ко всему, значить всё, а, стало быть, ничего определенного. Преодолеть эту опасную неопределенность, конкретизировать и локализовать смысл рассматриваемого нами понятия может помочь обращение к другому рубежу: XIX и XX веков, – точнее, к переходу через этот рубеж, когда в 20-х годах XX века мы можем увидеть исток принципиально нового понимания диалога как одной из основ человеческого бытия и сознания. Разные мыслители, представители разных стран, разных наук, мировоззрений, конфессий шли к этому новому пониманию разными путями и в то же время неожиданно совпадали даже в выдвигании на первый план одних и тех же слов – и прежде всего слова «диалог».

Некоторые из этих зачинателей и основоположников диалогического мышления, – например, М.Бахтин, М.Бубер, обрели сейчас поистине всемирную известность; другие: Ф.Розенцвейг, О.Розеншток-Хюсси, Ф.Эбнер - менее популярны, но в последние годы все активнее издаются и изучаются [Махлин, 1995], так что общность диалогического истока, о котором идет речь, проявляется все более и более отчетливо.

Новое понимание диалога рождается в общих поисках выхода из глобального кризиса начала XX века: его кратким символическим выражением стали ранее сказанные, но именно в этот момент раскрывающиеся в своей глубине слова Ф.Ницше: «Бог умер», или «Бог мертв». «Не только ускользнули Боги и Бог, но свет Божества во всемирной истории погас», - разъяснял эти слова М.Хайдеггер [Хайдеггер, 1990:143]. В очередной раз «распалась связь времен», «порвалась жизненная нить», и невозможным оказывается теперь гамлетовское продолжение: «Как мие обрывки те соединить?», т.к. не менее несомненным, чем кризис мира, оказывается и кризис «Я», кризис личности, и ренессансной, и картезианской, и романтической.

Распадаются единство и осмысленная взаимосвязь всего и всех существующих, распадается на обособленные части, своего рода

«половинки», не способные заменить собою целое, и человек загоняется во многочисленные магнитные ловушки, где он вынужден метаться от одной половинки к другой и стараться сделать палку прямой, перегибая ее то в одну, то в другую сторону. Напомню, может быть, об одном из самых актуальных разрывов такого рода: между коллективизмом и индивидуализмом. На рубеже XX и XXI веков достаточно ясно, насколько бесплодны и любая общность, подавляющая индивидуальность, и полностью обособленный индивид. Реагируя на этот и подобные кризисные разрывы, все создатели диалогического мышления утверждают, что Бог не может быть мертв, а первоначальное осмысленное единство всех и всего есть. Оно есть, утверждают диалогисты, но тут же они говорят и о том, что это первоединство ни в ком, ни в чем и нигде невоплотимо и несводимо ни на какое единственное понятие, ни на какую единственную сущность. А в чем же тогда оно может проявиться? - Только в отношении, в общении многих.

Здесь мы можем почувствовать, пожалуй, наиболее важный мотив и нерв диалогизма. С точки зрения здравого смысла, сначала существование, потом отношение. Сначала, например, должны существовать люди, а потом уже может возникнуть (или не возникнуть) их общение друг с другом. А вот теоретики диалога утверждают прямо противоположное: «В начале было отношение» (М. Бубер). «Первооснова и глубинная суть человеческого бытия - общение» (М. Бахтин). «Всё, что значимо в нашем опыте, - значимо как опыт взаимоотношений» (Ф. Розенцвейг). «Общение между смертными бессмертно» (Б. Пастернак).

Первичное всеединство может проявить себя только как общение многих, и в этом смысле общение первично, а выделяющиеся в этом общении индивидуальности вторичны. С другой стороны, только в общении может проявиться и осуществиться человек в единстве своей универсальности и уникальности как единственная личность. Диалог представляет собой человеческое бытие - общение, которое сочетает в себе три содержательных компонента: 1) первоединство всего и всех; 2) общение многих; 3) единственность каждого. Диалог осуществляет единство, множественность и единственность человеческого бытия в их первичной взаимосвязи, развитии и - в идеальной перспективе - согласном взаимодействии друг с другом. Потому диалог - это не двойственная связь, а «живое триединство», и его конечная цель и регулятивная идея - согласие.

Где же и в чем наиболее ясно и отчетливо предстает это онтологически-первичное отношение - общение, что реально существует «между»? Вопрос этот - один из ключевых для создателей диалогического мышления: для них важны объективированные (но не объектные!) формы, существующие не вне человека и не внутри человека, а между людьми. Наиболее общее направление поисков ответа на этот вопрос приводит к языку, речи, речевой деятельности и речевому мышлению. Именно язык существует между людьми как онтологически первичная сфера их встречи

- общения, он предшествует их обособлению, и необходимо это обособление и разделение предполагает, и выстраивает мост между разделяемыми одним и другим, одним и многими, - мост, соединяющий уникальную единственность каждого и глубинную неделимость всех. Наиболее ясно и развернуто взаимосвязи бытия-между, первичности общения и речевой деятельности раскрываются в трудах О. Розенштока-Хюсси, который утверждает необходимость для каждого человека осознать себя перед лицом альтернативы: «мы найдем либо общий язык, либо - общую погибель» [Розеншток-Хюсси, 1994:13]. Как и любую альтернативу, разрешить ее можно пытаться лишь в «живом триединстве» диалога.

Столь же актуальной формой проявления бытия-между, наряду с языком и речевой деятельностью, является деятельность эстетическая. А объединяются они на вершине эстетического словесного творчества (ведь только поэту язык нужен весь), в событийной полноте литературного произведения (М.М. Бахтин). Она включает в себя событие создания - восприятия - понимания произведения как общения на границе «эстетического бытия, где могут жить и живут другие» и «действительного единства бытия - жизни» [Бахтин, 1986:95]. В событийной полноте произведения словесного искусства особенно явственной становится взаимосвязь диалогического акцента на общение и столь же усиленного удара на разделение. Его доводит до предела эстетическая завершенность, разграничивающая миры, которые в то же время оказываются взаимооткрывающимися, обращенными друг к другу. Ж. Батай выразительно описывал подобные моменты «сильного общения», которые, с его точки зрения, присущи только «настоящей литературе»: в них «объединяющимся и бесконечно взаимопроникающим сознаниям открывается их непроницаемость» [Батай, 1994:143]. Эстетическое общение совершается именно и только на границе такой завершенной разделенности, в которой предстает онтология бытия - общения, включающего в себя и зоны духовной непроницаемости.

Из сказанного однако не следует, что полноценное всеобъединяющее общение осуществляется по преимуществу искусством слова или искусством вообще. Напомню, что одним из важнейших устоев диалогизма является несводимость бытия - общения ни к какой доминирующей общей сущности и ни к какому общему виду человеческой деятельности. Поэтому ни искусство, ни наука, ни религия, ни история и ничто другое не может само по себе претендовать здесь на главенствующую роль, - диалог же предполагает общение всех этих и других форм человеческой деятельности без их разрыва, смешения и поглощения друг другом.

А реальный объединитель и «осуществитель» общения - не общие принципы и не общие виды человеческой деятельности, а только единственная человеческая личность лицом к лицу с другой, причем радикально другой и такой же единственной. И не абстрактно

теоретический, эстетический или какой-либо иной субъект вообще, а только реально живущий, говорящий и действующий человек может конкретно мыслить и действительно осуществлять это онтологически первичное отношение-общение.

Диалогическое сознание противостоит тем традициям, в которых отдается предпочтение человеку вообще перед конкретной индивидуальностью. Устой диалога - единство универсальности и уникальности: уникальность реального опыта именно сейчас и именно так живущего человека только и может быть основанием диалогических универсалий. И как путь к объективности здесь оказывается неминуемым углублением в субъективность, так и мыслить можно действительно осуществляя истину поступком мысли.

Единственный, необходимый и незаменимый человек в реальном опыте и общении с другим, таким же единственным и в то же время не своим подобием, а подлинно и существенно другим, – только такой человек может ответить на обращенный к Адаму и каждому живущему человеку вопрос: «Где ты?», может сказать свое слово, единственно необходимое в нужное время и в нужном месте, может сделать свое дело, от которого зависит состояние мира. Эта зависимость неопределенна и проблематична, как и человеческая жизнь вообще, каждый момент которой заранее не гарантирован и непредсказуем, но содержит смысловой потенциал - смысл этот не дан готовым, а осуществим лишь в ответственном поступке смыслообразования.

Точнее, с точки зрения диалогического мировоззрения, ответственность предшествует и любому сознательному выбору, и смыслу, и сознанию вообще. На этом особенно настаивал Э. Левинас, один из самых значительных современных продолжателей диалогической традиции в движении к рубежу XX и XXI веков. «Быть Я означает невозможность отстранения от ответственности, - писал он, - Но ответственность, лишаящая Я его империалистичности и эгоизма, будь то и эгоизм личного спасения, не превращает Я в элемент вселенского строя, но подтверждает его неповторимость. Неповторимость заключается в том, что никто не может ответить вместо меня» [Левинас, 1998:171].

К этим словам, может быть, особенно стоит прислушаться, т.к. в их основе, кроме всего прочего, реальный опыт человека, потерявшего своих родных в катастрофе, прошедшего концлагерь, знающего из этого трагического опыта, что пропасть, разделяющая людей, глубже любой реальной пропасти, и при этом утверждающего прорывы человечности сквозь варварство бытия со странностью непостижимого. «Пронзительный опыт человечества, - писал Э. Левинас, - учит нас в XX веке, что голод и страх способны сломить любое человеческое сопротивление и любую свободу. В этом человеческом убожестве, в этом могуществе, которое вещи и негодия имеют над человеком, в этом скотстве, - во всем этом не приходится сомневаться. Но быть человеком - это знать, что всё это именно так. Свобода состоит в знании, что свобода находится в опасности.

Но знать или отдавать себе отчет в этом - значит иметь время, чтобы избежать и предотвратить мгновение бесчеловечности. Постоянно откладывать час предательства - в этом та почти неразличимая разница между человеком и не человеком, которая предполагает незаинтересованность доброты, желание абсолютно иного или благородство, которое есть размерность метафизики» [Левинас, 1999:55-58].

И различного рода утопиям: эстетическим, научным, религиозным и всяческим иным, – и полной, пусть и высокой безнадежности диалогически мыслящая личность стремится противопоставить антиутопическую надежду на рубеже не только вековой хронологии, но и жизни каждого человека, которому слышен вопрос: «Век мой, зверь мой, кто сумеет заглянуть в твои зрачки И своею кровью склеит Двух столетий позвонки?» [Мандельштам, 1991:102]. Можно ли, отвечая на этот вопрос, надеяться на то, чтобы осуществить неосуществимое: «...ни единой долькой не отступаться от лица, Но быть живым, живым и только, Живым и только до конца»? [Пастернак, 1989:74].

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается принципиально новое понимание диалога как одной из основ человеческого бытия и сознания. Оно формировалось на переходе рубежа XIX и XX столетий и приобретало все большую актуальность с приближением к новому рубежу – концу XX века. Диалог осознается как бытие-общение, где единство всего и всех реализуется как общение многих, в котором осуществляется единственность каждого. Субъект диалога – отдельная личность, основа существования которой – ответственность за другого, лицом к лицу с ним.

SUMMARY

The article deals with the new understanding of dialogue as one of the foundations of human existence and consciousness. It formed at the turn of XIX to XX century and gained still more relevance as it approached a new border - the end of the XX century. Dialogue is conceived as existence-communication, where the unity of everything and everybody is realized as the communication of many, in which the oneness of each is brought about. The subject of dialogue is an individual personality, whose basis for existence is the responsibility for another, face to face with him.

ЛИТЕРАТУРА

Махлин, 1995: Махлин В.Л. Я и Другой. Истоки философии диалога XX века.-СПб., 1995.

Хайдеггер, 1990: Хайдеггер М. Слова Ницше «Бог мертв» Вопросы философии. - 1990, №7.

Розеншток-Хюсси, 1994: Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность. - М., 1994.

Бахтин, 1986: Бахтин М. К философии поступка // Философия и социология науки и техники. 1984 - 1985. - М., 1986.

Батай, 1994: Батай Ж. Литература и зло. - М., 1994.

Левинас, 1998: Левинас Э. Время и другой. Гуманизм другого человека. - СПб., 1998.

Левинас, 1999: Левинас Э. Тотальность и бесконечное: эссе о внешности // Вопросы философии. - 1999, №2.

Мандельштам, 1991: Мандельштам О. Собрание соч. в 4-х тт. - Т. 1 - М., 1991.

Пастернак, 1989: Пастернак Б. Собрание соч. в 5-х тт. - Т.2 - М., 1989.

ББК Ю622.4

Игорь Козловский
(Донецк)

ФЕНОМЕН ИЗМЕНЕНИЯ ЦЕННОСТНЫХ ОРИЕНТАЦИЙ В ДУХОВНЫХ ПОИСКАХ ЛИЧНОСТИ И ОБЩЕСТВА КРИЗИСНОЙ ЭПОХИ

«Историк подобен сказочному людоеду: где пахнет
человечиной, там, он знает, его ждет добыча».
М. Блок.

«Человеческое время, – пишет М. Блок, – всегда будет сопротивляться строгому единообразию и жесткому делению на отрезки, которые свойственны часам. Для него нужны единицы измерения, согласующиеся с его собственным ритмом и определяемые такими границами, которые часто – что того требует действенность – представляют собой пограничные зоны. Лишь обретя подобную гибкость, история может надеяться приспособить свои классификации к «контурам самой действительности», как выразился Бергсон, а это, соответственно, и есть конечная цель всякой науки» [Блок, 1986:107].

Каждая культура создаёт свои мифы, свою текстуальную мифологическую ткань. Критические моменты истории - это точки разрыва старой ткани и возникновения новых мифов, новых текстов, новых смыслов. Будучи созданным, миф становится самостоятельной семантической реальностью. Развиваясь, он в своем раскрытии задает новое направление в эволюции культуры. Большие исторические события – это прежде всего столкновение мифов о личности, о ее месте в обществе, мире вообще, о самом обществе и мире, то есть мифы антропологические в широком смысле этого слова, ибо культура работает только с человеком. И каждый новый миф всегда недостаточно нов: прошлое в той или иной

степени всегда содержится в настоящем. Он в то же время нов в том смысле, что через него мы заглядываем в будущее. История развития представлений о природе личности – это, по существу, история развития культур, культурных текстов.

Способность порождать ценностные суждения является качеством уникальным для самосознания (как личности, так и культуры)... Таким образом, мы (культура) оказываемся привязанными к одному и отвергаем другое, причем отрицание – это негативная форма привязанности... Наши привязанности связывают и вовлекают нас. Это – результат самосознания. Именно поэтому буддизм, например, рассматривает самосознание как «незнание», «невежество», поскольку в процессе самосознания мы теряем реальность «таковости», и наш взгляд на вещи во вселенной ограничивается извне. Мы даже на себя смотрим со стороны, и этот взгляд на себя извне и составляет фундаментальное незнание, присущее человеческому существованию.

Сознание человека выступает перед нами как некий текст. Всякий текст – это носитель смыслов. Наш текст особый – удивительно гибкий, подвижный, динамичный, способный к изменению. Текст эволюционирующий. Все время создающий заново.

Сознание открыто миру. Взаимодействуя с ним, оно управляет своей текстовой природой. Управляя, задает вопросы и прислушивается, получая ответы из ниоткуда, из мира метасемантики. Создавая новые тексты, сознание порождает новые миры – новые культуры. Сознание оказывается трансцендирующим устройством (трансцендент), связывающим разные миры. Оно выступает в роли творца – микродемиурга.

Личность иллюзорна, ибо динамична, т.е. иллюзорность личности – в ее спонтанности. Спонтанность – это открытость вселенской потенциальности, способность попадать в резонанс с ней. Культура направлена на поиски смыслов. Мир смысла должен быть погружен в трагизм. Поэтому процесс поиска и нахождения смыслов наиболее продуктивен в трагические моменты бытия – в периоды кризисов как наиболее подходящие для творческой устремленности. Творческая устремленность, направленная на новое раскрытие смыслов, делает более гибкой, податливой и открытой структуру самой личности. Широта личности, ее открытость смыслу, противостоящим друг другу, осуществляется через образование многомерной личности. Именно в многомерности может осуществляться согласованная связь двух (или нескольких) составляющих личности без стирания их индивидуальностей. Личность оказывается способной к трансценденции – выходу за пределы своих границ, без разрушения исходного Эго. Облик личности высокой многомерности может оказаться столь же обаятельным, сколь и невыносимым для многих других по своей широте. Не таков ли еврейский Христос – безбрежно многомерная личность, ибо иначе откуда его способность к всепрощению? Ведь ни для кого не секрет, что признак многомерности – терпимость, а нетерпимость – признак одномерной,

плоской личности. Если бы Христос не был многомерен, как тогда могла бы прозвучать Нагорная проповедь? И не могло ли это не вызвать раздражения, переходящего в агрессию?

Маслоу делает интересное замечание: «На высших уровнях человеческой зрелости многие дихотомии, полярности и конфликты сплавляются, трансцендируются или разрешаются. Самоактуализированные люди являются одновременно эгоистическими и не эгоистическими, Дионисийскими и Аполлоническими, индивидуальными и социальными, рациональными и иррациональными, слившимися с другими и разъединенными с ними и т.д.» [Цит. по Налимов, 1989:213]. В другой книге Маслоу пишет следующие примечательные слова: «На самом деле, в силу многих эмпирических соображений, теперь я могу сказать более уверенно, чем я это делал раньше, что базисные человеческие потребности могут быть исполнены только с помощью других и через другие существа, т.е. через общество. Необходимость в общинности (принадлежность, контактность, групповость) является сама по себе основной потребностью» [Цит. по: Налимов, 1989:213].

Потребность в общинности реализуется в создании гиперличности* – через корреляционную связанность личностей, имеющую разную телесную воплощенность. Сама западная культура – начало счета ее времени – восходит в том числе и ко Христу, возвестившему, что общинность должна строиться на любви, простирающейся и на «врагов наших». Сейчас, в постхристианскую эру, на пороге тысячелетия, мы опять ищем пути для того, чтобы удовлетворить, говоря словами Маслоу, базовую потребность людей [Налимов, 1989:214]. Но здесь есть для нас предостережение. Мы знаем, как в недавнем прошлом мощные тоталитарные по сути общности были созданы во имя зла или во имя абстрактного добра, которое базируется на лицемерии. Такое или похожее было не раз в истории человечества. Но было и не только так. Создание гиперличности оказывается оружием обоюдоострым.

Может быть, каждую культуру тоже можно рассматривать как некую гигантскую гиперличность. И если мы готовы говорить о культуре как о гигантской гиперличности, то естественно полагать, что это транслиционное образование должно иметь и свою память. Надличностная память должна существовать во времени значительно более протяженно, чем память отдельных личностей. Это утверждение следует из того, что культуры не уходят из жизни так четко, как уходят люди. Граница культуры во времени затухает – угасая, она переходит в другую культуру. Одна и та же личность может оказаться составной частью двух (а может, и больше) гигантских гиперличностей – уходящей и приходящей. Разве среди нас нет хотя бы редких представителей, несущих в себе смысловые ценности разных культур?

* Гиперличность – многомерное образование, созданное множеством личностей, объединенных одной культурой, или одним слоем культуры [Налимов, 1989:181].

Мы снова в той исторической реальности, когда смыслы, некогда очевидные, сейчас теряют свою былую очевидность. И снова, как во времена античного Средиземноморья, перемешиваются идеи разных времен и народов. Снова что-то новое или древнее вливается в западную, теперь уже дряхлеющую мысль. Приближаясь к XX веку, мы начинаем все острее ощущать кризисную ситуацию. Кризис, охватывающий все человечество, распространяется на всю планету, превращается в глобальный. И более того, выходя за привычные нам границы, он вторгается в запредельность нашего существования – духовную область Бытия. Изжила себя культура, возникшая еще в Афинах, Иерусалиме и Риме. Завершает свой путь цивилизация, рожденная этой культурой. Состояние трагизма нарастает, нужны новые смыслы. Изменение смыслов – это творческий процесс. Никто не может предсказать, как он будет совершаться. Ясно одно – сейчас смыслы человека носят по преимуществу личностный характер. Однако новые смыслы должны не только прийти, но и быть восприняты свободно. Только свободный выбор может порождать мораль. Поиск смыслов неизбежно выходит в запредельность иррационального. Рациональное и иррациональное являются двумя дополняющими друг друга началами нашего сознания. Их гармонизация – в их совместимости, неразделенности, сопричастности. Гармонизация задается культурой, как это было в классический период Древней Греции. Эпоха Просвещения, отдававшая приоритет рациональному, нашла трагическое завершение в искусственно созданной культуре бывшей нашей страны. В ней вульгарный рационализм оказался декретированным. Культура, освобожденная от иррационального начала, обернулась во многом антикультурой.

Конечно, нельзя достаточно отчетливо очертить рациональное. Но нельзя утверждать и то, что иррациональное «принципиально недоступно рациональному познанию», «алогично или неинтеллектуально, несоизмеримо с рациональным мышлением или даже противоречит ему». На самом деле все обстоит иначе. Так, в физике микромира удалось сохранить рациональный характер изложения квантовой механики лишь после того, как была понята необходимость размытого описания наблюдаемых явлений. Реальное знание открывается нам через многообразие серьезно аргументированного незнания. Иррациональность в науке начинает произрастать из столь уютной для нас рациональности.

Естественно, что иррациональность, как одна из составляющих духовного поиска, становится важнейшим составляющим прорыва к запредельному, к новым ценностным духовным ориентирам. Так было всегда. Сейчас, с существенным убавлением тотального идеологического давления, на переломе новых эпох – тот же духовный поиск новых ценностных ориентаций, новых смыслов. Поэтому естественно стремление, с одной стороны, по-новому оценить прошлое, с другой – осмыслить опыт современного поиска на Западе и Востоке, а с третьей – естественно возникновение на уровне массового сознания множества новых и нетрадиционных религиозных движений [Козловский, 2000].

Человек не до конца рационален по своей природе. Даже не зная своего будущего, он все же действует, заглядывая в смутно предчувствуемое неведомое. Сейчас нам видится формирование в будущем новой системы ценностных представлений и даже рождение новой культуры носителями нового сознания.

Любая культура имеет защитные или защитно-адаптационные функции, основной ее задачей является социальная терапия. Психика человека неустойчива, легко уязвима. Она нуждается в постоянном терапевтическом воздействии, которое осуществляется путем привнесимого культурой раскрытия новых аспектов реальности мира, порождающих новые смыслы, новые ценностные представления. Потребности человека порождаются не самой его биологической природой, а её взаимодействием с культурой. Именно в результате этого и создаётся среда обитания человека в ее широком понимании. Но культура, как и всякий организм, может начать стареть. Тогда порождаемые ею потребности теряют свое терапевтическое действие, и возникает удручающая, губительная скука. Комфортность жизни – главное общедоступное проявление культуры, так бросающееся в глаза на Западе, - начинает терять свое терапевтическое воздействие. Технизация практически всех проявлений культуры, так хорошо понятая еще Хайдеггером, закрыла от нашего восприятия те аспекты Бытия, которые доступны были человеку в культурах прошлого.

Мы наблюдаем очередное столкновение рационального (логического) с иррациональным (нелогическим, глубинным). Потребности, естественно, формируются на логическом уровне, а принимаются на глубинном. Современный человек не подготовлен к тому, чтобы понимать себя. Он потерял своих духовных наставников: философы подавлены логицизмом, писатели не готовы предложить образ героя наших дней (создать адекватный миф), официальное духовенство сковано догмами и не воспринимает запросы современного человека. Рациональный и иррациональный уровни Бытия оказались рассогласованными, и такая патологическая расщепленность, приводящая к стагнации, сопровождается депрессивностью и агрессивностью.

От новой культуры мы ожидаем иного - возвращения к поискам самого себя в масштабах вселенского звучания, достигающих запредельной реальности. Духовность не изобретается. Мы черпаем ее из глубин своего сознания. Она запечатлена опытом всего исторического прошлого. Но вот что важно: духовность никогда не дается нам в виде некоторой окончательной формулы. Она должна непрестанно реинтерпретироваться в контексте проблем настоящего. В этом суть и смысл культуры. Культура развивается, если интерпретация удастся, и гибнет, если догматизируется.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается история культуры как история смены ценностных ориентаций, поиска новых смыслов. Автором выделяется ряд отличительных черт, характеризующих рубеж тысячелетий.

SUMMARY

The article views the cultural history as the history of changing value orientation, search of new senses and meanings. The author singles out a set of peculiar features characteristic of the Millenium's turn.

ЛИТЕРАТУРА

Блок, 1986: Блок М. Апология истории, или Ремесло историка. – М.: Наука, 1986.

Козловський, 2000: Козловський І.А. Духовно-релігійне відродження українського суспільства: реалії сьогодення/Схід, №3 (34), 2000.

Налимов, 1989: Налимов В.В. Спонтанность сознания. – М.: Прометей, 1989.

ББК Ч 110.50

Ольга Червинская
(Черновцы)

ФАКТОР АЛЛОТРОПИИ КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ФЕРМЕНТ КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПРОЦЕССА

Современное бытие вновь возрождает в науке вкус к эмпиризму, заслуги которого немалы хотя бы в части уже законсервировавшего себя в научном багаже «личного опыта» историографов и, соответственно, их «личных примеров». Посему хорошо и нам обратиться к *тому* в истории культур, на что современный исследовательский взгляд должен фокусироваться этим своим собственным опытом. Как исследователь, я не могу не благодарить Бога за то, что Он дал мне возможность быть свидетельницей такого любопытного состояния культурноисторического процесса, в каком мы пребываем сегодня, и очутиться на том отрезке истории, который воспринимается едва ли не как завершающий. Мнится, что у нас на обозрении – вся история и все ее народы.

В основе какой-либо культурной композиции, воспринимаемой как явление, в своей органике целостное, определяющую роль играют, как правило, не столько грубые «механические» каркасы (как то: экономика, идеология, политические претензии, языки общения, деньги и пр.), сколько те скрытые пружины, которые по сути приводят в действие эту самую механику – те самые *ферменты*, без которых ничто не может бродить, превращаться в качественно иное состояние, в конце концов –

способствовать так называемому вожделенному «прогрессу» (условность этого термина сегодня уже мало кто оспаривает). Обнаружение таковых ферментов способствует десакрализации того, что в совокупности может быть названо «тайной» (см., к примеру, специфичную сентенцию историка С.А. Экштута: «В истории всегда будет нечто непознаваемое, ускользающее от нашего категориального аппарата. <...> Не следует путать невежество и профессиональную некомпетентность с отчетливым пониманием того, что ты столкнулся с тайной». // Экштут С.А. Сослагательное наклонение в истории: воплощение несбывшегося. Опыт историософского осмысления. – ВФ. №8. 2000. – С.86).

На мой взгляд, из поля зрения аналитиков культуры один такой замечательный и весьма специфический «фермент» систематически выпадает. Однако культурная ситуация в нашей стране позволяет сегодня конституировать это явление во всей значимости его буквально общеисторического смысла, ибо очевидно, что подобного рода явления по сути имели место всегда.

Смысл последующего – в постановке подсказанной временем проблемы. Это всего лишь самый приблизительный контур явления, которое, на мой взгляд, представляет собой один из важнейших, хотя и нераспознанных компонентов истории в ее метафизике. Возможно, стоит подумать о нем, и как о потенциально емкой литературоведческой парадигме.

Итак, речь идет о факторе **аллотропии**. Думается, весьма позволительно вооружиться этим естественнонаучным термином, поскольку в нем заключаются знакомые нам общенаучные греческие корни (*ἄλλος* – другой, *ῥόλος* – ооворот). Аллотропия означает существование какого-либо определенного феномена (например, явления или вещества) в различных его проявлениях (скажем: «кусочек олова, кипящее олово, пары олова» или «облако, росинка, айсберг» – все это суть одно и то же).

Сразу же допустимо будет, пожалуй, предположить, что взаимоотношения между формами этих проявлений в пределах подобного и якобы однозначного феномена неисчислимы; они могут быть самыми непредсказуемыми: от взаимокоррелятивных до откровенно агрессивных. Это и рассмотрим в культурологическом аспекте, приняв за основу, что любая из якобы однородных культур (или, подхватывая выражение А.Сорокина, -- «социокультурных тел») в своем развитии неизбежно сталкивалась, сталкивается или столкнется в будущем с подобной ситуацией. Сама по себе эта культурологическая ситуация обусловлена наличием «окружающей среды»--контекста, как среды реально чуждой, на которую, хочешь не хочешь, приходится реагировать и которую не учитывать невозможно.

Позвольте мне вспомнить здесь всего два примера.

Во-первых, ветхозаветная история Иосифа и его братьев, знаменитая тем, что несмотря на блестящую карьеру фараонова царедворца, Иосиф

остался приверженцем закона Моисея и патриархом иудейства. И, т.о., еврейская культура в рамках культуры египетской сумела не только не раствориться, но и даже обескровить ее.

Второй пример нас переносит в Римскую империю времен Нерона, которая превратила испанца Сенеку (младшего) в классика римской философской декламации, так что говорить о какой-либо преемственности меж ним и традицией литературы Кордовы мало кому сегодня может прийти в голову.

Эти два примера интересны своей полярностью. Говорить об аллотропии возможно только в первом случае. Во втором – на лицо факт ассимиляции. При этом для личного опыта римского автора стремление противостоять этой на сегодня пресловутой ассимиляции вряд ли означало бы бессмертие (гораздо интереснее в связи с этим было бы поразмышлять о взаимоотношении понятийной пары *«провинция – центр»* как симптоматике имперской стагнации и приближающегося краха. Оставим этот вопрос в стороне...). Однако хотелось бы заметить, что коль скоро мы делаем «бессмертие», «славу», «успех» значимыми единицами измерения, то сам по себе вопрос об обозначенной тут полярности теряет черты определенности и фактически уже не имеет для нас смысла. Соответственно и вопрос об ассимиляции может быть рассмотрен как вопрос персональный.

Что дает исследовательскому сознанию конституирование аллотропной формы культуры в качестве научной парадигмы? Как быть с определением ее параметров?

Аллотропия может быть охарактеризована, как сознательное стремление сохранить «самотождественность» (определение заимствовано из обозначения коллективной темы отдела теории литературы НАН Украины). Но возможно ли какой-либо якобы однородной культуре абсолютно на всех мыслимых уровнях полностью сохранить эту «самотождественность»? Конечно, от такого вопроса моментально повеяло знакомым запахом риторики.

Конкретно: о чем нам, к примеру, говорит опыт Украины завершающегося столетия? Украинская культура на рубеже XIX--XX веков представляла собой, по сути, три аллотропные формы: 1. австровенгерские русины (см. известный архив Ваврика в ОР ГПБ); 2. малороссы – в империи Российской и 3. только-только формирующаяся украинская диаспора. Каждая из этих форм на своем фактическом, реальном срезе имеет, пожалуй, лишь одно безусловно общее: в любом случае это осознание себя представителем именно той единой культуры, которая сегодня носит общее название украинской, а тогда, при разногласии наименований, стремилась не столько даже к номинальному, сколько к феноменальному сплочению и единству. Опыт же у всех трех форм по сути складывался различный, в чем и может быть сокрыт ответ о хронических разногласиях между ними.

В настоящее время перед нами картина активной попытки сплочения фактически ферментированных столь различным опытом форм украинской культуры в единую, целостную структуру. И надо обладать воистину

детским оптимизмом, чтобы полагать, что зафиксированная на сегодняшний день пограничная линия, ужесточение кордонного и языкового режимов или даже вообще «граница на замке» – очень быстро ликвидируют проблему. Тем более, что, как показывает всемирная история, порой роль контекста может считаться фатальной (например, когда культура, выпадая из существовавшего прежде анклава, не умеет превозмочь контекстуальную разнородность, не умеет противопоставить ей свою целостность, не желает замечать наличия в ее «социальном теле» активных маргинальных форм, или, того хуже, уподобляя их неким нездоровым для организма вирусам, пытаться их нейтрализовать).

То же возможно говорить и о наличествующих аллотропных формах русской культуры: то, что лежало в опыте Украины, сегодня уже суждено переживать и культуре собственно русской (иногда неспроста именуемой русскоязычной). Однако и тут есть некоторые достаточно тонкие пункты. Определенные «нейтральные полосы». Например, мы можем задним числом посчитать «аллотропными» существовавших в контексте украинской культуры Булгакова, Куприна, Ахматову и т.д. Тем не менее, это будет ошибочным мнением, т.к. в их период Киев признавался большинством как одна из столиц исторически цельной Руси.

Те ученые, которые сегодня стремятся вырваться из смиренной рубахи *обыденного сознания*, воспользоваться исторической ситуацией и насладиться плодами эмпиризма, в связи с вопросом о самоидентичности культуры неизбежно упрутся лбом в вопрос о языке. Сводима ли аллотропия к понятию языка (в Библии – это слово является синонимом народа, некоей культурной общности)? Ведь аллотропия – осознание себя в наличествующем контекстуальном пространстве чужим и только в каком-то одном из вариантов – самим собой. И язык тут выступает, безусловно, лучшим консервантом. Но достаточно ли для этого какого-либо одного языка, языка, перекрывающего и покрывающего собой все реально сущее, все, обладающее собственным неповторимым речевым аппаратом, что обитает на данном говорящем просторе? Я думаю, что сама по себе по-армейски поставленная борьба за “единый, общий язык” есть только инстинктивный рефлекс тяжело больного организма, с неизбежным повышением температуры, которая предвещает либо агонию, либо выздоровление и выработку надежного иммунитета.

История имеет примеры, опровергающие упрощение понятия культуры до понятия языка. Героиня Столетней войны, безграмотная патриотка Жанна д’Арк была по сути лотарингской немкой, однако Франции сильно повезло, что она родилась на свет задолго до Гердера и так и не узнала, что язык ее семьи обязывал бороться за включение Лотарингии в состав Германии, а никак не Франции. Вообще же Столетняя война – это хороший пример формирования единства из аллотропных форм (данный исторический сюжет фиксирует также аллотропный фактор как общеевропейскую ситуацию). Мне бы хотелось думать, что

аллотропия – это состояние, противоположное гражданской войне. Но пока для себя я этот вопрос оставляю открытым.

Наиболее существенным мне представляется другой ракурс, каким-то образом спровоцированный этим (вышеназванным) возможным научным сюжетом. Вопрос о *конверсии* аллотропных форм (не столько между собою, сколько по своему противостоянию с агрессивным в той или иной степени имеющимся контекстом). Аллотропия только на первый взгляд чужда подобной конверсии. Фактически же перед нами вполне конвертируемая форма культурного развития, в которой основную роль играет категория исторического времени. Именно здесь, на этом уровне, можно настаивать на уникальности развивающегося момента современной украинской истории в сравнении с наиболее показательными близлежащими странами (например, Молдова и Россия). Сегодня украинскую культуру разделил на так называемую западную и восточную все тот же древний спор меж Византией и Римом. Подобную трагическую ситуацию Украина уже переживала, но... в рамках разобщенности, а не в нашей (см., к примеру: Проф. В.С.Вертоградов. Православная Церковь в Галиции в древнейший Русский период //Богословские труды. Сборник 30. – М: “Издание Московской патриархии”, 1990. – С. 241-278).

Следует обратить внимание на следующее. Каждая из форм аллотропии, составляющих в сумме композицию единой культурной общности, имеет свой общий знаковый набор. На сегодняшний день для Украины – это «Шевченко», «тризуб» или, наконец, «гривня». Именно на уровне этих своеобразных параметров обнаруживается их абсолютно *номинативный* дух. Прочитав стихотворение Тараса Шевченко “Швачка”, сегодня кому-то захочется схватиться за голову, а кому-то вычеркнуть и изъять его из истории (“Подивися, як той Швачка у Фастові діє! Добре діє! У Фастові, у славному місті. Покотоилося ляхів, жидів не сто, і не двісті, А тисячі.. А майдани кров почервоніла. А оранди з костьолами, мов свічки, згоріли...”). Нам же с вами, как представителям не спекулятивной науки, только надо благодарить гения за его историческую честность, которой ой как боятся наши нынешние «пани лукаві». Вообще сегодня, пожалуй, считается более приличным публиковать сенсационные обнаженные автопортреты классика, либо реконструировать чьи-либо писательские будуары, нежели позволять цитировать авторов в неусеченном объеме. Но да простится мне эта реплика в сторону.

Важнее в заключение сказать о более существенном. А именно вот о чем: о религиозном векторе. Иудеи сохранили свою культуру именно благодаря религиозному единству: Закону, данному Моисеем самим Богом. Они заключили завет с Богом раз и навсегда. У нас же сегодня наибольшей угрозой хворому организму украинской культуры позволительно считать именно ее религиозный разнобой в стиле “печворт”. Этот фронт и может оказаться для нее наиболее фатальным. Если раньше именно Православие объединяло всех украинцев в фактическую целостность и удерживало их в единстве самосознания при любых географических просторах, на каких бы

ни доводилось украинцу обитать, то сегодня фундаментом является лишь тяга к замкнутому экономико-политическому, так называемому культурному и языковому пространству. К несчастью сегодня семя незалежности пало на весьма засоренную почву, где мало кто чувствует разницу не только между имеющимися многочисленными христианскими конфессиями, но и не умеет порой отличить христианство от мусульманства, путает иудаизм с экуменизмом, язычество с буддизмом, считает монашество сектанством и т.п. Этот стержень сегодня не заменен никакой реальной, хотябы даже и искусственной альтернативой. Можно, пожалуй, отметить тот печальнейший факт, что культура, претендующая на единство, сейчас, по сути, вообще состоит из различных и вполне автономных субкультур.

Вопрос на засыпку: может ли ситуация измениться? – С воздыханием скажем: на все воля Божия.

Но все же стоит подумать об аналогиях и альтернативах исключительно с познавательной, а не риторически ангажированной позиции. Вспомнить эпоху, предшествующую Великому князю Владимиру. Или попробовать провести по-настоящему серьезную аналогию с той же Францией, страной, атрибутивно католической, а по сути по отношению к Богу давно нейтральной. В этом плане у нас разные ситуации. Фактически мы уже имеем религиозную войну. На чьей стороне тени Шевченко и Франко? Где – Леся? Где – Стефаник или Коцюбинский? “По той бік” чи не по той стоит Вл. Винниченко? – вот что каждому из исследователей было бы полезно выяснить прежде, чем говорить о творчестве названных писателей.

Можно констатировать, что как всякая определенная структура, аллотропная форма должна удерживать единство разности всегда на каком-то одном принципиальном “аттракторе” (по акад. Пригожину), к примеру: религиозная общность, узко-национальная общность, партийная общность и пр. Даже если аллотропия в силу самых различных событий физически упраздняется, она еще обречена бродить в качестве скрытого фермента до тех самых пор, пока ее исторически выработавшиеся ресурсы не исчерпают себя в новом состоявшемся опыте, который, как показывает историческая кривая любого подобного явления, никогда не был молниеносным и механически простым.

Аллотропия влияет на выбор темы, на культурную ориентацию и пр. Кроме того, каждая аллотропная форма имеет свой контекст и в нем границу приоритетов – это наиболее важно, пожалуй. Диффузия аллотропных форм происходит за счет того, что Леся Украинка, к примеру, ориентировалась на Запад, а Франко – на Восток. Это, если метафоризировать привычный геральдический знак, перед нами воочию что-то наподобие двухглавого орла, но только с головами, развернутыми вовнутрь, т.е. наоборот всем!

И вот что, думается, важно еще: когда происходит слияние аллотропных форм, между таковыми абсолютно не исключены

инвективные оппозиции, можно это считать даже необходимой нормой бытия культуры на этом этапе. Это порождает долговременную программу выживания в каждой из потенциально противоборствующих тенденций. Вот почему, на мой взгляд, словесная культура может считаться сегодня не столько выражением философской формы единого национального самосознания, сколько формой в той или иной степени завуалированной адаптации (эффект “человека с правильными часами”).

А в таком случае нам, еще даже не разобравшим основных завалов рухнувшей империи, рановато говорить о каком-либо вождеденном национальном единстве. Ибо каждая культура – это прежде всего достаточно упорядоченная всем естественным ходом текущих событий текущая мировоззренческая общность, духовная совокупность. Хотя бы и при вечном противостоянии плоти (винтика и его функции) и духа, лжи и правды, безбожной злобы и Божественного добра. АМИНЬ.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается фактор аллотропии в мировой культуре, приводится ряд примеров аллотропных проявлений в различных национальных культурах: древнееврейской, французской, русской и украинской. Особое внимание уделяется проблеме формирования целостной украинской культуры.

SUMMARY

Phenomenon of allotropy in the world culture is in the focus of the present article. Some allotropic manifestations are highlighted in different national cultures, such as Ancient, Jewish, French, Russian and Ukrainian. A special attention is paid to the problem of formation of integral Ukrainian culture.

ЛИТЕРАТУРА

Вертоградов, 1990: Вертоградов В.С. Православная церковь в Галиции в древнейшей Русский период // Богословские труды. Сб. 30. – М., 1990.

Экшут, 2000: Экшут С.А. Сослагательное наклонение в истории: воплощение несбывшегося. Опыт историософского осмысления. – ВФ. – 2000. - №8.

ББК Ш 40 * 011.6

Нонна Копистянська
(Львів)

НАДТЕКСТОВИЙ СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНИЙ ХРОНОТОП

Термін "надтекст" підказав мені Наум Лейдерман у праці "К определению сущности категории "жанр"[Лейдерман, 1976]. Говорячи про

читацьке сприйняття, дослідник виділяє як перше: "установку на жанр" [Лейдерман, 1976: 10] і далі: "Другой механизм управления читательским восприятием состоит из *подтекста* и *сверхтекста*. Они образуют сигнальный контур для уместного включения читательских ассоциаций в художественный мир произведения" [Лейдерман, 1976: 11].

Я приєднуюсь до думки Ю.М.Лотмана [Лотман, 1970: 60] і Н.Л.Лейдермана [Лейдерман, 1976: 6], що не слід отожднювати текст з художнім твором. Текст — завершений авторський словесний утвір (принаймні на певному етапі, бо потім письменник може внести в нього зміни і навіть ґрунтовно переробити). Він залишається предметом, артефактом стабільним і незмінним, доки немає сприймача. Лише із появою читача факт перетворюється в фактор, текст — у художній твір, він оживає, починає діяти, "працювати", у сприйнятті читача набуває мінливості, багатовидності і в часі, і в просторі. Авторський монолог, спрямований до імпліцитного сприймача, та діалог з самим собою набувають характеру діалогу читача з текстом, читача з автором [Бахтин, 1975], полідіалогу читачів.

Напрошується ще одна цитата з праці Н.Лейдермана: "Любое художественное произведение как целостный миробраз состоит из двух сфер: внутритекстовой и внетекстовой. Текст – это одновременно и часть художественного мира, и система сигналов, посредством которых возбуждается мировосприятие читателя и так или иначе соучаствует в создании в произведении миробраза" [Лейдерман, 1976: 6].

Для моєї роботи більш відповідним, ніж "сигнали" і "система сигналів", є термін "коди". Автор створює текст, надтекст уже створює кожний сприймач на основі свого власного, життєвого, інтелектуального, загальнокультурного досвіду і своїх переконань та моральних позицій. Він підставляє під одне конкретне (соціально-історичне, психологічне і т.д.) інше конкретне або наповнює своєю конкретикою те, що в автора є емблематичним чи символічним. Однак, надтекст створюється *за тими кодами*, які дає автор. Коди надтексту закладаються автором у всі складові тексту: у просто текст, чи простий текст (назвемо його так умовно), у підтекст, у контекст. Тому, мабуть, можна говорити і про надтекстовий підтекст, і про надтекстовий контекст. Коди надтексту у підтексті й контексті не тільки встановлюють внутрішньотекстові зв'язки, але і зв'язок тексту з позатекстовим простором – прототекстом (термін ужитий словацьким ученим С.Ракусом [Rakus, 1995]), який слугує авторові матеріалом і основою для теми, завдяки чому відбувається впізнавання у творі читачем знайомого для себе досвіду. На текст автора накладається таким чином часопростір сприймача і творить з ним кожного разу якусь іншу сполуку, новий асоціативний простір. У даному випадку мова піде про творення соціально-історичного хронотопу.

Термін "хронотоп", за М.Бахтіним, уживається для визначення зв'язку між простором і часом, а в тих випадках, коли їх взаємозалежність

спеціально не розглядається, вживатимуться терміни "час", "простір", "часо-простір".

Для теоретичного вивчення проблеми часо-простору і структурного аналізу окремого твору я розробила схеми, серед яких є схема "соціально-історичний хронотоп", яку я наводжу нижче. В основному це стосується тексту твору, однак вона може бути використаною і для систематизації надтекстового соціально-історичного часо-простору.

Вивчення часо-простору є дослідженням зв'язків між поняттям часу, образом часу і реальним часом. Реальний час, реальний простір не існують у творі, хоча дехто умовно користується цими термінами. Вони існують у свідомості автора, свідомості сприймача як постійний аспект порівняння, як прототекст. Це дослідження зв'язків між автором і його твором, світосприйманням, естетичними, етичними, моральними, суспільнополітичними принципами письменника і створенням ним суб'єктивним художнім світом; між автором і зовнішнім світом, до якого він належить, і тим, до якого генетично та історично не належить, але в який себе "переселює". Це дослідження зв'язку між різними типами художнього і наукового мислення епохи, між традиціями і новаторськими пошуками, естетикою наряду, до якого належить письменник, й авторською відмінністю від загального, між хронотопом і жанром та жанровою системою наряду. А основою всього є вивчення структурних зв'язків у творі.

До літературних категорій належать поняття та образ соціально-історичного часу як форми існування і розвитку суспільства, які є взаємозумовленими. Від авторської позиції, кута зору, усвідомлення та узагальнення суспільного процесу і людини в ньому залежить його відтворення чи моделювання. А вдивляючись в образ, створений письменником, аналізуючи його, пізнаємо поняття, соціально-історичний хронотоп автора і самі об'єктивно існуючі явища.

Термін, який я вживаю, складається з двох частин, тому охоплює не лише історичні події, які зображаються в історичних романах, хроніках, репортажах, нарисових і політичних романах, але які закономірно відсутні у багатьох інших різновидах роману, у психологічних новелах, у ліриці. Оскільки мистецтво – це людинознавство, а людина – це соціальна істота, соціально-історичний хронотоп присутній у всіх творах. Його зображення чи авторське самовираження так чи інакше вказує на певні явища, процеси, стани, зміни навіть у найбільш інтимних людських почуттях, які зумовлені суспільством.

Соціально-історичний часо-простір – це, фактично, усе те, що можна "вичитати" з твору про життя, думки, почуття, переживання, страждання і радості людей у певних історичних та економічних умовах, рівень соціальної свідомості, науки, культури, освіти; про духовну, моральну атмосферу, про норми поведінки, правила співжиття і порушення цих правил і норм.

Звернувшись до соціально-історичного часу, отримуємо потрібну інформацію: про час, відбитий у творі, про автора, його ставлення до даних суспільних відносин і розуміння їх, а також про літературний напрям, до якого автор належить і з яким пов'язаний спосіб подачі матеріалу. Суб'єктивне відбиття і моделювання об'єктивних процесів різне і по-різному несе проблемне і психологічне навантаження.

Одні письменники більше зосереджуються на особистості, інші – на національному соціумі, треті – на загальнолюдських проблемах. Це також спостерігається як різниця між естетичними позиціями літературних напрямів. Наприклад, романтики, експресіоністи тяжіють до постановки і вирішення глобальних проблем буття, реалісти зосереджуються передусім на розкритті особистості в конкретних економічних, суспільних умовах, натуралісти ще додають біологічну залежність.

Якщо у реалістів соціально-історичний хронотоп і текстовий і надтекстовий створюється на основі поетики мімезису, то у романтиків реальність може бути закодована у фантастичній ситуації і образах. Три золотих волосинки, завдяки яким мерзенний виродок Цахес присвоює собі працю, талант, інтелект, привабливість інших людей, пробирається до вершин влади і оточує себе собі подібними, розшифровували у всі часи як владу золота, але сучасники Е.Т.А. Гофмана вбачали тут ще станові привілеї; читач радянського часу, природно, підставляв під золоті волосинки партбилет.

Інший приклад створення соціально-історичного хронотопу у поєднанні з реалістичними ситуаціями фольклорного, міфічного персонажа – це відбиття в образі чорта національних, регіональних рис (у М.Гоголя, В.Ірвінга "Диявол і Том Уокер"), часових змін, переходу до капіталістичної епохи (в А.Шаміссо "Дивовижна історія Петера Шлеміля").

Автори, літературні напрями, цілі епохи відрізняються між собою не тільки тим, як створюється текст і підтекст, але й тим — свідомо чи спонтанно закладаються коди надтексту і що чому підпорядковується. У творах реалістів XIX ст. надтекст підпорядкований тексту і може виникати у сприймача тільки в руслі асоціативних доповнень того, що письменник чітко і всебічно окреслив у тексті. Бальзак, наприклад, вважав за необхідне дати своє пояснення до кожної ситуації, кожного руху, слова, інтонації вислову персонажа. У Флобера є значно більше спрямування на створення надтексту, на співтворчість читача. Замість багатослівних описів, нашарувань метафор, пояснень, епітетів — міські деталі, які він порівнював з перлинами на одній нитці. Одна деталь здатна викликати у свідомості й уяві читача низку образів, відчуття, розуміння характеру психологічного стану героя. І все-таки головним спрямовуючим і тут є текст, посилений підтекстом.

Двадцяте століття створило властиву йому систему художніх умовностей, серед яких чільне місце посідає орієнтація на свідоме кодування надтексту для вислову своїх концептуальних позицій. Це особливо виявляється у творах притчевого характеру, тих, в яких існує, за

термінологією, яку я вживаю у схемах [Копыстьянская, 1994], подвійний, або множинний соціально-історичний час. Наприклад, "Молоді роки Генріха IV" Г.Манна, "Лже-Нерон" Л.Фейхтвангера, "Острів" Р.Мерля, "Дервіш і смерть" М.Селімовича, "Матінка Кураж та її діти" Б.Брехта та інші. У таких творах, які можна віднести до мисленнєвого експерименту [Stoff, 1997] текст відіграє допоміжну роль, підтекст і коди надтексту спрямовані на розуміння сучасного на прикладі минулого. У деяких творах кожен із закладених у них хронотопів, сюжетний і надтекстовий, має свої явні чи дискретні датування і топографію /наприклад, "Лже-Нерон" у тексті - Рим I віку, а в підтексті - прихід Гітлера до влади в Німеччині/. Це не означає, що нові покоління не будуть створювати собі надтексти відповідно до історичного досвіду, але письменник закодував конкретний соціально-історичний час у конкретній країні.

Ясно, що аналогії підказала історія, але ясно і те, що автор підпорядкував їх пошук потребі закласти саме ті, а не інші коди. Він створив цілу систему прозорі алегорії. І, як це не парадоксально, він домогів більшого викриття фашизму, ніж міг би досягнути прямим зверненням до сучасності. Тому що фашизм постає не як випадкове і виняткове явище, а як те, в чому повторилось зло попередніх епох і може повторитися в майбутності. Таким чином, Фейхтвангер підпорядкував текст кодам історичного надтексту з узагальненням, яке дозволяє шукати й інші паралелі.

Кодами для політичних аналогій не обмежується мислення автора, бо він закладає ще коди філософського надтексту, ставить питання, чому до влади приходять нищі люди, бездари, і стають навіть кумирами мас? Чому виграють, хай на час, ті, що роблять ставку на людську глупоту, бажання руйнувати, на жорстокість? Чому люди не розуміють, що зв'язують вузли і плетуть сітку, в якій самі задихнуться? Невже справді війни, загибель сотень і тисяч людей можуть залежати від примхи, амбіцій, марнолюбства, жадоби помсти якогось одного Варрона, Лже-Нерона, Гітлера і т.д.? Логічний, політичний надтекст автор закінчив на оптимістичній ноті. Він зобразив ганебний кінець Теренція-Нерона, провістив такий же для Гітлера. Однак, чим далі відсуваються 30-ті і 40-ві роки, соціально-історичним хронотопом надтексту стає цей філософський, повний гірких питань, актуальних, на жаль, для всіх часів.

Б.Брехт відносить дію драми "Матінка Кураж і її діти" (1939) до XVII ст., Тридцятирічної війни, яка охопила майже всю Європу, спустошила Німеччину, наполовину винищивши її населення, перетворивши на пустелю, згарище колись квітучі міста і села. Другий соціально-історичний час, – це те близьке майбутнє, що його готує для німецького народу фашизм розв'язанням нової світової війни. На відміну від Фейхтвангера Брехт не приховує того, що не пише свій твір заради зображення минулого. Він не дбає в деталях про історичну достовірність зображеного. Задуманий як подвійний соціально-історичний час і так і

сприйнятий сучасниками автора, він переходить у множинний з ростом часової відстані від політичного злочинства.

Коли для письменника головним є надання твору соціально-історичної багатозначності, він будує сюжетний хронотоп, як, наприклад, Р.Мерль у творі "Острів", з розрахунку на відоме, звичне за жанром, інтригуюче і цікаве для будь-якого читача. Обмежуючись цим рівнем сприйняття, пересічний читач може і не відкрити для себе ці глибші і головні рівні, його діалог з письменником буде вестись за текстом, хоч це не означає, що всі серйозні проблеми пройдуть повз його увагу, але вони будуть сприйматись емоційно з віднесенням до його життєвого досвіду.

У творі М.Селімовича "Дервіш і смерть" (1966) поєднується гостро політичний і морально-філософський підтекст у взаємодії сюжетного хронотопу Боснії XVII ст. і авторської сучасності. До кожної сюжетної ситуації легко підставляються аналогії з післявоєнної дійсності комуністичного режиму. Але головне в тому, що Селімович відтворює, як усе це плугом проходить по душі людській. Зображена типова трагедія людини, яка довго вірила в певні ідеали і цією вірою мов щитом закривалась від усього, що їм перечило в житті, одночасно і від усякої відповідальності за власні вчинки, дбаючи тільки про те, щоб вони не порушували догматів віри. Наступає момент, коли цей щит випадає з рук, розбивається, і людина стає абсолютно беззахисною у зовнішньому часопросторі, але й в своєму внутрішньому. Вона потрапляє в чужу його душі колію, стає і катом, і жертвою одночасно, втрачає все найдорожче – дружбу, самоповагу, нарешті життя.

Через один час письменники розкривають найхарактерніше в іншому, через минуле–сучасне і майбутнє, ставлять питання вічні, *але так, як вимагає їх постановки сучасність*, і одночасно підводять до розуміння, що сьогодення підпорядковане закономірностям, і що майбутнє залежить від того, як люди вирішать для себе ці вічні питання *сьогодні*. Твори з множинним соціально-історичним хронотопом змушують замислитись над сенсом існування людини, порушенням моралі в масштабах особистості, народу, людства, конкретної епохи та історичних змін епох.

Надтекстовий хронотоп може співпадати або не співпадати, зокрема в своєму оцінювальному аспекті з тим, який свідомо запрограмував автор, бо з часом змінилась оптика. Читач може навіть не зрозуміти коди, не знати, на що вони спрямовуються, оскільки події можуть оцінюватися з інших історичних позицій.

Тоді, коли в тексті і підтексті відсутня соціально-історична конкретика, надтекст може множитись до безконечного. Це спостерігається на дії "Війни з саламандрами" К.Чапека, "Чуми" А.Камя, романів Ф.Кафки. Загальне отримує датування, національну і політичну конкретизацію у свідомості читача в залежності від його власного і притаманного його епосі, його народові, життєвого, інтелектуального і особистого досвіду.

Особливо цікавий у цьому відношенні Ф.Кафка [Kopystianska, 1996]. У нього немає соціальної, історичної, географічної конкретності часу і простору в тексті, і немає її у підтексті та кодах надтексту. Твори Кафки не пишуться заради зображення, викриття суспільних політичних відносин датованого часу. Може, тому вони здобули таку популярність, і у кожного дослідника є «свій Кафка», що закладені автором коди дають змогу наповнювати надтекст конкретним соціально-історичним хронотопом, відомим кожному з власного досвіду. Немає тут обмежень географічних, національних, релігійних, часових. Можна навіть сказати, що текст пишеться заради створення надтексту, незліченої кількості його варіантів. Однак це не означає, ніби не існує обмеження надтексту. Існує, і дуже суттєве. Думка, відчуття, а на їх основі — й творення надтексту можуть проходити в одному негативно емоційному ключі. Він постійно посилюється і є фактором структуральним, якому підпорядковується все до найменших деталей у тексті. Він окреслює характер надтексту. На відміну від реалістів XIX ст., твори котрих багаті контрастним зображенням простору, часу, людей, багаті фарбами, звуками, емоційною гамою, Кафка є одноманітним, однотонним, оперує сталими кліше.

Кафка не йде, як реалісти, від одиничного до загального, одиничне він подає як багатозначну емблему свого внутрішнього відчуття загального [Копистянська, 1997; Червинская, 1999]. Він закодував такий же хід думок у створенні надтексту читачем: від відчуття тотального зла, яке, існуючи завжди, набуло в XX ст. страхітливих форм, до конкретних його виявів.

І це характерне не тільки для Кафки. Образність постмодерністів також підпорядкована не тільки ї, може, не стільки особливому художньому баченню світу, скільки особливому відчуттю і розумінню його (найчастіше трагічної) суті.

Надтекст має ще значно менше, ніж текст, обмежень і в часі і в просторі, в ньому вільно поєднуються народи і епохи за проявом спільного, загальнолюдського. Надтекст не обмежує форма вислову в тексті, яка залежна від естетики часу, і тому у людини іншої епохи може викликати супротив, як наприклад, романтичний пафос і метафорика у читача епохи реалізму, натуралізму. А в надтексті читач підставляє під певну ситуацію ту, яку підказує йому його власний досвід, і відповідно змінює також способи словесного її відтворення.

Часто автор посилає сигнали не чітко оформлених думок і концепцій, а їх неясне відчуття, передчуття. І надтекст теж створюється по-різному, як певні окреслені думки і узагальнення і як напівз'ясоване, але близьке до з'ясування, і як те, що взагалі не можна висловити, можна лише відчутти. Для цього як код часто використовуються твори, алюзії, лейтмотиви з іншого виду мистецтва — музики, живопису, графіки.

Надтекст значно розширює дію художнього твору, долаючи всілякі кордони і створюючи над кожним видатним твором світової літератури особливий, мінливий і спільний для великих груп людей надтекстовий простір.

РЕЗЮМЕ

У статті Н.Копистянської розглядаються теоретичні поняття “підтексту” й “надтексту”, їх функціонування у творах різних авторів, за різних соціально-історичних умов.

SUMMARY.

The article by N.Kopystianska treats the theoretical concepts of “subtext” and “overtext”, their functioning in works by various authors, in different social and historical conditions.

ЛІТЕРАТУРА

Бахтин, 1975: Бахтин М.М. К методологии литературоведения // Контекст 1974. Литературно-теоретические исследования. — М., 1975.

Копистянська, 1997: Копистянська Н. Особливості створення соціально-історичного хронотопу в романах Ф.Кафки “Процес” і “Замок” // Іноземна філологія.— 1997.— Вип.110.

Копыстьянская, 1994: Копыстьянская Н. Хронотоп как аспект изучения жанровой системы романтизма // Zagadnienia rodzajów literackich.- 1994. - № 37.

Лейдерман, 1976: Лейдерман Н. К определению сущности категории „жанр“ // Жанр и композиция литературного произведения. Калининград, 1976.- Вип. 3.

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

Червинская, 1999: Червинская О. История, теория и методологические полномочия рецептивной поэтики // Червинская О. Пушкин, Набоков, Ахматова: метафоризм русского лирического романа. Черновцы, 1999.

Kopystianska, 1996: Kopystianska N. Osobliwości funkcji przestrzennego detalu u Franza Kafki // Mimesis w dyskursie literackim. Toruń.- 1996.

Rakus, 1995: Rakús S. Textové a „netextové“ priestory literárneho diela // Realizácie textu. Modrý Peter Levoča. – 1995.

Stoff, 1997: Stoff A. Fabula jak zapis eksperymentu myślowego // Stoff A. Studia z teorii literatury i poetyki historycznej.- Lublin.- 1997.

СХЕМА СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНОГО ХРОНОТОПУ

ВІДБИТТЯ У ЗАГОЛОВКУ, ПІДЗАГОЛОВКУ, НАЗВІ РОЗДІЛІВ
ЗНАЧЕННЯ В ЗАДУМІ АВТОРА
ЗАЛЕЖНІСТЬ ВІД ЖАНРУ, ЖАНРОВОГО РІЗНОВИДУ /ЖАНРОВІ
МОЖЛИВОСТІ, ЖАНРОВІ ОБМЕЖЕННЯ/
ДАТУВАННЯ ПРЯМЕ; ОПОСЕРЕДКОВАНЕ; ДОКУМЕНТ, ВВЕДЕННЯ, ЗГАДКА
ІСТОРИЧНИХ ОСІБ, МІСЦЕВОСТЕЙ
СОЦІАЛЬНО-ІСТОРИЧНІ ПОДІЇ ТА ОБСТАВИНИ, ЗОБРАЖЕНІ БЕЗПО-
СЕРЕДНЬО, ПОДАНІ АВТОРСЬКОЮ, ПЕРСОНАЖНОЮ ІНФОРМАЦІЄЮ
ВКЛЮЧЕННЯ ВСТАВНИХ ЖАНРІВ, ПОЗАЛІТЕРАТУРНИХ ЕЛЕМЕНТІВ
АВТОРСЬКА ТОЧКА ВІДРАХУНКУ ІСТОРИЧНОГО РОЗВИТКУ

ПОСЕРЕДНЄ ВІДОБРАЖЕННЯ ЧЕРЕЗ ДОЛІ, ТРАГЕДІЇ, СТАНОВЛЕННЯ
ХАРАКТЕРІВ ПЕРСОНАЖІВ, ПЕРСОНАЖНУ РЕТРОСПЕКЦІЮ
СОЦІАЛЬНО- ВІДОБРАЖЕННЯ ПОБУТУ, ОПИС ПРОСТОРУ І ЗМІН У
НЬОМУ
ІСТОРИЧНИЙ- ВІДОБРАЖЕННЯ РІВНЯ СОЦІАЛЬНОЇ СВІДОМОСТІ,
МОРАЛІ, НАУКОВИХ ЗНАЬ, ЕСТЕТИЧНИХ СМАКІВ,
ДУХОВНОСТІ ЕПОХИ

ХРОНОТОП

СТЯГНЕННЯ, НАПЛАСТУВАННЯ, ЗЛИТТЯ ЧАСІВ
НАЯВНІСТЬ ПОДВІЙНОГО, ПОТРІЙНОГО ХРОНОТОПУ
ЧАСОВИЙ ТА ПРОСТОРОВИЙ ПЕРЕНОС ДІЇ, ПАРАЛЕЛІЗМ І
КОНФРОНТАЦІЯ ЧАСІВ
ВІДБИТТЯ ЧЕРЕЗ АВТОРСЬКИЙ ЧАС
МОЖЛИВІСТЬ, НЕМОЖЛИВІСТЬ ВІДКРИТОГО ВИСЛОВЛЮВАННЯ
АВТОРОМ СВОЇХ ПОГЛЯДІВ РОЛЬ АЛЕГОРІЇ,
СИМВОЛУ, МІФУ, МЕТАФОРИЧНОСТІ, МІСТИФІКАЦІЇ
ЕМБЛЕМАТИЧНИЙ ХРОНОТОП, ЗНАК ЧАСУ

ВІДБИТТЯ У ПІДТЕКСТІ

ЗАПРОГРАМУВАННЯ НАДТЕКСТУ, АПЕЛЯЦІЯ ДО ЗНАЬ І ДОСВІДУ
ЧИТАЧА

ОБ'ЄКТИВНА І СУБ'ЄКТИВНА ВІДДАЛЕНІСТЬ ВІД АВТОРСЬКОГО
ХРОНОТОПУ

ПАФОС ЗОБРАЖЕННЯ /ПАТЕТИКА, ГЕРОЇЗАЦІЯ, ІРОНІЯ, САТИРА/
ВЗАЄМИНИ: ОСОБИСТІСТЬ - СУСПІЛЬСТВО

ІНДИВІДУАЛЬНА І СУСПІЛЬНА ТРАГЕДІЯ ВТРАЧЕНОГО ЧАСУ,
ВТРАЧЕНОГО ОСОБИСТОГО, СОЦІАЛЬНОГО, НАЦІОНАЛЬНОГО
ПРОСТОРУ

ПОНЯТИЕ «РЕФЛЕКТИВНОГО ПЕРСОНАЛИЗМА»: ВЕРСИЯ ОБОСНОВАНИЯ

Ни одна научная работа, обсуждающая проблему стадиялизации литературного процесса, не обходится без буквальной или аллюзивной ссылки на понятие «рефлексивного традиционализма», введенного в обиход С.Аверинцевым и обозначающего целую эпоху развития постмифологического художественного сознания – от античности до классицизма включительно. В поэтологическом отношении эта эпоха была преимущественно жанровой, и лишь вследствие «эмансипации принципа субъективности» [Аверинцев, 1981:7] жанр как «категория авторитета» сменяется стилем как «категорией авторства» [Аверинцев, 1981:5].

С представлением о стиле связывается целый период эволюции постклассицистического художественного сознания, не имеющий обобщающего терминологического названия, поскольку некоторые «парадигмы художественности» еще принадлежат длящемуся прошлому. И все же о предварительной исторической завершенности можно говорить в отношении к модернизму как к «неклассической художественности XX века» [Тюпа, 1991:30], поскольку в его лоне созрел постмодернизм, содержащий в себе установку на диалог с классической культурой, с ее собирательным образом, что несомненно оказывается симптоматическим свидетельством вероятной завершенности и всей постклассицистической эпохи литературного процесса. В терминологическом следовании за С.Аверинцевым эту эпоху можно назвать «рефлексивным персонализмом».

На мой взгляд, концептуальной парадигмой этой эпохи, определяющей всю деятельность сознания, является персонализм, представленный различными модификациями – от филантропического сочувствия до нищенского бунта. Этот персонализм прошел все типичные возрастные этапы своего миметического развития: «сентименталистскую» эмоциональность, «романтический эгоизм», «реалистический» опыт жизнестроительства и, наконец, «модернистское» старение. Причем, важно заметить, что каждый последующий этап формируется в недрах предыдущего, что обеспечивает всему циклу диахроническую целостность. Типологическим, объединяющим все этапы жизненного цикла персоналистического сознания признаком является характер миметической деятельности последнего: если в доромантическую эпоху роль сознания сводилась к рефлексивному воспроизведению мировой жизни как свой, сознания, контекст, то в постклассицистическую – к рефлексивному воспроизведению мировой жизни в контексте сознания. Став высшим носителем мирового единства, сознание конструирует мир «как волю и представление» (Шопенгауэр), что особенно очевидно в

чрезмерный, максималистский период его развития – романтизм, период, наиболее продуктивный для лирики с ее родовой установкой на повышенную модальность сознания, на егодемиургичность. Короче говоря, сущность описываемой эпохи заключается в персоналистической «мысли о мире» (Бахтин). Этот внутренний сдвиг, приведший к форсированному вызреванию персоналистического способа мышления в недрах «цехового», становится причиной формирования нового (внежанрового) типа художественной целостности произведения, а именно, стиливого, который материализуется в телеологически согласованном единстве формообразовательных элементов художественного целого. Стилиевой тип целостности также осуществляется под воздействием двух факторов – объекта и субъекта, но уже не обремененных жанровым договором: с одной стороны, востребуются собственные, так сказать, объектные, а не допускаемые жанром тематические признаки объекта, что становится возможным на фоне общей тенденции расширения объектного диапазона действительности в процессе его постжанрового художественного рефлексирования, а с другой стороны, актуализируется индивидуально-авторская модальность субъекта, что обусловлено общей, связанной с девальвацией жанра, тенденцией к увеличению персоналистической ответственности его, субъекта, за осуществление художественного целого.

Романтизм обозначил особый период в истории созревания человеческого Я, период, ставший предельно-дискретным продолжением родового Я, охватывающего все постмифологическое время и явленного в своей чувственной (Возрождение) и умственной (классицизм) обоснованности. Романтическое Я становится центром мировой транспективы, с его позиции и происходит критическое диагностирование «роевой жизни» (Л.Толстой) и проективное конструирование собственной. Предполагая самоотчуждение от родовой предопределенности, романтический эгоцентризм освобождает сознание от пространственной и временной оседлости и продуцирует идеальный хронотоп, «сродни и впору» (Рильке) личностному Я, равновеликому в границах фиктеанской дихотомии не – Я и обладающему волевым желанием «совместить себя с глубокими требованиями действия» [Шарден, 1987:189]. Таким соразмерным Я хронотопом является разве что весь мир, но взятый в его «должном существовании», что, естественно, индуцирует в нем, в этом Я, тот эффект, который именуется романтической иронией и который сопутствует пониманию трагической несостоятельности столь глобальной претензии не только к миру, но и к самому себе, к сознанию, вынужденному действовать исключительно лишь в сфере иминации, поскольку всякое практическое действие чревато отрезвлению, освобождению от иллюзии. Да и «воображаемая реальность утрачивает в глазах ироника всякую ценность», как писал С.Кьеркегор, в работе «Понятие иронии», и «это происходит не оттого, что он изжил ее, пресытился ею и жаждет чего-то более правдоподобного и подлинного, а

потому, что ироник живет только своим Я, которому не удовлетворяет никакая реальность» [Делез, 1995:170]. Это обрекает романтическое Я на «трансцендентальную бесприютность» (Г. Лукач), оптимальной формой снятия напряжения которой, т.е. формой воплощенного покоя, может быть только антропоцентрический миф. О необходимости создания неомифа говорили многие романтики.

Жизненная неукорененность как внутреннее самочувствие романтика не может быть исчерпана жанровой темой как таковой, как типичным жизненным мотивом, являющимся миметической метонимией «домашней» привычности и прочности коллективного бытия. Тематическая инвентаризация жизни, производимая жанровой системой, оказывается всего лишь профанирующим отражением ее содержания в сравнении с романтическим пониманием последнего. Что же касается жанра, то он способен выявить сугубо тематическое, видовое содержание индивидуального сознания и как риторический жест экстерииоризировать его, выставляя на «всенародные очи», на всеобщее обозрение для его коллективного переживания и обсуждения (некая театральность доромантических жанров). Но эта жизненная неукорененность, которая чревата для ее персонифицированного носителя жертвенным, трагическим исходом его внешнего, биографического существования, имеет и обратную сторону: она обуславливает духовную самодостаточность романтика, внутреннюю перспективу его индивидуального Я, явно избыточного по своему содержанию в сравнении с жизненным ритуалом как знаком привычного согласия с бытием, в сравнении с жанром как «литературным этикетом» (Д. Лихачев).

В поисках оптимального способа самовыражения романтическое Я должно было с неизбежностью прийти к абсолютному молчанию, ибо, как пишет Гегель, объясняя романтическое уmonoстроение как таковое, «дух, имеющий своим принципом адекватность с самим собой, единство своего понятия и своей реальности, может найти соответствующее ему бытие только в своем родном, духовном мире чувства, сердца и вообще внутренней жизни. Благодаря этому дух осознает, что он, как дух, имеет свое иное, свое существование в себе и внутри самого себя, и только вследствие этого он наслаждается своей бесконечностью и свободой [Гегель, 1969:232]. Поэтому разрешение проблемы самовыражения Я, являющейся исключительно значимой для романтического искусства, всегда будет иметь случайный характер, и снятие «разницы потенциалов» между «бесконечной духовной субъективностью» (Гегель) и конечной художественной формой будет отличаться неизбежной иносказательностью.

Эта проблема выражения «бесконечного» содержания романтического Я в «конечной» форме в силу заведомой невозможности энтелехийного осуществления первого во втором, что засвидетельствовано многочисленными высказываниями романтиков, разрешается компромиссом между ними – символизацией произведения с характерной

для нее суггестивностью художественной формы, ее «настраивающей выразительностью» (А.Веселовский).

Если понимать романтическое художественное сознание как такое, что обречено на символическую форму выражения, или, иначе говоря, на семантическое молчание, то модернистское художественное сознание содержит в себе установку на предельную выговариваемость, и в этом плане представляет собой завершающую градацию исторического развития постклассицистической литературной эпохи.

Центробежный распад романтического молчания объясним изменениями, происшедшими в содержании персоналистического сознания. Если романтическое сознание было связано с экзистенциальным пониманием исторической несостоятельности глобального проекта – неомифа, аксиологически противопоставленного современной романтизму действительности, и было по сути предельным выражением этого сознания, сохраняющим целостность и достоинство содержащегося в нем антропоцентрического идеала, то «языковая» акцентуированность модернизма оказалась окончательным следствием девальвации этого идеала как вероятной возможности истории. «Языковая» игра становится пограничной формой конструктивной деятельности персоналистического сознания, она призвана не только концептуализировать модернистское самочувствие, но и компенсировать семантическую пустоту вселенского хаоса и бессмысленность человеческого существования, она приобретает значение новой религии, способной преодолеть отчужденность «несчастливого сознания» (Гегель) от природы и истории и удержать остаточную причастность бытию, она, наконец, создает инореальность, освобожденную от миметических условностей и вполне самодостаточную, чтобы произвести мифологический эффект. При всей теоретической условности этого противопоставления нельзя не признавать модернистского языкоцентризма, в сравнении с которым романтическое молчание воспринимается исторически исходным периодом эволюции персоналистического сознания.

Суть этого языкоцентризма не сводится, естественно, к его выразительным проявлениям, например, в имажизме Э.Паунда и идеограммах С.Банна и т.д., суть его заключается в ином принципе осуществления художественной целостности произведения, для понимания которого вновь обратимся к романтизму.

Характерный для романтического художественного мышления «зазор» между «молчанием» как непосредственно выраженным содержанием персоналистического сознания и произведением как его, этого содержания, символическим выражением нуждается в рецептивном преодолении для воспроизведения читателем семантического молчания, т.е. для нахождения им абсолютной точки произведения, без которой осуществление оптимальной целостности последнего оказывается проблематичным. Возможность такого преодоления связывается со стилем, его функциональное предназначение заключается в том, чтобы

сфокусировать структурно-смысловое единство произведения на воссоздании романтического «молчания» и тем самым придать этому единству не только символический характер, но и семантическую целесообразность.

Что же касается целостности модернистского произведения, то оно осуществляется совершенно иным образом. Определяющую роль в этом осуществлении играет субъект восприятия. Причем, в отличие от классического произведения речь в данном случае идет не о воспроизведении читателем для себя заданного автором структурно-смыслового единства произведения, поскольку ответственность за создание последнего в таком случае распространяется с тем или иным перекосом между обоими партнерами по диалогу - автором и реципиентом. По крайней мере, обязательным для модернистского автора является создание языковой структуры, способной к выработке смысловых производных. Ее, эту структуру, можно рассматривать как языковой символ, отличающийся от романтического тем, что он сам обуславливает семантическое молчание, в контексте которого реципиент вправе формировать свои собственные смыслы и тем самым преобразовать модернистский текст в художественное произведение. Иначе говоря, если символизм романтического произведения определяется содержанием конструирующего его, произведения, субъекта (автора), то символизм модернистского – содержанием субъекта восприятия (читателя), что дает основания признать историчность первого и перманентную современность второго. Поэтому интерпретация романтического, шире – классического произведения требует оптимальной реконструкции различных его контекстов, связанных, прежде всего, с содержанием авторского времени, а интерпретация модернистского, вернее, его сотворяющее «прочтение» не может обойтись без персоналистической интеграции содержания читательского времени.

Свое функциональное предназначение языковая структура модернистского произведения может выполнить при условии ее стилиевой маркированности, если персонализированное единство составляющих его элементов телеологически ориентировано, с одной стороны, на воссоздание структуры авторского сознания, что является общей заданностью стиля как такового, а с другой стороны, на создание семантического молчания, нуждающегося в рецептивном осмыслении. Для модернизма, особенно для его «беспредметных» образцов, стиль, обладающий огромными суггестивными возможностями, является единственным носителем потенциальной целостности произведения, способным выполнить коммуникативные задачи, инициировать читателя на смыслообразующую деятельность, завершающую произведение как художественное целое.

Модернистский стиль должно определить не только как «языковую» концептуализацию целостности произведения, но и как концептуализированный язык этой целостности. По сути речь идет об

обогащении функциональных полномочий стиля. Он становится не просто «золотым сечением» формы, предельным и телеологически обоснованным интегрантом ее проявленных возможностей, в нем мифологизированное единство «предметного» и «выразительного» в произведении достигает высшего, резонирующего напряжения концепции, которая и является стилем. Поэтому он обладает собственным содержанием, осмысливающее «прочтение» которого происходит в контексте персоналистического сознания реципиента.

РЕЗЮМЕ

Автор статьи выдвигает новое понятие для эпохи постклассицизма – «рефлексивный персонализм» как отражение развития творческого и рецептивного сознания на новой стадии литературного процесса.

SUMMARY

The author of the article suggests a new concept for the postclassicistic epoch: "reflectional personalism" as the reflection of creative and receptive mind's evolution at a new stage of the literary process.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, 1981: Аверинцев С.С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981.

Гегель, 1969: Гегель Г.В.Ф. Лекции по эстетике: В 4 т. – Т. 2. – М.: Искусство, 1969.

Делез, 1995: Цит. по кн.: Делез Жиль. Логика смысла. – М.: Academia, 1995.

Тюпа, 1991: Тюпа В.И. В поисках исторической эстетики: Уроки М.М.Бахтина // Историческое развитие форм художественного целого в классической русской и зарубежной литературе. – Кемерово: Кемеровский госуниверситет, 1991.

Шарден, 1987: Шарден Т. де. Феномен человека. – М.: Наука, 1987.

ББК III 40*002

Александр Кораблев
(Донецк)

О НЕКОТОРЫХ ЗАКОНОМЕРНОСТЯХ ЛИТЕРАТУРНОЙ ЭВОЛЮЦИИ

Конец тысячелетия – не так уж часто возникающая возможность проникнуться не просто историческим, но – метаисторическим чувством.

Может быть, оно позволит не только отразить закономерности литературного бытия, но и лишний раз убедиться, что таковые закономерности существуют.

Правда, для того чтобы адекватно помыслить столь значительную величину, необходимо, насколько это в наших человеческих силах, выйти за пределы своего личностного кругозора и даже, более того, за пределы своей эпохи. По-видимому, это невозможно – значит, можно попытаться.

С одной стороны, этому благоприятствует момент исторической переходности, неопределенности, беспризорности, когда мы, выпадая из одной культурной парадигмы, еще не попали в другую. С другой стороны, этому могут способствовать и наши личные усилия, если мы откажемся мыслить оригинально. Наша оригинальность обусловлена личностной уникальностью, а также уникальностью местоположения в истории и культуре, поэтому чтобы хоть как-то соответствовать такому глобальному предмету, как история литературы, нужно мыслить тривиально.

Тривиальность – это область аксиоматических представлений, переходящих из эпохи в эпоху и не вызывающих специального интереса по причине их очевидности. Своеобразие эпохи – это, наоборот, формула нетривиальности, запечатление некоторого принципиально нового, уникального мировосприятия, хотя и не отменяющего основные – «тривиальные» – представления. Тривиальность, другими словами, это константность, неизменность, абсолютность, это своего рода система координат, позволяющая, если наблюдать за проявлениями оригинальности, видеть закономерности историко-культурных изменений.

Кстати, латинское слово *trivialis* происходит от *trivium* – перекресток, а если точнее – пересечение трех дорог: *tres* – три и *via* – путь. Так назывались в средневековых университетах три основные гуманитарные науки – грамматика, риторика и диалектика. Уже в самом этом соединении направлений можно увидеть вполне тривиальный смысл, который позднее повторится в семиотике – как семантический, синтаксический и прагматический аспекты знаковости, или в теории литературы – как теоретический, исторический и диалогический типы поэтики. Мы же попытаемся осмыслить этот перекресток онтологически – как принципы абсолютности, относительности и соотносительности, определяющие бытие мировой культуры.

Онтологический *trivium* – это, во-первых, вертикаль, ось абсолютности, стрела вечности, соединяющая, как это мыслится с глубокой древности, Верх и Низ, Небо и Землю, Дух и Материю, Ноумен и Феномен и т.д., в зависимости от того, в каком культурном контексте эта вертикаль рассматривается. Во-вторых, это горизонталь, ось относительности, стрела времени, соединяющая Прошлое, Настоящее и Будущее. В-третьих, это ось соотносительности, личностная причастность, соединяющая Человека и Мир, Микрокосм и Макрокосм, Я и Не-Я и т.д.

Попытаемся, пользуясь уникальностью исторического момента, помыслить универсально, т.е. внеисторически и внеличностно, т.е.

тривиально – так, как если бы мы, воздерживаясь от объяснений, просто наблюдали рост дерева или движение стрелок на циферблате часов, или пульсацию синусоиды на экране компьютера. Такой взгляд, как и вообще всякий взгляд, устанавливает зрительный и, соответственно, умозрительный контакт между субъектом и объектом познания, но при этом энергия познания исходит не от субъекта, как это происходит обычно, а от объекта, который как бы самораскрывается в сознании познающего, если это сознание не помешает ему самораскрыться. Такой взгляд – феноменологи называют его «эпохе» – позволяет хотя бы отчасти демегафизировать перечисленные метафоры, воспринять их металоогически – как образно-понятийные проявления действительных закономерностей бытия.

Метафора Дерева (См.: Кораблев, 1996а: 197-198) в отношении художественной и, в частности, литературной эволюции кажется вполне приемлемой, поскольку отвечает точному значению слова «эволюция» (от лат. *evolvo* – разворачиваю): она выражает закономерное органическое вырастание художественного целого из некоторого первоначального единства, подобно тому, как из семени закономерно, предопределенно, силою внутренней необходимости вырастает то, что содержится в нем изначально.

Мировое Древо культуры, иначе говоря, вырастает из недр Античности, достигает необходимой высоты в Средневековье и, наконец, начиная с эпохи Возрождения, разветвляется и расцветает. Эти аналогии достаточно тривиальны, чтобы к ним отнестись внимательно.

Античность – «зерна», «семена» мировой культуры, что подтверждается расхожими оборотами типа «Еще Аристотель сказал... (варианты: Пифагор, Гераклит, Платон и др.)», а также историографическими экскурсами, устанавливающими, что решительно все новшества новейшего времени (и феноменологические «эйдосы», и структуралистские «оппозиции», и герменевтические «круги», и даже постулаты современной физики) в той или иной форме присутствуют в сознании античных мыслителей.

Рассуждая металоогически, т.е. согласно метафорической логике, следует заключить, что если Античность – «зерно», то сменившее ее Средневековье – «росток». И действительно, такая аналогия небезосновательна, если учесть наиболее существенные и характерные черты этой эпохи: готическую устремленность от земного (природного) к небесному (духовному), энергию духовного подъема, аскетизм и т.д.

Наконец, образовавшийся в Средние века «ствол» культуры порождает многочисленные «ответвления», характерные для Нового времени: множественность субкультур в пределах одного исторического периода.

Образ дерева как метафора развития европейской культуры является металоогическим подобием мифологического «Мирового Древа» и выражает, возможно, не только структуру Вселенной (М.Элиаде,

В.Н.Топоров и др.), но и какие-то универсальные закономерности развития, общие и для природного, и для духовного планов. Так, метафора дерева как имажинация «западной» культуры оказывается зеркально соотносенной с важнейшей метафорой «восточной» культуры – «перевернутым (опрокинутым) деревом».

Метафора дерева как образное выражение закономерностей культурной эволюции соотносима также с библейским Древом Познания и тем самым со/противопоставлена Древу Жизни, которое в этом ряду соответствий может быть понято как альтернатива естественному, эволюционному развитию. Если рассматривать культуру (в ортодоксальной христианской традиции) как отпадение от культа, как одно из следствий длящегося века и тысячелетия «грехопадения», то всякая попытка преодоления дискурсивного познания, приводящего к бесконечному дроблению его ветвей и забвению корней и целого, надо рассматривать как возвращение к онтологическим основам духовной жизни.

Метафора часов (См.: Кораблев, 1996б: 48-50), в отличие от органической метафоры дерева, выражает механические закономерности эволюции, хотя проявляются они столь же тривиально: в тех же координатах вечности и времени, в том же соотношении повторяемости и различий. Аналогия с часами возникает оттого, что основная эпистемологическая направленность эпохи может быть помыслена как вектор познания, изменяющийся в круте неизменных значений.

Мировые Часы культуры, иначе говоря, показывают, что человечество, познавая мир, последовательно обращает взгляд то вниз, то вверх, то назад, то вперед, и эти повороты вектора познания, эти изменения мировоззренческих доминант принимают вид последовательно сменяющихся культурных парадигм: Античность – Средние века – Возрождение – Новое время.

Когда А.Ф.Лосева, автора многотомной «Истории античной эстетики», однажды спросили, не может ли он кратко определить сущность античной культуры, то он ответил так: «Это взгляд на звездное небо». Комментарием к этому определению могут служить его же «Двенадцать тезисов об античной культуре», где основными особенностями античного мышления названы объективизм, космологизм, разумность, абсолютность, пантеизм, фатализм и др. (Лосев, 1988: 153-170). Но поскольку «звездное небо» древнего грека – это не что иное, как красота природы, природный космос, то вектор познания, если посмотреть на наши Мировые Часы, направлен в эту эпоху скорее «вниз», чем «вверх», потому что перечисленные А.Ф.Лосевым черты античной культуры вполне объединяются в понятии «природность».

Античность – это, как сказал Гете о Гомере, «сама природа»; или, по словам Гегеля, это «непосредственность духа», которая выражается в ощутительном единстве физического и метафизического, так что даже

«идея» (εἶδος), если судить по этимологии этого слова, в сознании древнего грека имеет определенный «вид», «видимость», «представимость».

Средневековье – как идеологическая антитеза Античности – это перемещение стрелы познания «вверх»: от земного к небесному, от естественного к сверхъестественному, от «знания» к «вере».

Возрождение – как возвращение к тому, что было, – это взгляд «назад», туда, где, как представляется в исторической ретроспективе, был осуществлен некий идеал. Как писал тот же А.Ф.Лосев: «Впервые в истории классическое прошлое стали рассматривать как полностью отрезанное от настоящего и, следовательно, как идеал, о котором можно тосковать, а не реальность, которую можно использовать и бояться. Средние века оставили античность захороненной, время от времени гальванизируя и заклинаниями возвращая к жизни ее труп. Ренессанс стоял в слезах на ее могиле и пытался воскресить ее душу. В один фатально благоприятный момент это удалось» (Лосев, 1978: 41).

Наконец, Новое время – как антитеза Возрождения – это взгляд «вперед», совпадающий с направлением стрелы времени.

Кроме основного, векторного взгляда, в каждой из этих эпох соприсутствуют, разумеется, и другие, «несвоевременные» взгляды, которые подразделяют эпоху на исторические «периоды», подобно тому, как на часах, кроме часовой, имеется еще и минутная стрелка.

Особенность периода – и это отражено в его именовании – определяется характером его творчества, его пути познания, или методом. Соотносительность эпох и периодов – это, по существу, соотносительность эпох и методов. Эпоха – отрезок истории, качественная характеристика времени; методы – характеристики этой качественности, способы самоосуществления эпохи. Эпоха охватывает и проникает собой всю жизнь человека, во всех ее аспектах и частностях; метод же выделяет в ней деятельностно-целевую ориентацию, характеризует творческую активность человека, направленность его усилий и устремлений. Эпоха такова, каковы ее методы, которые в совокупности и во взаимной соотносительности составляют ее парадигму. Тот метод, который оказывается доминирующим, определяет собой основной смысл эпохи. Метод – это стрела, показывающая, куда смотрит эпоха и что надеется увидеть.

Поскольку и эпохи, и периоды этих эпох определяются одним и тем же порядком константных значений, т.е., говоря метафорически, и большая, и малая стрелки на Мировых Часах совершают один и тот же круг, то наблюдается типологическое сходство эпох и составляющих их периодов. Например, в Новое время последовательно повторились художественные вариации всех четырех эпох:

Классицизм – вариация Возрождения: те же античные идеалы, обращение к прошлому, рационализм и т.д.;

Романтизм – вариация Средневековья: «двоемирие», устремленность в запредельное и т.д.;

Реализм – вариация Античности: верность реальности (недаром существует понятие «античный реализм»), миметизм и т.д.;

Модернизм – вариация на темы Нового времени: рефлексивность, множественность проявлений и т.д.

В пределах «периодов», на которые подразделяются «эпохи», различаются также отдельные «направления», подобные секундной стрелке, которые проявляются в том же круге констант и потому типологически сходны с периодами и эпохами.

Например, в русском модернизме сосуществуют (в состоянии творческой конфликтности):

Символизм – вариация Романтизма;

Акмеизм – вариация Классицизма;

Футуризм – вариация Модернизма в целом,

а также две разновидности Неореализма: «стилистический» и «социалистический» – вариации классического Реализма, представляя в совокупности пентаграмму как металогическую графему русского Серебряного века (См.: Кораблев, 1994: 104-113).

Ясно, что на новом повороте истории должна наступить новая стадия раздробленности, и она наступила, получив название Постмодернизм. Ясно также, что это неоднородное, множественное и в значительной степени условное образование представляет такое же сочетание оригинальности и тривиальности, как и все прежние эпохи, периоды и направления, наследует и варьирует их существенные черты, пытаясь творчески их преодолевать, а именно:

черты «классицизма» – «цитатность», «интертекстуальность», активная включенность в системы культурных ценностей;

черты «романтизма» – поиски «новой духовности»;

черты «реализма» – «возвращение к реальности»;

черты «модернизма» – множественность, модальность мировосприятия.

Может быть, история культуры для того и существует, чтобы можно было, увидев ее в целом, вовремя задуматься: что же означает эта закономерно прогрессирующая раздробленность?

* * *

Конец тысячелетия – повод не только оглянуться назад, но и заглянуть вперед. Что там, впереди?

Если древесная метафора верна, то впереди – ничего утешительного. По законам органического существования после рождения, роста и расцвета наступает, как всем хорошо известно, старение и смерть. Стало быть, и культура, коль уж мы говорим о ее органичности, не может избежать того, на что обречено все живое. И признаки умирания культуры наблюдаются на протяжении всего XX века: после того, как Ницше констатировал: «Бог умер», такую же шумную и как бы даже ликующую известность обретали и все подобные этой констатации: «Смерть героя»

(Р.Олдингтон), «Смерть автора» (Р.Барт), а также нетерпеливые ожидания «Смерти читателя».

Владимир Вейдле в сочинении, которое так и называется: «Умирание искусства» (1937), указывает как на несомненный симптом умирания – процесс распада и утрату целостности: «Судьба искусства, судьба современного мира – одно. Там и тут бездуховная сплоченность всего утилитарного, массового, управляемого вычисляющим рассудком, противопоставляется распыленности личного начала, еще не изменившего духу, но в одиночестве, в заблуждении своем – в заблуждении не разума только, а всего существа – уже теряющего пути к целостному его воплощению» (Вейдле, 1996: 121).

Но если все-таки различать «судьбу искусства» и «судьбу мира», и если в отношении «судьбы мира» более адекватны не органические, а механистические метафоры (например, метафора часов), тогда – еще проживем, хотя и механической жизнью, как те же часы, как «заводные апельсины» - покинув мир «культуры» и перейдя в мир «цивилизации». Тогда и вспомним пророчества Шпенглера и Бердяева: «Культура – органична. Цивилизация – механична»; «Всякая культура неизбежно переходит в цивилизацию. Цивилизация есть судьба, рок культуры. Цивилизация же кончается смертью, она есть уже начало смерти, истощение творческих сил культуры» (Бердяев, 1989: 15).

Если же предположить, что обе концепции культуры, и органическая, и механическая, каждая по-своему верна, то это должно означать, что культура хотя и умрет, но возродится, как возрождается, по евангельскому слову, зерно, падшее в землю, как все в этом мире возвращается на круги своя, даже безвозвратно уходящая культура.

...Конечно, это всего лишь метафоры. Но это метафоры, отражающие то, что действительно происходит с нами – с человечеством, выражающем свое бытие в истории культуры.

Или, может быть, эти метафоры недостаточно тривиальны, чтобы быть истинными?

РЕЗЮМЕ

В статье рассматриваются некоторые закономерности литературной эволюции. Используется тип тривиального мышления. В качестве металогических моделей предлагаются метафоры Мирового Древа и Мировых Часов.

SUMMARY

In the article the some laws of the literary evolution are considered. The type of trivial thinking is applied. The metaphors World Tree and World Hours are offered as the metalogic models.

ЛИТЕРАТУРА

- Бердяев, 1989: Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста // Литературная газета. – 1989. - №12.
- Вейдле, 1996: Вейдле В.В. Умирание искусства. – СПб, 1996.
- Кораблев, 1994: Кораблев А.А. Звезда и Крест Серебряного века // Возвращенные имена русской литературы: Аспекты поэтики, эстетики, философии. – Самара, 1994.
- Кораблев, 1996а: Кораблев А.А. Древо познания: опыт металогического описания // Україна – Греція: досвід дружніх зв'язків та перспективи співробітництва. - Маріуполь, 1996.
- Кораблев, 1996б: Кораблев А.А. О соотносительности культурных парадигм // Культурные парадигмы переходных эпох. – Одесса, 1996.
- Лосев, 1978: Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. – М., 1978.
- Лосев, 1988: Лосев А.Ф. Двенадцать тезисов об античной культуре // Лосев А.Ф. Дерзание духа. – М., 1988.

ББК Ш 40*000.21

Ирина Попова-Бондаренко
(Донецк)

ВОПРОСЫ СТАНОВЛЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КОММУНИКАЦИИ

Проблема художественной коммуникации представляется сегодня далеко не однозначной и не может рассматриваться только в пределах уже установившихся общепризнанных (и до определенной степени модных) терминов и понятий. Теория художественной коммуникации в неменьшей мере нуждается и в *истории* художественной коммуникации. Следует дать себе отчет в том, что художественная коммуникация как литературный (и шире – эстетический) феномен формировалась на протяжении многих столетий, прежде чем, кроме онтологической проявленности, приобрела весьма сложный характер (вплоть до приема) и стала предметом современных литературоведческих штудий.

Оттачиваясь и совершенствуясь, коммуникативные устремления человечества прошли достаточно долгий путь, прежде чем произошло разделение единой социумной воли к общению на ту часть, которая реализовывалась в «обслуживании» собственно общественных потребностей, и ту, которая относилась по преимуществу к миру вымысла и также удовлетворяла эту потребность в общении и связи между людьми, но уже совершенно на другом уровне, хотя, в принципе, на тех же основаниях.

Оставляя пока в стороне вопросы генезиса художественной коммуникации и её специфики на парадигмальном уровне, а также

дискуссии по поводу соотношения художественной коммуникации и общения [Каган,1991:264-267; 301-302], остановимся на некоторых закономерностях её эволюции. Каждое культурное явление развивается в синхронической и диахронической плоскостях. Синхронический аспект художественной коммуникации в древнейших и древних литературах развивается в культурном пространстве на национальном, религиозном (позже – конфессиональном), ментальном субстратах и обнаруживает большую вариативность, в связи с неравномерностью становления культурных регионов. . Впрочем, и здесь уместен типологический подход для литератур, развитие которых происходит в более или менее сходных условиях. Диахроническая «вертикаль» собирает несколько разбросанные синхронические явления и представляет движение во времени относительно стройно. Оба аспекта взаимодополняемы и предполагают учет следующих ближайших факторов. Прежде всего – литературной и ментальной (в широком смысле) *традиции*, а также всего того, что в той или иной степени с нею связано и ею обусловлено: элементов долитературного и устоявшегося литературного мышления, следов ритуалов и обрядов, служебных, светских и религиозных жанров, а также фольклора. В неизменно тесных отношениях с традицией находится и *система ценностей* как коммуникативный фактор, обеспечивающий взаимопонимание. Изменения в традиции влекут за собой ценностные переориентации - и наоборот, возникающие на глазах одного поколения новые и, казалось бы, недолговечные ценности в состоянии «опровергнуть» традицию или привести к её коррозии (см. подробнее: [Гуревич,1990]). Система ценностей охватывает не только экстралитературные явления (социальные, религиозные, политические и проч.), но и литературные (например, каноны). И, наконец, в художественной коммуникации важно *личностное начало*, проявляющееся в ходе истории, в культуре, литературе и искусстве – то, что А.Викт. Михайлов называет «изменением внутренней *устроенности* личности (курсив авт. – И.П.-Б) от мироощущения до мировоззрения» [Михайлов А.Викт.,1990:56]. Специфику и типологию художественной коммуникации невозможно представить без учета исторической доминанты, представляющей этапы формирования и трансформации коммуникативных возможностей культуры и их составляющих. Изменения в этих важнейших сферах носят скорее не поступательный, но циклический, спиралевидный или волнообразный характер (ср. с недоверием А.Викт Михайлова к идее «линейного прогресса» [Михайлов А.Викт.,1990:56], что хорошо заметно при сопоставлении коммуникативных интенций как древнейших/древних литератур, так и литературно-художественного творчества последующих эпох).

Благодаря многочисленным работам последних лет - теоретико-литературного, философского и культурологического характера [Розеншток-Хюсси, 1994 и 1997; Лотман, 1992; Якобсон, 1996; Хабермас, 1995; Стафеецкая, 1986; Шленштедт, 1978; Тюпа, 1998; Подорога, 1993;

Ильин, 1985 и мн. др.], художественная коммуникация, будучи воспринятой через призму этих исследований, предстает как некая вполне устойчивая модель, онтологическая матрица. А между тем применять это определение – «художественная коммуникация» – по отношению, например, к словесно-литературному ряду ранних эпох можно весьма условно, с большими оговорками. Выходит, мы имеем дело с историко-литературным и культурным парадоксом: коммуникативная *функциональность* вполне обозначена, а *художественной* коммуникации еще нет или имеются только её предпосылки. Но, с другой стороны, не предъявляем ли мы тем самым неправомерные и завышенные требования к «старой» литературе?

И доводы находятся вполне убедительные. Ведь нет нужды доказывать или оспаривать тезис о том, что искусство коммуникативно по своей природе, и основные средства коммуникации (вербальные и соматические) фактически так и не менялись от сотворения мира и на протяжении тысячелетий: обращение, изъявление желания вступить в словесный контакт, задавание вопросов (вопрошание) и, наконец, обмен информацией (разговор, договор и другие диалогически ориентированные формы, или «стратегии» в формулировке Т.А. ван Дейка [Дейк, 1989: 10-12] (см. также работы Р. Хилпинен, Д. Фоллесадаля и др. [Новое..., 1986: 300-317; 139-159; 250-253]). И потом, что значит утверждение «древность не знала художественной коммуникации»? Разве древнеегипетская или древняя китайская лирика никем не воспринималась? Не была адекватно понимаема? Не доставляла эстетического наслаждения? – Эти вопросы весьма важны, и ответы на них будут неоднозначными. Когда же, в каких случаях есть резон говорить о художественной коммуникации?

О собственно художественной коммуникации есть смысл говорить, когда в сознании творящего и воспринимающего прочно закрепляется *игровое* отношение и к слову как к фактуре, материалу, и к преобразенной словом референции, приобретающей в произведении характер особой реальности (при рассмотрении этого вопроса неизбежно втягивание в область дискуссий о природе эстетического, его временной, национальной и во многом релятивной природы). Чрезвычайно важно и изменение в древности отношения «производителя» («des Produzenten») к произведению *в плане осознания самодостаточности* и исключительности своего труда, когда уже не устраивает констатация собственной к нему при-надлежности, как это бывает в случае с пиететными и сакральными текстами. От скромной вне-положенности к тексту – к утверждению его производности, «из-водности» из недр собственной души. Вполне очевидно, что «авторское чувство» требовало удовлетворения уже в глубокой древности (ср. историю египетской литературы эпохи Нового царства и демотического периода). Вместе с тем появление авторства еще не гарантирует и появления авторского произведения – достаточно хорошо известна медиумная, посредническая позиция и автора, и исполнителя в эпико-легендарных жанрах. Должно появиться авторское *отношение* не

только к герою и/или его поступкам (стойкое оценочное отношение, как правило, уже укрепляется в средневековой литературе; исключение в определенном смысле представляют высокие жанры японской и отчасти китайской литератур, что связано с национальной спецификой эстетического), но и к внефабульному ряду, к тому, что лежит в области психологии (как она понимается на данный исторический период безотносительно к наличию или отсутствию рефлексии по этому поводу), менталитета и этики (понятия совести, свободы, долга, ответственности и т.д.). Здесь следует различать как профессиональную осведомленность автора в общепринятой системе ценностей (что чаще всего закреплено в риторических и дидактических жанрах, проповедях, агиографии, «зерцалах» и т.д. и извлекается для ссылок по мере необходимости), так и его личные убеждения и отношение, закрепленное в «образе-поведении» героев – то есть не в их суждениях по преимуществу, но в их *позиции* внутри/извне литературно-художественного мира.

Система *отношений* свидетельствует о появлении и такой важной внутренней коммуникативной интенции, как «точка зрения» автора и персонажей. Эта скрытая или явная аксиологическая и апеллативная позиция находит отражение в коммуникативной поэтике произведения. Изменения ракурсов в системе «точек зрения» последовательно приводит к появлению наряду с одноголосным (монологическим) типом авторского сознания и качественно иного, усложняющегося в ходе историко-литературного развития – диалогического/полилогического.

Представляется весьма важным и формирование авторской ориентации на *определенного* читателя как фактор внешней коммуникативной установки, некоторая избирательность в выходе на «свою» читательскую аудиторию. Такое искательное отношение к читателю было достаточно известно не только в период развитого европейского средневековья с его культурными «дворовыми» центрами, но и много ранее – в древнейшую эпоху (египетская литература), в ближневосточной и греко-римской античности (соответственно – поэтическое окружение Соломона и даже Ирода, а также тиранов, басилевсов и императоров) – и всплесками докатилось до нашего времени.

Распашивание древних/устойчивых словесных и литературных коммуникативных традиций приводит не только к более четкому выявлению внутренних и внешних коммуникативных инстанций, но и к трансформации *языка художественной коммуникации*: так, словесное «исполнение» (а точнее – оформление) не мешает проникновению тенденций живописности, красочности, цветности, как у Тома или Кретьена де Труа, или объемности, фактурности (монах Роберт), или музыкальности (труверы, миннезингеры, а впоследствии – романтическая культура в целом и т.д.)

Спорадические случаи «живописания» словом встречались уже достаточно давно (ср. замечание С.С.Аверинцева по поводу древних «лысых» и иных, несколько приукрашенных текстов), и пройдет немало

времени, прежде чем язык коммуникации обогатится настолько, чтобы отойти от прикладного использования живописно-музыкальной палитры. Новые оттенки коммуникативных стратегий, интенций, ситуаций и пр. возникают *на стыке* языков традиции и вновь формирующихся – *на границе* ментальных, профессиональных, корпоративных в широком смысле слова отношений.

По-прежнему интересным представляется средневековый литературный пласт, рассмотренный под коммуникативным углом зрения. Учитывая детальнейшую разработанность вопроса о средневековом романе отечественными и зарубежными исследователями, сразу же очертим круг уже проясненных и решенных проблем в этой области. Достаточно полно изучены все ответвления, связанные с культурным и литературным «генофондом» романов, в частности, о Тристане и Изольде, которые и станут нас интересовать, но в коммуникативном плане. Учеными отмечена национально-региональная основа сюжета – это пиктские, валлийские, ирландские мифы и легенды с изначально обозначенным в них любовным «треугольником» [Мелетинский, 1983:91-94; 96; Михайлов, 1976:51; 64-89], а также античное влияние («Искусство любви» Овидия). Выделены архетипические модели (бой Тристана с великаном, единоборство с драконом) [Михайлов, 1976:186], и эпические черты: «формульность», повторы, разделение повествования на отчетливо фиксированные куски, известный перевес «событийности» над попытками раскрыть психологию персонажей» [Михайлов, 1976:78].

Нас будут интересовать по преимуществу такие коммуникативные аспекты, как *слово, голоса* (автора и героев), *художественная информация* и её характер, *игра* и способы ее выражения в тексте, уровни её присутствия в тексте, отношение автора/повествователя к героям, фактор доверия автора/повествователя к читателям/слушателям.

По ходу практически всех текстов на сюжет легенды о Тристане и Изольде ощущается присутствие *аудирующей* публики (плеоназмы, реверансы перед слушателями, форсированная патетика, стилистические – не эпические! – повторы). По свидетельству Ле Гоффа, устное слово еще остается в это время главной ценностью, хотя «сила написанного уже подтачивает силу устного» [Ле Гофф, 1991:35]. По его же наблюдениям, лишь в конце XIII в. появляется в массе, так сказать, индивидуальное чтение про себя или вполголоса. Ссылаясь на работу М.Цинка (Zink M. La subjectivite litteraire: Auteurs du siecle de Saint Louis. –Paris, 1985), ученый указывает, что именно в этот период «в литературе прорывается «Я» и торжествует художественная субъективность» [Ле Гофф, 1991:43]. XII же век остается пока под властью слова произнесенного, хотя приоритетность рукописной книги уже существовала – правда, это было Священное Писание... Возникали и новые обычаи – увековечивать в посмертных памятниках образованность и грамотность (см. статую надгробия Альеноры/Элеоноры Аквитанской в церкви аббатства Фонтевро – с книжкой в руках. К слову, жена двух королей – Людовика VII Капетинга, а

затем Генриха II Плантагенета, но, что важнее – внука Гийома IX, первого трубадура и «страстная поклонница провансальской поэзии, она чрезвычайно многое сделала для развития куртуазной культуры [Мелетинский, 1983:32]). Скульптурные, да еще вдобавок портретные изображения образованных женщин – очевидная победа новых, более утонченных нравов, в Центральной Европе к. XIII в. прежде предпочтение отдавалось только Деве Марии, как «разумной деве», в сценах Благовещения и встреч с Елизаветой – наиболее «ходовые» мотивы того времени. Своеобразную монополию на изображение с книгой (как скульптурное, так и живописное – в миниатюре и витраже) прочно удерживали Иисус Христос (во славе или благословляющий), ветхозаветные цари (зачастую не только с книгой, но и со скрижалями), апокалипсические сцены, как бы «разворачивающиеся» в зрительный ряд пророческие строки Иоанна, сидящего здесь же с книгой Откровения, и аллегории Грамотности. Знания, книжность, начитанность, «вежественность» и сообразительность завоевывают все большее уважение. Многие авторы, ссылаясь на авторитетные исследования М. Блока, Л. Февра и других, говорят о таком феномене XII – сер.XIII в, как «средневековый Ренессанс». В этот период, охарактеризованный многими историками и культурологами как «мрачный», зарождается личностное отношение к себе и миру (появляются наряду с именами и фамилии, художественные произведения во всех жанрах обретают автора, развивается целая сеть детских городских школ, поднимается на ноги купечество, путь христианина по земле перестает быть поспешным, стремящимся «на небо» - напротив, усиливается живой интерес ко всему земному: комфорту, любви, путешествиям) [Гуревич, 1991; Ле Гофф, 1991; Гомбрих, 1998:196]. Вместе с тем устное слово остается ведущим передатчиком информации не только в первых версиях легенды о Тристане и Изольде, но и в последующих изводах и подражаниях. Последние, впрочем, только дань стилизации, в то время как оригинальные старые версии весьма показательны в коммуникативном плане. Тристан и Изольда *нигде* не обмениваются записками или иными письменными видами передачи информации (вроде писем, шифрованных записей, книг с закладками в нужных местах и т.д.). Они предпочитают передачу информации через третьих лиц, озвучивающих её, как, например, в стихотворной версии Тома. Сперва после слов Казрдина, сочувствующего раненому Тристану («Втолкните мне, что передать, /А я вас не заставлю ждать»), идут наставления умирающего на полутора страницах текста (ок. 120 стихов), а затем Казрдин, пусть и в существенно сокращенном виде (51 стих), но все же в главных позициях дублирует напутствие своего друга и зятя [Тома, 1976: 170-173; 176-177]. Примерно такой же прием встречаем и у Бериуля, когда Тристан и Изольда идут к святому отшельнику Огнину с тем, чтобы он научил их, как поступить: сначала любовники как бы «репетируют» (проговаривают) свою речь перед старцем, а затем она дублируется почти без изменений уже в присутствии самого Огрина,

который, кстати, «*святую книгу ...читает*» [Беруль, 1976:63 -64]. По ходу рассказа Беруль также нет-нет да и не преминет упомянуть о своей учености: «Не верьте низкому обману,/ Что рыцарем Ивен убит:/ Выдумывать такое – стыд ! /Не мог столь достославный рыцарь/ Поганой кровью обогатиться. / *Беруль читал об этом сам,*/ И правду говорит он вам». Как указания на почтенную *слушающую публику* можно истолковать полупрямые-полукосвенные обращения к ней: «Сеньеры помнят мой рассказ, /О том, как Бог Тристана спас, /Когда на камни с горной кручи / Он совершил прыжок летучий, / Как с Говерналом он умчался / И как с Изольдой повстречался» [Беруль, 1976:43]. Этот повтор, как и множество других в ранних версиях, явно предназначен *для ушей*, а не для глаз. Итак, в «Романах о Тристане» Беруля и Тома и других памятниках на этот сюжет мы имеем дело по большей части со звучащим словом как с авторским коммуникативным посылом, так и в собственно романном мире, где, кстати, встречаются и другие, на этот раз паравербальные и невербальные формы коммуникации: *соматические* (внезапная бледность, выдающая волнение, потеря сознания, закрывание лица руками и др.); *моторные* (заламывание веток как путеводительный знак в «Лэ о жимолости» Марии Французской, состругивание кусочков коры в протекающий у подножья башни Изольды ручей / более старый вариант: протекающий через ее спальню [Сага, 1976:265], вырезание на ветках в лесу знака (“nun”), по которому Изольда догадывается о присутствии в чаще Тристана, хотя по этому поводу имеются расхождения в толкованиях – знак это, имя или письмо (см. прим. [Михайлов А.Д., 1976:719]). Передающей, коммуникативной функцией наделены и некоторые предметы (*предметная форма коммуникации*) - перстни, мечи, перчатки/рукавички, золотые волоски с головы первой Изольды, белые/черные паруса и т.д. Все они служат для опознавания, распознавания, сообщения. Голоса автора и героев четко разделены: автор описывает и рассказывает, а герой исполняет свое «жанровое» предназначение. Вместе с тем автор берет на себя смелость описывать и душевные состояния своих героев. Так, у Беруля читаем, что думают Тристан и Изольда по истечении срока действия любовного напитка (кстати, Изольда и «озвучивает» мысли рыцаря, но как бы в зеркальном отражении – Тристан сначала жалеет себя, а потом – возлюбленную, а Изольда – наоборот): *Тристан*: «О, сколько мук / Пришлось узнать мне за три года!.../ Не в замке нынче я живу, / Мне негде преклонить главу, / Нет больше рыцарских потех, / Отрепья на плечах, не мех.../ ...Что королеве я принес? / Шалаш в лесу да реки слез; *Изольда*: «Меня земля напрасно носит: / Как смерд, живешь в лесу, мой друг, / Не окружен толпою слуг.../Я, королева, стала нищей, / Простой шалаш мое жилище. / Пристало жить Изольде в холе, /Служили бы по доброй воле / Ей благородные девицы...» [Беруль, 1976:60-62]. Достаточно очевидно, что автор вкладывает в уста героев истины общеизвестные и кодексальные. Их самооценка скорее презентативна, нежели психологична, а «переживания» вполне отвечают придворным правилам и укладу в целом,

предписывающим героям быть жертвами высокой страсти, и нотки самобичевания, похоже, окрашены здесь в несколько кокетливые тона.

В связи с этим есть смысл говорить о *мнимом* психологизме, хотя некоторые исследователи настаивают на истинном [Михайлов, 1976:58; 73]. Переведение таких «психологических» сцен в ранг «серьезных» приводит и к серьезным нарушениям в области читательского восприятия. Мы бы не стали, например, придавать сложный психологический оттенок переживаниям Изольды по поводу смерти Бранжьены, которую Изольда же и велела умертвить. В основе сетований Изольды на свирепость слуг, якобы исполнивших ее приказание, лежит, скорее всего, очень древний и основательно подзабытый сегодня мотив посмертного оплакивания жертвы, которая тем не менее с определенной необходимостью должна быть уничтожена (см. подробнее работы [Тайлор, 1989:234-237; Токарев, 1990 и др.]. С другой стороны, это вполне может быть несколько «окуртуазившаяся», но в основе своей типичная практика расправы знатных особ с подчиненными, которые на свою беду слишком много знали о тайнах своих хозяев. Любопытно, что этот мотив не исчезает и в последующих версиях, причем развивается в сторону все большего ожесточения со стороны Изольды и дополнительных «оправдательных» мотиваций ее злодейства: *ревность к Бранжьене* («Дон Тристан из Леониса»; здесь, кстати, получает развитие параллельная любовная линия – Бранжьену/ Бранхель спасает благородный рыцарь); *опасения, что все откроется, и Тристана отдалят* («Сага Тристрама и Исонды» монаха Роберта, где автор весьма непоследовательно после спасения Брингветты объясняет всё стремлением королевы «испытать»-де свою камеристку). К этой же мотивации примыкает эпизод с покушением на Бранжьену/Брагиню в «Повести о Трыщане»; здесь претензии Изольды/Ижоты смотрятся более жестко, хотя и по-своему цельно. Линия Бранжьены, таким образом, в психологическом плане так и осталась нереализованной.

Основная *художественная информация* в романах о Тристане и Изольде заключается в прославлении высокого любовного чувства. Она может рассматриваться в двух уровнях – времени создания романов и в более поздние эпохи. Конечно, трудно, а подчас невозможно реконструировать облик читателя/слушателя прошедших веков, воссоздать его психологический и этический портрет, его систему ценностей, его привязанностей и проч., по крайней мере в рамках небольшой статьи. Придется ограничиться неразвернутыми констатациями. На этих романах лежит поэтический флер, романтический отсвет, который вот уже много веков до нас и, наверное, долго еще после нас будет пробуждать и в читателях, и в художниках эмоциональные и творческие импульсы. Мы понимаем, что художественная информация должна отличаться от бытовой или научной какой-то своей особой новизной, особой точкой зрения и точкой отсчета и особой глубинной правдой, имманентной всем внешним «неправильностям» произведения, неправильностям поведения

героев. Дурно поступает Анна Каренина, изменяя мужу, но её правда – в невозможности заставить себя примириться и лгать, в страдании и страшном искуплении вины, наконец в трагическом сосуществовании двух её бытийных ипостасей: в глазах враждебных *других* и в беспощадных *собственных* – «ты повернул глаза зрячками в душу». Дурно поступает и Эмма Бовари, обманывая невежду и простака Шарля, хотя её маленькая (но другой-то ей не дано!) мещански-романтическая правда также внятна читателю, который порой довольно глубоко сочувствует этой героине. Этим «правдам», таким разным, нельзя не верить – они *художественно целостны*, логичны, хотя – как и каждое произведение искусства – насквозь фантазийны, «придуманы». Их главная сила и тайна – в *проективности*, в неимоверно утончившемся за века литературной эволюции *чувстве контекста и подтекста*, чего мы практически не наблюдаем в древнейших, древних и средневековых литературах ни на Западе, ни на Востоке. Синхроничный Европе XI-XII веков Хэйан, при всей (даже в чем-то болезненной) утонченности чувств тем не менее тоже все «проговаривает» и уточняет. Особенность коммуникации всех старинных текстов и заключается в том, что в них *все «вы-говорено»*, все названо, и нет места психологической загадке, тайне. Такая информация не столько формирует новое, индивидуальное, *«у-каждого-свое-восприятие»*, постижение некой рецептивной сверхзадачи, рецептивного приращения, сколько варьирует и украшает фиоритурами в целом уже знакомое. *Отсутствие доверия к воспринимателю* (или доверие не слишком полное) требовало порой укрепления своей позиции через избыточность повествования, эксплицитность, многословие, а это плохо согласуется с креативным, по-настоящему независимым статусом автора. И хотя авторские творческие инициативы постоянно подчеркиваются («Я про Динасу расскажу»; «Сеньоры помнят мой рассказ»; «Беруль читал об этом сам / И правду говорит он вам»; или у Тома: «Не скрою, господа, от вас: / Свой затянувшийся рассказ / Я очищаю от всего, / Что лишь запутало б его»; «Тома все досказал, как след»; «Не каждому я угодил, / Но сил и рвения не щадил / И вел правдиво свой рассказ» и т.д.), развитого авторского сознания в полной мере здесь еще нет. О.М. Фрейденберг сказала когда-то, что «авторство всегда сольное, чтобы не сказать «индивидуальное» [Фрейденберг, 1978:166]. Вот этой свободы индивидуальности мы пока и не видим. А видим, пусть и «красно украшенную», но вполне кодексальную историю о двух возлюбленных, которым помогает в их обмане само небо, и, следовательно, они вполне могут быть приравнены к великомученикам во имя Любви. Отзывается здесь, судя по всему, и внимание церкви к отношениям между полами (а церковь была заинтересована в их упорядочении, ибо, кроме чисто нравственных аспектов, это еще было связано и с матримониальными обычаями и нарушениями, и с институтом наследования феодалов/дворов). Как показывает Ж. Дюби, майорат и недопущение браков остальных детей мужского пола приводили к демонстративной сексуальной распушенности:

«Достоин восхищения был тот, кто овладевал женщиной своего круга. Символический подвиг, предел юношеских мечтаний, заключался в том, чтобы дерзко соблазнить жену брата, дядюшки или сеньора [Дюби, 1990:93]. Куртуазная же, «вежественная», с определенными правилами игры любовь, по мнению ученого, имела и огромное воспитательное значение, и она весьма быстро распространилась среди знати. Об общественной, нравственной и интимной стороне куртуазной любви писал и Андре Капеллан («Трактат о любви», 1200 г.). Сочинение это было весьма популярно, и, очевидно, не только в силу своей несомненной полезности. Таким образом, *затекст*, или «фоновые знания» эпохи, были слишком хорошо известны средневековому «внимателю» и, возможно, к неподдельному сочувствию любовным перипетиям Тристана и Изольды примешивалось и некоторое удовлетворение от созерцания этого поучительного экзапла. Это предположение подтверждается и той диффузной в аксиологическом плане авторской позицией, которую наблюдаем в версии Тома. Мы бы не рисковали определять его описание перебранки между Изольдой и Бранжьеной как реалистическое или представлять его как отражение демократических тенденций. В обширной скандальной инвективе Бранжьены [Тома, 1976:144-145; 147; 149-151] проступает весь *затекст*, в то время как собственно авторское начало, *его место* не отцентрированы (ср. с замечанием О.М. Фрейденберг о том, что искусство «требует замысла, цели, личного отношения к материалу» [Фрейденберг, 1978:166]). Вместе с тем определенные художественные цели были достигнуты и в основном за счет поэтической формы. У Беруля встречаем так называемые вопросно-ответные структуры драматизированного плана, без характерных для древней литературы пояснительных слов вроде «спросил он», «он ответил». Трудно пока *наверное* говорить о заимствованиях, но такую форму встретим позже в романе «Фламенка»:

У Беруля:

«...Из-за чего?» - «Скажу, не скрою:
Из-за тебя». – «Но объясни,
Что надо им?» - «Твердят они,
Что не снята с тебя вина
В грехе с Тристаном, что должна
Ты суд пройти...» - «А если «да»
Скажу на это?» - «Ну, тогда...
Тогда с повинной к нам придут».
«Так назначай же Божий суд!» [Беруль, 1976: 84].

Во «Фламенке»:

Твой грех. – Как так? – Был промах . – Чей?
Дал говорить тебе я с ней. -
Да, но без толку; разве прок

Из разговора я извлек?...[Фламенка, 1984:127 и
мн.др.]

Таким образом, учитывая очевидные достижения в области формы, о чем свидетельствуют многие исследователи (А.Д.Михайлов, Е.М. Мелетинский с опорой на франкоязычные работы), а также определенные особенности коммуникативных интенций и внутритекстовых стратегий (децентрированность авторского начала, преобладание комментируемых вопросно-ответных конструкций, коммуникативное недоверие к читателю – формирование образа «ведомого» читателя, мощная опора на затекст и обыгрывание фоновой кодексальности, наличие эксплицитной коммуникативной стратегии и, соответственно, отсутствие проективно-контекстного начала) есть смысл говорить о *становлении* художественной коммуникации как таковой на новом витке литературно-художественной эволюции развитого европейского (а в целом – и дальневосточного) Средневековья.

РЕЗЮМЕ.

Статья посвящена проблеме диахронического становления художественной коммуникации (на материале коммуникативной поэтики европейской литературы Высокого Средневековья).

SUMMARY.

The article focuses upon the problem of diachronic shaping of artistic communication (based on the material of communicative poetics of Late Middle Ages European literature).

ЛИТЕРАТУРА

Бахтин, 1975: Бахтин М.М. Слово в романе// Вопросы литературы и эстетики. – М., 1975.

Беруль, 1976: Беруль. Роман о Тристане и Изольде / Лит.памятники/. – М.,1976.

Гомбрих, 1998: Гомбрих Э. История искусства. - М., 1998.

Гуревич, 1990: Гуревич А.Я. Средневековый купец// Одиссей. Человек в истории. 1990 (Личность и общество). – М., 1990.

Дейк, 1989: Дейк ван Т.А. Язык. Познание. Коммуникация. – М., 1989.

Делёз, Фуко, 1998: Делёз Ж. Логика смысла. Фуко М. *Theatrum philosophicum*. – М.- Екатеринбург, 1998.

Дюби, 1990: Дюби Ж. Куртуазная любовь и перемены в положении женщин во Франции XII в.// Одиссей. Человек в истории. 1990 (Личность и общество). – М., 1990.

Дюби, 1996: Дюби Ж. Почтенная матрона и плохо выданная замуж// Одиссей. Человек в истории. 1996 (Ремесло историка на исходе XX века). – М, 1996.

Ильин, 1985: Ильин И.П. Между структурой и читателем (теоретические аспекты коммуникативного изучения литературы)// Теории, школы, концепции (Критические анализы): Художественная рецепция и герменевтика. - М., 1985.

Каган, 1991: Каган М.С. Системный подход и гуманитарное знание.- СПб., 1991.

Кацнельсон, 1973: Кацнельсон И. Примечания. Древнеегипетская литература // Поэзия и проза Древнего Востока. - М., 1973.

Ле Гофф, 1991: Ле Гофф Ж. С небес на землю// Одиссей. Человек в истории. 1991 (Культурно-антропологическая история сегодня). – М., 1991.

Лотман, 1992: Лотман Ю.М. О двух моделях коммуникации в системе культуры/ Лотман Ю.М. Избранные статьи: В 3-х тт. – Т. 1. – Таллин, 1992.

Мелетинский, 1983: Мелетинский Е.М. Средневековый роман. Происхождение и классические формы. - М., 1983.

Меликова-Толстая, 1996: Меликова-Толстая С. Античные теории художественной речи// Античные теории языка и стиля (антология текстов). – СПб, 1996.

Михайлов А.Викт., 1990: Михайлов А.Викт. Надо учиться обратному переводу// Одиссей. Человек в истории. 1990 (Личность и общество). – М., 1990.

Михайлов А.Д., 1976: Михайлов А.Д. История легенды о Тристане и Изольде // Легенда о Тристане и Изольде. / Лит. памятники /. - М., 1976.

Михайлов, 1976: Михайлов А.Д. Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. М., 1976.

Новое., 1986: Новое в зарубежной лингвистике. Вып. XV111 . – М., 1986.

Подорога, 1993: Подорога В.А. Метафизика ландшафта. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX – XX вв. – М., 1993.

Поэзия., 1973: Поэзия и проза Древнего Востока. – М., 1973.

Розеншток-Хюсси, 1997: Розеншток-Хюсси О. Прощание с Декартом// Вопросы философии.-1997.-№ 8.

Розеншток-Хюсси, 1994: Розеншток-Хюсси О. Речь и действительность.- М., 1994.

Сага., 1976: Сага Тристрама и Исонды// Легенда о Тристане и Изольде / Лит. памятники /. –М., 1976.

Стафеецкая, 1986 – Стафеецкая М.П. Проблемы художественной коммуникации в теоретико-литературных концепциях ФРГ// Теории, школы, концепции (Критические анализы): Художественная коммуникация и семиотика. - М., 1986.

Тома, 1976: Тома. Роман о Тристане// Легенда о Тристане и Изольде / Лит. памятники /. – М., 1976.

Тайлор, 1989: Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М., 1989.

Токарев, 1990: Токарев С.А. Ранние формы религии. – М., 1990.

Тюпа, 1998: Тюпа В.И. Жанровые истоки коммуникативной ситуации автор-герой-читатель// Кормановские чтения. Вып.3. Материалы межвуз. научн. конф. (апрель 1997). – Ижевск, 1998.

Тюпа, 1998: Тюпа В.И. Онтология коммуникации// Дискурс. –1998.- № 5/6.

Фрейденберг, 1978: Фрейденберг О.М. Введение в теорию античного фольклора// Фрейденберг О.М. Миф и литература древности. – М., 1978.

Шленштедт, 1978: Шленштедт Д. Произведение как потенциал восприятия и проблемы его усвоения //Общество. Литература, Чтение. Восприятие литературы в теоретическом аспекте. – М., 1978.

Хабермас, 1995: Хабермас Ю. Демократия, разум, нравственность. – М., 1995.

Хёйзинга, 1988: Хёйзинга Й. Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах. – М., 1988.

Якобсон, 1996: Якобсон Р. Жить и говорить// Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996.

ББК Ш43 (0)*01 (4ФРА)

Людмила Мироненко
(Донецк)

ПРОСВЕЩЕНИЕ / РОМАНТИЗМ: АРХЕТИПЫ ДОМА И ДОРОГИ

На рубеже веков проблема «границ» и «переходов границ» сложившихся литературных систем, изменение образно-поэтического словаря закономерно актуализируется*. В обозримом художественном пространстве реализация переходов из одной художественной эпохи в другую не обходилась без темпераментного спора «отцов и детей», без спешки эстетических программ, конфликта устоявшихся и только формирующихся вкусов. Если использовать стяженную формулу, то стык XVIII и XIX ст. в европейском художественном сознании можно обозначить как «Романтизм против Просвещения»**. Французский вариант, включающий активный пересмотр не только просветительских, но и классицистских установок, не перечеркивает этой формулы, хоть и требует внимания к национальной специфике эстетического мышления.

* Ряд публикаций литературоведов, литературных критиков подтверждают возрастающую заинтересованность в проблемах «рубежей» (см. хотя бы статью А. Зверева в «Вопросах литературы» [Зверев, 1992: 3 - 56], статьи московских ученых в сборнике, специально посвященном «границе» [«На границе», 2000] и др. Особая роль в постановке и изучении проблемы принадлежит А.В. Михайлову, в работах 1980-х – 90-х гг. которого акцентированы и выявлены механизмы смены художественных парадигм, образного претворения исторического бытия.

** Разумеется (и об этом не раз писали) эти эпохи не только противостоят, но и взаимодействуют.

Традиция рассматривать искусство в режиме антиномий, как-то: «Просвещение / Романтизм», «Классицизм / Романтизм», «Романтизм / Реализм» и т.д., конечно, сужает представление об обоих составных двучлена, хотя эта стратегия, доминируя при составлении вузовских учебников, объяснима и имеет при анализе определенных явлений историко-литературного процесса свои преимущества. Они – в наглядности происшедших перемен. В данной статье однако хотелось бы сосредоточиться не на активном противостоянии, сознательном и демонстративном разрыве с традицией в поворотную для искусства эпоху, а на постепенном отклонении, редуцировании традиционных смыслов и мотиваций сюжетно-образной системы и рождении и наращивании в ее глубине новых, преобразующих традицию, идей и значений.

Понятно, что пограничные явления в литературе – особый предмет для исследователя, когда одинаково существенным оказывается и устойчивое в художественном языке, и то, что его расшатывает, порождает новый смысл и смыслы. «Граница», по словам Ю. Лотмана, сама по себе принадлежит «двум пограничным культурам, обeim взаимоприлегающим семисферам» [Лотман, 1996: 183].

Архетипы и возникающие на их основе образы при анализе дают возможность проследить глубинный ход, приводящий к сдвигам художественности*. Дом, Дорога, Дитя относятся к базовым, устойчивым архетипам, которые в силу этого органичны разнонациональным литературам с древнейших времен.** Характер изменения образов, возникающих на основе этих архетипов, проявляет и поясняет историко-литературную конкретику, национально-индивидуальное в общем, типологическом.

Опорным материалом в данном исследовании в основном стала французская романтическая проза, преимущественно романная, – не только потому, что Дом и Дорога наиболее традиционные составные художественной картины мира, создаваемой жанром. Проза избрана, главным образом, потому, что с нее, а именно с «личного романа» Шатобриана и Жермен де Сталь, начинается новый век и французский романтизм. При этом заметная активизация жанра романа в XVIII веке и значительность в эпоху Просвещения «романа воспитания»*** с его неизменными атрибутами Дома и Дороги дает возможность и основание для сопоставлений. Хотя в центре внимания в этой статье французская литература, но можно предположить, что галльский вариант в какой-то мере демонстрирует и общие закономерности историко-литературного процесса. Укорененность в европейской эстетике греко-римского наследия способствовала рождению общих, типологических сюжетов, мотивов,

* По Юнгу архетип – «фигура, повторяющаяся на протяжении истории везде, где свободно действует творческая фантазия» [Юнг, 1991:283]

** См.: [Лотман, 1996], а так же: [Щукин, 1996: 135-146].

*** О многообразии художественных моделей этого жанра см.: [Соколянский, 1983].

образов, сходных аспектов поэтики в разнонациональных литературах. Г. Гачев, стремясь смоделировать национальные образы мира, в которых Дом определяет мировоззренческую модель, говорит о трудности для исследователя понять логику мышления разных народов [Гачев, 1991: 168]. В данном случае сознательно упростим задачу, взяв за отправную точку два момента, сыгравших основополагающую роль в изменении традиции и рождении новой художественности: две революции – социальную, Великую французскую, и эстетическую, мифологическую. Обе они прочертили границу между двумя эпохами – историческими и художественными.

Революционные потрясения на стыке XVIII – XIX вв., последовавшие за ними социальные катаклизмы, наполеоновские войны, смена политических режимов (с 1794-го по 1830-й их было семь!) резко поменяли сложившиеся формы жизни. Эмиграция, военные походы, тотальная смещенность бытовых жизненных координат при массовом отрыве людей от своих корней, от родины, утрате привычных устоев не могли не породить новой аксиологии, нового содержания старых понятий. Сложившаяся еще в фольклоре композиция выхода героя за пределы своего пространства (см. работы В. Проппа), выход из Дома на Дорогу обрела новый конкретно-исторический смысл.

Роман XVIII века – воспитания, плутовской – по определению предполагает этот тип структурной организации. Жанровые каноны романа эпохи Просвещения закреплялись в самом названии произведения: «жизнь и приключения», «история жизни» – эти словосочетания непременно становились частью заголовка: «История кавалера де Грийе и Манон Леско», «История Жиль Бласа из Сантьяны», «Жизнь и удивительные приключения Робинзона Крузо»; «История Тома Джонса найденныша» и т.д. Очевидно, что поэтика заголовков у французов и англичан сходна.

Другая устойчивая поэтологическая черта названий романов – включение в него, название, имени и фамилии героя: Манон Леско, Жиль Блас, Молль Флендерс, Робинзон Крузо, Вильгельм Мейстер и т.д. Нередко указывается его социальный статус (кавалер де Грийе у Преву, филдинговский Том Джонс найденныш, «Удачливый крестьянин» Мариво, «Совращенный поселанин» Ретифа де Ла Бретона и др.). Герой представлял в семейно-клановых связях, социальной определенности. Даже безымянный в заглавии герой Дидро детерминирован родством: племянник Рамо. Пространство романа, структурированное в тексте или не реализованное художественно, но ощущаемое, составляло некий жизненный круг, по которому герой двигался. Выход за пределы Дома, выход на Дорогу – добровольный или вынуждаемый обстоятельствами. Это может быть путешествием Гулливера, Робинзона, странствиями Вильгельма Мейстера, может быть бродяжничеством плутовского героя. Выходят из родительского или своего дома. Дом бывает и некой фикцией: он чужой у Кандида, выталкиваемого на дорогу пинком в зад; он

нелигитимен для незаконнорожденной Сюзанны Симонен, насильственно помещаемой в монастырь («Монахиня» Дидро). Дорога Сюзанны – странствие по монастырям.

Характерная черта английского романа XVIII в. проявляется в художественной композиции возвращения героя домой или обретения бездомным дома (позже Диккенс нередко будет использовать эту модель). Дорога Гулливера, Робинзона, Тома Джонса поворачивает их к исходной точке. Плутовка Молль завершит свои дни в обретенном ею доме.

У французских литературных героев обретение Дома по завершению Дороги проблематично: часто получен не дом, а завоевано знание, в какую сторону идти, чтоб выйти к Дому (бегство из монастыря Сюзанны, „конечный вывод мудрости людской“ Кандида, возвратившегося из странствий с убеждением, что „надо выращивать свой сад“).

Вероятно, есть национально-ментальные черты, проступающие в этих образах и мотивах. Во всяком случае, незавершенное во Франции историческое движение угадывается в поэтике финалов, рационально завершенных. В этом отношении уравниваются вольтеровская философская проза и дидеротовский социальный роман.

Еще один, представляющийся важным в сюжете Дома – Дороги, мотив сиротства также узаконен в жанровой картине мира в прозе XVIII-го столетия. Сиротство с его уязвимостью, беззащитностью лишь в подтексте соотносимо здесь с образом ребенка. В целом XVIII век в отличие от XIX предпочитает взрослых героев. Сироты в романе эпохи Просвещения – Том Джонс, Кандид, Сюзанна Симонен и т.д. – это незаконнорожденные. Мотив, как и образ, непосредственно раскрывают свою критическую социальную ориентированность.

Если отыскивать архетип композиции Дома – Дороги просветительского романа, то здесь различим мотив скитаний Одиссея, долго и трудно возвращающегося на родину. У французов словно бы отброшен завершающийся момент слияния, совпадения героя с Домом, ибо там надо еще вырастить свой сад!*

В романтизме архетипы Дома, Дороги и Дитяти активно проявят себя в создании новой поэтики.

Романтизм сменил акценты, созидавая свою картину мира, обозначая иное место человека в нем. Самые заголовки романов зафиксировали новое положение героя в социуме. «Нам остается только имя»: «Рене», «Атала», «Дельфина», «Коринна», «Адольф», «Доминик», «Лелия» и т.д.** Социально-общественные, семейно-родственные связи утратили значение, оборваны. (В реалистической прозе Бальзака, в его «Человеческой

* Автор статьи осознает некоторую схематичность предложенной версии, необходимость привлечения для проверки ее большего материала, но вместе с тем убежден в наличии в литературе обозначенной тенденции.

** Поэтика заголовков прозы XVIII в. предполагала соединение имени героя с поясняющей проблему конкретизацией: «Эмил, или Воспитание», «Юлия, или Новая Элоиза», «Кандид, или Оптимизм», «Задиг, или Судьба», «Криспен, или Соперник своего господина» и т.д.

комедии» в целом сохраняется просветительская традиция: «Модеста Миньон», «Евгения Гранде», «Кузен Понс», «Кузина Бетта», «Отец Горю», и т.д., но иногда встречается и «романтический» тип заголовков – «Гобсек»).

Самая поэтика названий исподволь корректировала картину мира и его составных.

Пограничная фигура во французской литературе, конечно, Шатобриан – «учитель всего нашего пишущего поколения», по словам Пушкина. Основные понятия – Дом, Дорога, Сирота – здесь сохранены, но трансформируются, обретая новые смыслы. В его прозе возникает та «семантическая дерзость» (П. Рикер), которая обозначит решительный сдвиг в жизни архетипического слова-образа. Характерно, что в «Рене» уже заявлена типичная позиция раннеромантического героя относительно Дома: он изначально за его пределами, в чужой стране. Эта ситуация повторяется неоднократно в романах разных авторов: в «Коринне» Ж. де Сталь, в романах Нодье «Изгнанники», «Зальцбургском художнике», в «Обермане» Сенанкура, «Валери» Жюли де Крюденер. Причины этой вынесенности за пределы родного пространства в произведениях разнообразны, однако акцентирован мотив лишения, утраты Дома. Изгнанничество, скитания вместо путешествия или плутовской авантюры изнутри меняют смысл Дороги. Только в «Обермане», наиболее близком духу XVIII-го столетия, в финале возникает идея строительства дома, но в рамках романа герой все же бездомен. В остальных случаях топос дома предстает в разнообразии вариантов: проданный, отнятый, холодный, но всегда далекий и утраченный. К тому же, ни Рене, ни Коринне, ни героям Нодье возвращаться некуда. Разрушенный дом, впервые возникший у Шатобриана, станет устойчивой метафорой новой картины мира. Актуализируется в этой картине мотив сиротства, становясь абсолютным. Все романтические скитальцы, изгнанники, беглецы отмечены печатью сиротства.* Оно становится от Рене до Доминика (1802 – 1862 гг.) чертой биографии, непременным атрибутом французского «сына века». В контексте произведения метафорическое и реальное сиротство переросло в символ, смысловое поле которого было достаточно широким. Он, символ, обозначал и экзистенциальное одиночество, и социальную незащищенность, и романтическую исключительность. Взаимодействуя с мотивом бездомности, мотив сиротства драматизирует и семантику Дороги. В космосе Дороги как бы самопроизвольно происходит устранение Дома. Не на фабульном, но на глубинном уровне осуществляется смена культурного языка. Образ романтического скитальца отдалается от античного мифа, приближаясь к архетипу блудного сына, но чаще всего провоцирует ассоциацию с евангельским эпизодом земной жизни Христа: «лисицы имеют норы, и птицы небесные –

* Лишь у Адольфа («Адольф» Б. Констан) есть отец, хотя общение отца и сына изначально проблематично, а затем между ними происходит разрыв.

гнезда; а Сын Человеческий не имеет где приклонить голову» [Матфей: 8, 20; Лука: 9, 58].

Усложняется положение героя в пространстве и в силу введения в сюжет смерти родителей, лично им переживаемой («Рене», «Исповедь сына века», поиски материнской могилы у Нерваля). Просветительский роман пропускал этот жизненный компонент. Понятия «сирота» и «дитя» открыто соединит Мюссе, выводя наружу подспудный мотив незащитности, заброшенности романтического героя. Функция отца в романтической системе также сигнализирует о смене художественной парадигмы. Здесь вновь первым должно быть названо имя Шатобриана. В «Рене» понятия отца и Отца Небесного отчетливо переплетаются, сообщая и сиротству расширительный смысл. Сиротство биологическое превращается в сиротство космическое. Двоемие являет себя и в микро-, и в макропространстве романтической образной системы. С особой очевидностью это проявляется у Мюссе, где слово-образ «дитя», «исповедь», «сирота», «отцы и дети» и др. по определению неоднозначны [Мироненко, 2000: 99-103].

Разнообразие воплощений отцовского начала – от авторитарного, подавляющего волю («Коринна», «Адольф») до нежно-покровительственного («Исповедь сына века») в целостности романтической системы соотносится с проблемой Бога – то властно-деспотичного, то защитительно-сострадательного. Как пишет А.В. Михайлов, «механизм целого действует в глубине скорее незаметно, чем заметно» [Михайлов, 1987:311]. Суггестированный в «Рене» Отец Небесный заменен у Мюссе образом Христа. Оба по-разному связывают эти мотивы с образом сиротства. Смерть Бога войдет как принципиальная составная в картину мира Шатобриана, Нерваля. Иисус у Мюссе – «Бог, которого забыли» - пополняет ряд сирот, «детей века». Смысловой ряд «Дом – Сирота – Дорога» на одном из своих уровней явственно тяготеет к христианской метафорике. Можно согласиться с Клодом Руа, утверждающим, что романтики шли к созданию «новой религии» [Roу, 1974:9].

Смена культурной парадигмы, таким образом, наполняла новым содержанием традиционные, вечные образы, давая новый смысл привычным художественным тропам.

РЕЗЮМЕ

В статье показана динамика архетипических образов Дома и Дороги, обретение ими нового смысла в литературе романтизма по сравнению с литературой Просвещения.

SUMMARY

The dynamics of archetypal images of Home and Road and a new meaning they acquire in Literature of Romanticism in comparison with Literature of Enlightenment in the present article are considered.

ЛИТЕРАТУРА

Гачев, 1991: Гачев Г.Д. Американский Космо-Психо-Логос // Американский характер. Очерки культуры США. – М., 1991.

Зверев, 1992: Зверев А.М. XX век как литературная эпоха // Вопросы литературы. – 1992, №2.

Лотман, 1996: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. – М., 1996.

Лотман, 1969: Лотман Ю.М. О метаязыке типологических описаний культуры // Ученые записки Тартусского университета. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1969.

Мироненко, 2000: Мироненко Л.А. Исповедь сына века: проблемы художественного языка // Від барокко до постмодернізму. – Днепропетровск, 2000.

Михайлов, 1987: Михайлов А.В. О Людвиге Тике, авторе «Странствий Франца Штернбальда» // Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. – М., 1987.

«На границах», 2000: «На границах». Зарубежная литература от средневековья до современности. – М., 2000.

Соколянский, 1983: Соколянский М.Г. Западноевропейский роман эпохи Просвещения. – Киев – Одесса, 1983.

Щукин, 1969: Щукин В.Г. Дом и кров в славянофильской концепции. Культурологические заметки. – Вопросы философии. – 1996, №1.

Юнг, 1991: Юнг К. Архетип и символ. – М., 1991.

Roy, 1974: Roy C. Les soleils du romantisme. – P., 1974.

ББК Ш 43 (4 РОС) (=411.2) 5*4

Людмила Квашина
(Донецк)

ЖАНРОВЫЕ ПРОЦЕССЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XVIII-XIX ВВ. И РИТОРИЧЕСКАЯ ТРАДИЦИЯ

При рассмотрении литературного процесса рубежа веков и первых десятилетий XIX столетия в аспекте смены культурных парадигм одной из наиболее важных является проблема специфики жанрового развития в складывающейся в это время новой культурной ситуации. Процесс перехода от традиционалистского эстетического универсализма к индивидуально-творческим художественным системам в разных культурах осуществлялся по-разному, своими специфическими путями, и опыт одной национальной литературы порой мало чем напоминал опыт другой (немецкой и французской, к примеру, или французской и русской и т.д.). Ограничение исследовательской позиции рамками микромира отдельной культуры не дает позитивных результатов, поскольку приводит либо к описательности, либо к частным или случайным выводам. Рассмотрение

художественного процесса на уровне общей тенденции, так сказать, “взгляд извне” на конкретную культурную ситуацию расширяет поле обозрения, позволяет выявить типологически сходные черты, подготавливая базу для глобальных обобщений. Но сложность процесса и многообразие национальных формаций обуславливают реальные трудности при попытке обобщить результаты наблюдений и подвести их под некое единое понятие – романтизм, например. Стремление избежать как субъективизма в объяснении накопленных фактов, так и излишней глобализации обязывают исследователей быть пристально внимательными к тем явлениям, которые не вписываются в общую типологию, учитывать специфику литературного процесса каждой отдельной страны.

В русской литературе непосредственным проявлением кризиса риторической культуры принято считать трансформацию жанровой системы, изменение жанровых приоритетов: вытеснение высоких жанров, прежде всего оды, жанрами менее чтимыми классицистическим каноном, элегией прежде всего. Но является ли такая ценностная переориентация сама по себе безусловным свидетельством разрушения риторической традиции? Можно ли считать переход от оды к элегии однозначным предпочтением традиционной риторической формы формы нериторической или форм с “ослабленной” риторической природой? Такого рода вопросы заставляют обратиться к “победившему” жанру – элегии - и рассмотреть его с точки зрения отношения к риторической культуре.

Нужно сказать, что с элегическим жанром в науке о литературе последнего времени произошло примерно то же, что, согласно концепции Ю.Н.Тынянова, наблюдалось в литературном процессе начала XIX века: элегия сместилась с периферии в безусловный центр исследовательского внимания. Сегодня, прежде всего благодаря работам Г.А.Гуковского, Л.Я.Гинзбург, В.Э.Вацуро и др., жанр русской элегии начала века рассматривается не только как ведущая литературная форма, без которой непредставима картина художественной жизни этого периода и в которой, по сути, осуществлялось становление поэтического языка новой русской литературы, но и как “мировоззренчески насыщенный тип структуры” (В.А.Грехнев), своего рода фокус идей начала века, и даже больше того, как своеобразный “*modus vivendi* русской культуры первой четверти XIX века ” (О.А. Проскурин). Поэтому очевидно, что разностороннее исследование жанра элегии позволит лучше понять столь существенный для русской культуры момент, когда закладывались во многом основы русской классики, и в котором традиционное и новаторское соотносились совершенно особым образом.

Элегическая поэтика, как она оформилась в первое десятилетие, прежде всего в творчестве Жуковского и Батюшкова, характеризуется особой “непроницаемостью” и устойчивостью. Элегический мир четко отграничен от неорганизованной, “эстетически необработанной” бытовой стихии. Его составляющие (пейзажный континуум, сюжетные узлы и т. д.) – это семантически нагруженные элементы единого языка – жанрового

языка элегии. Важнейшей характеристикой элегического языка является “традиционность и принципиальная повторяемость”. Слово, отмечает Л.Я. Гинзбург, “входит в контекст отдельного стихотворения, уже приобретая свою экспрессивность, свои поэтические ореолы в контексте устойчивого стиля” [Гинзбург, 1974: 25]. “Штамп” “принципиальные и изначальные” – эта формула характеризует не только лексический ряд, но может быть отнесена ко всем элементам и уровням жанровой структуры: системе мотивов, композиционному строю, пространственно-временной организации и т.д. Монолитность эстетической системы дает основание и понятие “элегический словарь” толковать расширительно как систему констант, которая охватывает все стороны жанра.

“Слишком замкнутый жанр”, – скажет В.Э.Вацуро о “кладбищенской” элегии. Эта жанровая структура, по его мнению, не способна к пластическим трансформациям и рождению переходных форм и поэтому, сыграв свою роль в интенсивно развивающемся литературном процессе, она, исчерпав жанровое содержание, должна будет вскоре уйти с поэтической арены [Вацуро, 1994: 64]. Четкая тематическая и структурная определенность приводит к тому, что жанровые разновидности элегии (“надгробная”, “унылая” и др.) оказываются по существу жанрами внутри жанра, их родственная связь ослаблена.

Таким образом, и в структурной организации, и в логике существования элегии продолжают обнаруживать себя принципы и механизмы риторической культуры.

В то же время элегический жанр воспринимается прежде всего как декларация нового мышления и как выразительное свидетельство смены культурных ориентиров. Это проявляется прежде всего в изменении фокуса поэтического внимания, центрального предмета поэзии. На смену государственному восторгу приходит и постепенно приобретает не меньшее значение мысль и чувства человека. По словам В.Соловьева, “Сельское кладбище” Жуковского положило начало “истинно человеческой поэзии” в России. Действительно, в элегии воссоздается не панорама вселенского действия, а картины природы и человек, который пребывает в состоянии миро- и самосозерцания, окрашенного меланхолическим настроением. Даже, на первый взгляд, чисто описательные картины даются с точки зрения сопresentствующего человеческого сознания. Лирический субъект является центром, организующим мир элегического произведения. И все же это “я” невозможно представить как уникальную и неповторимую романтическую личность. Нужно иметь в виду особую природу элегического субъекта.

С одной стороны, очевидно – и это подчеркивает С.С.Аверинцев, размышляя над переводами Жуковского, – перед нами “уже не просто индивидуальность как характерность, но индивидуальность как субъективность в самом полном смысле слова”, поскольку “личное с огромной силой дано не только “в себе” как факт, но и “для себя” как самосознание” [Аверинцев, 1985: 559]. В то же время, и без учета этой

стороны утрачивается специфика и культурного момента, и его поэтического воплощения, “самое “я”, по мнению Г.А.Жуковского, общечеловечно, устойчиво в функциях, не отличается от другого “я” [Жуковский, 1938 : 284]. “Мгновенные или случайные проявления души, столь свойственные внежанровой лирике, - замечает другой глубокий исследователь поэзии начала века – В.А.Грехнев, - не воспринимаются элегией как форма обобщения, как возможный путь ко всеобщему. Она тяготеет к устойчивому в душевной жизни, и даже неопределенные всплески душевных движений в элегиях Жуковского в конце концов все-таки вливаются у него в устойчивую и всеобщую область эмоций, неотделимую от самой сущности человеческого духа...” [Грехнев, 1985: 135]. “ Момент всеобщности”, таким образом, есть неперемнная составляющая элегической эмоции, что и определяет ее своеобразие.

Конечно, самосознание элегического субъекта нельзя представлять как прояснение частного случая, который потом будет подведен под всеобщее положение, обретая таким образом онтологический смысл и эстетическую значимость, – обычная для риторического сознания логика. Но элегического субъекта невозможно понять и в отрыве от “всеобщности”. “Личная рефлексия” становится возможной и имеет значение лишь постольку, поскольку она причастна общей основе или, точнее, осуществляется в пределах несомненного и потому недеклаируемого единства особенного и всеобщего, уникального, становящегося и уже осуществленного в культуре опыта. Это, кстати, позволяет лучше понять специфику отношений “своего” и “чужого” в культуре данного периода, когда, например, интимное стихотворение, обращенное к любимой женщине, в то же время является не оригинальным произведением, а переводом, причем переводом довольно точным (например, “Песня” (“Мой друг, хранитель ангел мой...”)) В.А. Жуковского).

Особый уровень обобщения проявляется и в создании установки восприятия, организации читательской позиции. Благодаря принципу суггестии, лежащему в основе элегической поэтики, весь жанровый строй элегии направлен на пробуждение эмоционального мира читателя. Суггестивны все элементы жанровой структуры, которая, по сути, представляет собой своеобразную “систему наведения”. Она способствует выстраиванию ассоциативной сферы. В ее четко очерченных пределах и осуществляется элегическая медитация. Элегия активизирует душевный опыт читателя, но опыт этот, опять-таки, не индивидуализирован, а во многом задан, запрограммирован и осмысливается в общих категориях моральной философии.

Отмеченные конститутивные для жанра моменты свидетельствуют о том, что русская элегия начала XIX века обнаруживает глубокие связи с риторической традицией. Причем особенно важно то, что эти связи не могли быть простой жанровой инерцией, “отложениями”, так сказать, прежнего опыта. Русская элегия начала века не обнаруживает прямых

преемственных связей по отношению к русской элегии XVIII века. Как показали исследования В.Э.Вацура, в данном случае мы имеем дело с редким случаем перерыва жанровой традиции и вполне осознанным созданием В. Жуковским, А. Тургеневым и их последователями “нового жанра”, который воспринимается и создателями, и их современниками как эстетическое воплощение нового мировидения [см. Вацура, 1994]. В русском литературном процессе “новая элегия” оказывается не просто жанром, наиболее адекватным складывающейся культурной ситуации, но и во многом ее специфическим порождением. И тем показательнее, что этот “новый жанр” предстает как модифицированное, но в основе своей риторическое образование.

Таким образом, в русской литературе начала XIX века можно говорить об особом этапе жизни риторической традиции, связывая ее не только с жанрами, которые “доживают последние дни”, как например, внутренне исчерпавшая себя ода, но и с наиболее актуальными жанровыми образованиями – например, с элегией. Риторическая традиция на данном этапе, следовательно, не только разрушается, но и обнаруживает способность к созданию новых продуктивных художественных форм.

РЕЗЮМЕ

В статье речь идет об особом этапе жизни риторической традиции в русской литературе переломной эпохи – рубежа XVIII – XIX веков, - которая прослеживается на материале не только “высоких” жанров, но прежде всего элегии. Исследуются связи элегической поэтики с риторической культурой.

SUMMARY

The article concerns the specific period in developing of rhetorical tradition in the Russian literature of the crucial epoch of XVIII-XIX centuries. The latter is observed not only in high genres but in elegy at first. The links between elegiac poetry and rhetorical culture are researched.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, 1985: Аверинцев С.С. Размышления над переводами Жуковского // Зарубежная поэзия в переводах Жуковского: В 2-х т. – Т.2.- М., 1985.

Вацура, 1994: Вацура В.Э. Лирика пушкинской поры. “Элегическая школа”. – СПб., 1994.

Гинзбург, 1974: Гинзбург Л.Я. О лирике. – Л., 1974.

Грехнев, 1985: Грехнев В.А. Лирика Пушкина: О поэтике жанров. – Горький, 1985.

Гуковский, 1938: Гуковский Г.А. Очерки по истории русской литературы и общественной мысли XVIII века. – Л., 1938.

**ЗАМКОВИЙ ХРОНОТОП ТА ЙОГО ПАРОДІЙНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ
В РОМАНІ Т.Л. ПІКОКА «АБАТСТВО ЖАХІВ»**

Образ старовинного замку нині може вважатися візитівкою англійської літератури. Свою популярність він завдячує жанрові готичного роману, дія в якому зазвичай концентрується навколо середньовічної твердині, собору чи абатства: досить згадати замок Отранто з однойменного твору засновника жанру – Г.Уолпола; італійську фортецю Монтоні в «Удольфських таємницях» письменниці А.Радкліфф або замок Мадзіні в її ж «Сіциліанському романі»; домініканський кляштор у романах Ч.Р.Мет'юріна «Мельмот-Блукач» та М.Г.Льюїса «Чернець» тощо. Цю привабливість замкового часопростору для авторів готичної школи помітив і прокоментував М.М. Бахтін: «Замок насичений часом, причому історичним у вузькому розумінні слова, тобто часом історичного минулого. Замок – помешкання володарів феодальної доби (отже, й історичних фігур минулого), у ньому відклалися у видимій формі сліди століть і поколінь у різних частинах його будівлі, в обстановці, зброї, у галереї портретів предків, фамільних архівах, у специфічних людських стосунках династичної спадкоємності, передачі спадкових прав. Зрештою, легенди й перекази оживляють спогадами минувшини усі куточки замку та його околиць. Це створює специфічну сюжетність замку, розгорнену в готичних романах» [Бахтін, 1975: 394].

Не пройшли повз цю іманентну сюжетність замкового хронотопу і творці перших пародій на готичний роман – Дж. Остен, автор «Нортенгерського абатства» (1797), і Т.Л.Пікок, перу якого належить «Абатство Жаків» (1818)*. Симптоматично, що із зазначених вище варіантів замкового топосу пародійній установці найбільше відповідає саме абатство. На відміну від соборів чи замків, що й після занепаду католицизму в Англії у XVI столітті зберегли свої первісні функції відповідно укріпленого, захищеного від небезпеки житла та призначеної для відправи релігійних обрядів споруди, католицькі абатства, як правило, перетворювались на садиби англійського gentry, тобто цілковито десаакралізувались.

І красномовна назва абатства Жаків, і поданий в експозиції твору опис маєтку, за авторським наміром, має викликати в уяві читача відповідні «готичні» асоціації, але в іронічному контексті: «Кошмарське абатство, поштивий родовий маєток у стані мальовничої занедбаності,

* Щоправда, дослідники К.Генієва, О.Бельський тощо вважають твір Пікока радше «романтичною пародією» [Генієва, 1988: 375], [Бельський, 1968: 266], проте виведені в ньому романтики — Дж.Г.Байрон, П.Б.Шеллі, поети «озерники» — всі пройшли через захоплення готичною літературою. Саме готична поетика і готичний світогляд є водночас «будівельним матеріалом» і мішенню пародії Пікока.

затишно розташований на смужці сухого ґрунту між морем і багнищами на краю Лінкольнширського графства» [Абатство..., 1991: 435]. Пародійний ефект краєвиду — в оксуморонах, котрі поєднують органічно несумісні деталі: «живописна занедбаність», «затишок серед боліт», «комфорт у руйнах» тощо. Оксуморонний принцип поєднання конфліктних начал використовується й надалі: розгортаючи тему абатства, Т.Л.Пікок нейтралізує готичну піднесеність суто матеріальними, земними подробицями. Так, зграї сов — «пернатих хористок абатства» — утворюють своєрідну птахоферму; окрасу й гордість маєтку — пліщ, який заповонив його вежі й мури, названо «бур'яном», а сама старовинна будівля зневажливо уподібнюється «собачій будці». Господарчий погляд на готику, підкріплений належною лексикою, переключає читачке сприйняття із замилювання занепадом, спричиненим всевладним часом, на критику недбалого хазяйнування в маєтку.

Особлива пікантність опису абатства Жаків полягає в тому, що він майже дослівно запозичений з роману У. Годвіна «Мандевіль», — його виведено в Т.Л.Пікока під іронічною назвою «Тумантамуть». «Сам же Годвін, — пояснює дослідник творчості пародіста К.Доусон, — виявився автором пародій на цілу низку низькопробних ранніх готичних та сентиментальних романів, від пані Радкліфф до маркіза де Гросса, чії «Жахливі таємниці» зводять голову і в «Абатстві Жаків», і в «Нортенгерському абатстві» [Dawson, 1970: 212]. Ця обставина ніби подвоює пародійний ефект.

Як свідчить текстове зіставлення, антураж Пікока демонструє «портретну» схожість із годвінівським: «An old and spacious mansion, the foundation of which was a rock, against which the waves of the sea forever beat, and by their incessant and ineffectual rage were worked into a foam... The sound of the clashing waters was eternal, and seemed calculated to inspire sobriety, and almost gloom, into the soul of everyone who dwelt within the reach of its influence... It was a small part of the edifice only that was inhabited in my time. Several magnificent galleries, and a number of spacious apartments, were wholly neglected, and suffered to remain in a woeful state of dilapidation. Indeed it was one wing only that was now tenanted, and that imperfectly; the centre and the other wing had long been resigned to the owls and the bitterns» [Цит. за: MacCay, 1992: 69]. — «Просторий старовинний замок, зведений на скелі, о яку одвічно билися морські хвилі, збиваючись у піну в невтоптаному і марному гніві... Плескіт води ніколи не вщухав, і, здавалося, навіював серйозний чи навіть пригнічений настрій кожному, хто мешкав поблизу... за моїх часів лише невелика частина садиби була жилою. Декілька величних галерей, низка просторих помешкань були зовсім занедбані, являючи собою сумне руйновище. Насправді, тільки одне крило було заселеним, тим часом як протилежне і центральна частина слугували житлом для сов та бугаїв» (переклад мій. - О.М.). Йдучи за готичною традицією, Пікок дбайливо передбачає в абатстві Жаків і зруйновані часом мури фортеці, і середньовічний рив, і самотні вежі, і

потаємні кімнати. Проте кожна деталь супроводжується «незначними» застереженнями: глибини рову вистачає рівно настільки, щоб випадковий гість міг, заточившись, досхочу викупатися в багнюці; вежа – найкраще місце, аби «поринути в меланхолію»; келії, потаємні двері, ніші, алькови і підземні переходи не є ровесниками будівлі, а мають новітнє – і відтак «штучне» походження. Готичне обладнання – прожект молодого Спліна, який він реалізував потай від батька за допомогою німого теслі (остання подробиця сприймається як уїдливи́й натяк на безгласних рабів, покірних виконавців волі каліфа Ватека з однойменного готичного роману У.Бекфорда). Призначення цієї середньовічної імітації, на відміну від автентичного інтер'єру, досить скромне: вона встигла послужити лише амурним справам героя. Подібні настійливі перебивки девальвують у Пікока канонічний образ абатства: з могутньої середньовічної твердині, уособлення історичної пам'яті воно перетворюється на театральну декорацію, колоритне тло для легковажної водевільної історії.

Десакралізація абатства позначилась і на зміщенні його сюжетного та ідейного центру. Ним стає не релігійна споруда (собор, церква, каплиця), а бібліотека. Місце середньовічного храму, символу людської смиренності перед провіденціальними силами, заступає бібліотека, що уособлює велич земного розуму, акцентує інтелектуальний аспект пародії*. Всі «серйозні» герої Т.Л. Пікока пропускають світ крізь «сферу чистого розуму», всі вони тією чи іншою мірою схильні до сцієнтистських настроїв. До інтелектуальної орбіти мимоволі залучені всі пожилці й гості абатства: Скютроп Сплін є автором трактату «Філософська муть»; панові Флоскі надає ваги «трансцендентальна репутація»; емансипована героїня Стелла Загібель цитує напам'ять захопленому Скютропові німецьких авторів, ба навіть пан Лежень – пікоківський Обломов, який споріднився з канапою – раз у раз зазирає в книгу, надіслану з останньою поштою. У бібліотеці точаться дискусії про літературні новинки, філософські диспути, теологічні суперечки, серед його мешканців понад усе цінується хист нанизувати ланцюжки логічних висновків та силогізмів. Містичні ж сторони буття розглядаються під кутом всеосяжного скепсісу та всеперемагаючого здорового глузду, у чому приклад подає сам священник – його преподобіє пан Горлянка. Перетворення абатства Жахів на святолице рафінованого інтелекту й гіпертрофованої ерудиції у Т.Л. Пікока має змістове наповнення, близьке до трагічного пророцтва В.Гюго: «Книга вб'є собор».

Абатство дедалі більше набуває умоглядного, абстрагованого вигляду: «Він (Скютроп) зводив надхмарні замки, а вона (Стелла) прилаштовувала башточки і шпилі до уявних будов» [Абатство..., 1991: 484]. Подібний процес «дематеріалізації» готики, переводу її архітектурних прикмет на вербальний план бачимо й у випадку з

* У XX столітті ми зіткнуємося з подібною інтелектуалізацією готики в постмодерністському романі У. Еко «Ім'я троянди».

філософом Флоскі. Його «коник», невтомні мандри кантіанськими лабіринтами слів, – уїдлива аналогія з блуканиною готичних жертв, які загубились у нескінченних замкових переходах. Уїдлива, бо Флоскі, на відміну від останніх, аж ніяк не прагне вибратись з темряви до світла: «Пан Флоскі раптом осікся; він збагнув, що мимоволі вдерся на терени здорового глузду», – саркастично зауважує Пікок [Аббатство..., 1991:469].

Останній приклад вказує на кардинальну зміну вектора тяжіння в замковому топосі. Замок у класичній готичі створює потужний доцентровий рух, його можна уподібнити «чорній дірці», яка всотує, «проковтує» всі об'єкти при наближенні. Замкові бранці відчайдушно намагаються вирватись з його лабет: красуня Ізабелла тікає підземним ходом із замку Отранто, щоб уникнути осоружного шлюбу з тираном Манфредом («Замок Отранто» Г.Уолпола); силоміць пострижений у ченці Алонсо Монсада рятується з ненависного домініканського абатства, а згодом – із страхітливих казематів Святійшої Інквізиції («Мельмот-Блукач» Ч.Р.Мет'юріна); бідолашна Емілія де Сент-Обер мріє про визволення з Удольфо, де ув'язнив її «вселенський злочинець» Монтоні («Удольфські таємниці» А.Радкліфф). Готичний канон передбачає єдиний напрямок руху – доцентровий, тому замкова брама означає вхід без перспективи виходу. Втеча із замку, можливість вирватись за його мури – рідка нагода для готичних жертв і має вважатись не закономірністю, а щасливим випадком, несподіваною милістю Провидіння. Досить характерною для готики є ситуація, коли замок поглинає своїх жертв: безневинну Іммалі-Ісидору, засуджену іспанською інквізицією («Мельмот-Блукач»); збезчещену і вбиту в монастирському підземеллі Антонію («Чернець»); заморену голодом тітку Емілії пані Шерон («Удольфо»); каліфа Ватек, довільно ув'язненого в підземній палаці Ібліса («Ватек»).

У Т.Л. Пікока Аббатство Жаків, цей пульсуючий інтелектуальний всесвіт у мініатюрі, на початку роману раптово притягує до себе гостей, а у фіналі так само раптово виштовхує їх за свої межі: і поява гостей, і їхній від'їзд з абатства відбуваються прискореним темпом, протягом однієї доби. Таким чином з'являється у романі Т.Л. Пікока протилежний, відцентровий напрямок руху. Цей момент зауважено вже в готичній пародії Дж. Остен: її героїню Кетрін Морланд з ганьбою виставляють геть з Нортенгерського абатства, де вона мріяла залишитись на все життя. Але в Т.Л.Пікока він набуває статусу лейтмотивного: екстравагантна Стелла тікає з-під батьківської влади до абатства Жаків і переходується в потаємній вежі. Її обранець, Скютроп-молодший, страждає на клаустрофілію, пародійно наслідуючи «Шильйонського в'язня» Дж.Г.Байрона, з його тужінням за темницею. Така зміна просторової орієнтації героїв стає відмітною прикметою пародійного застосування мотиву.

Таємнича аура навколо образу абатства тьмяніє, розвіюється притаманна йому атмосфера страху й напруженого очікування. У руйнації готичної поетики Пікок іде традиційним шляхом,

використовуючи ефект «несправджених сподівань» читача. Сугестивним легендарним тлом автор навмисно нехтує: на перших сторінках роману він зізнається у «повній необізнаності» з історією абатства, відтак переводячи оповідь виключно в теперішній час. Фатум, який править готичним універсумом, не поспішає виявляти себе зовні, отож герої Пікока ухитряються прозрівати його в нескінченно малих житейських величинах. Вселенські лиха й катастрофи, що їх пророкує пан Загібель у сакраментальній фразі: «до нас зійшов диявол вельми лютий», мають масштаб дріб'язкових хатніх неприємностей: доньчин непослух, непередбачена інтрижка Скютропа з кузиною, падіння гостей зі східців чи вимушене купання у придорожному рівчаку. Так само знецінено й екзистенціальний характер готичних таємниць: в абатстві Жаків годі шукати катувань і тортур, страждань і катастроф. Перипетії роману мають відверто іграшковий характер: смерті від нещасливого кохання, якою погрожує Сплін-молодший, вдається запобігти завдяки вчасно поданій вечері – мадері та смаженій курці, а поява прекрасної незнайомки – єдина замкова таємниця, що її дбайливо оберігає від батька Скютроп, скидається скоріше на пікантну подробицю особистого життя героя.

Свого часу нідерландський культуролог Й. Гейзінга помітив зародження готичного роману з легкої гри у середньовічній настрої [Хейзінга, 1992: 214]. Це ігрове, аматорське начало, ледь помітне в підтексті класичних чорних романів, у Пікока заявляє про себе на повний голос. Воно стає в пародії провідним і визначальним: бавиться серцем кузена чарівниця Маріонетта, створює імідж фатальної жінки Стелла Загібель, Скютроп у фантазіях розігрує цілі історичні драми про ілюмінатів, розенкрейцерів, елевтерархів, пробує себе в партіях Гамлета, Вертера, Визволителя Людства. Велична трагедійність готики, повторена двічі, обертається фарсом. Пікоківські герої видаються масками чи маріонетками, персонажами лялькового театру, і цей уявний театр обумовлює інший хронотоп всередині готичного замкового, як іронічну його опозицію.

Програмний для «класичної готики» образ середньовічного замку постає в «Абатстві Жаків» центральним об'єктом пародіювання і десакралізації. Серед художніх засобів, до яких вдається автор роману-пародії, – запровадження в готичний контекст знижувальної, господарчої проблематики; зміна векторності замку з відцентрової на доцентрову; «дематеріалізація» готичного топосу через переведення його характерних прикмет в уявну, абстраговану площину; акцентуація інтелектуального та філософського начал в духовній атмосфері абатства з одночасним усуненням містики; підсилення ігрового аспекту й утворення паралельного, театрального хронотопу на противагу первісному – готичному.

РЕЗЮМЕ

Предметом дослідження в розвідці О.Матвієнко став канонічний для класики готичного жанру замковий часо-простір та особливості його пародійної інтерпретації в романі Т.Л. Пікока «Абатство Жаків». Серед показових для авторської манери художніх засобів відзначено запровадження знижувальної проблематики, підкреслену інтелектуалізованість оповіді, надання їй абстраговано-філософського характеру, активізацію ігрового і театрального начал.

SUMMARY

The article by Olga Matvienko focuses upon the image rooted in the Gothic tales tradition – the medieval castle specifically treated by T.L. Peacock in his parody «The Nightmare Abbey». Introduction of «inferior» themes, highly intellectual and abstract-philosophical character of the story, use of theatrical effects are described as devices typical of the author's individual style of writing.

ЛІТЕРАТУРА:

- Бахтин, 1975: Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. - М.: Худож. лит., 1975.
- Бельский, 1968: Бельский А.А. Английский роман 1800-1810-х годов. - Пермь: Перм. гос. ун-т., 1968.
- Гениева, 1988: Гениева Е.. Сатирик Пикок, «смеющийся философ» // Пикок Т.Л. Абатство Кошмаров. Усадьба Грилла. - М.: Наука. 1988.
- Пикок 1991: Пикок Т.Л. Абатство Кошмаров // Комната с gobеленами. Английская готическая проза. - М.: Правда, 1991.
- Хейзинга, 1992: Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. - М.: Прогресс - Академия, 1992.
- Dawson, 1970: Dawson Carl. His Fine Wit. A Study of T.L. Peacock. - London, Routledge & Kegan Paul, 1970.
- McCay, 1992: McCay Margaret. Peacock's Progress. Aspects of Artistic Development in the Novels of T.L. Peacock. - Uppsala, Stockholm, 1992.

ББК Ш 40*011.711

Элеонора Шестакова
(Донецк)

ПРОБЛЕМА ЦЕНТРАЦИИ / ДЕЦЕНТРАЦИИ И ОКСЮМОРОННОСТЬ

XX в. – это век тотальной проблематизации. Способность к проблематизации обнаруживают, казалось бы, незыблемые,

архетипические понятия и идеи, например, центр и генетически взаимосвязанное с ним понятие бинарности.

Так идея центра занимает значительное место во всех древних традициях. «Центр есть, - по мнению Р.Генона, - прежде всего, начало, исходная точка всех вещей, точка первопричины...» [Генон, 00:1]. М.Элиаде отмечает, что «все языки сохранили народное определение центра – «пуп земли» [Элиаде, 1998: 90]. И далее «космические и жизненные ритмы набирают силу, зарождаясь в центре» [Элиаде, 1998: 92]. Центр мыслится как одновременное и принципиальное единство начала, сущности, середины и конца всех вещей и явлений. Он дан, «имеет свои собственные законы и свою собственную диалектику и является человеку извне» [Элиаде, 1994: 338], осуществляется как экзистенциальная сопричастность человека онтологическим, гносеологическим, аксиологическим основаниям бытия. Центр задает и структуру мира одновременно, разделяя его на противоположные части и удерживая их в совершенном равновесии, в едином гармоническом целом [Генон, 00; Элиаде, 1998; Элиаде, 1994]. Центр не довлеет, а организует, точнее, гармонизирует жизнь человека, определяя ее основные тенденции и перспективы развития. Центр и центрация реализуются как иноформы первозданного порядка.

С разложением мифологического мышления и возникновением предметно-понятийного центр (идея центрации в целом) перестает существовать только как универсальный феномен мифа, а реализуется типологически, как принцип, идея, присущая всем этапам культуры. Г.К.Косиков отмечает, что «принцип центрации пронизывает буквально все сферы умственной деятельности европейского человека» [Косиков, 1994: 36]. Но, имея дело с любыми оппозициями, принцип центрации «стремиться поставить в привилегированное положение один из членов оппозиции, сделать на нем ценностный акцент» [Косиков, 1994: 36]. А это приводит, например, к рациоцентризму, утверждению дискурсивно-логического сознания над всеми прочими, более того, к европоцентризму, эксплицирующему свою ценностную систему координат и принципы мышления на всю мировую культуру. Таким образом, центр становится чем-то заданным. Центрация, не утрачивая своего универсального статуса, из данного реорганизуется в заданное.

Эта реорганизация приводит к локализации самого понятия центрации. Акцент скорее делается на структурном и организационном ее значении, когда центр задает определенные одной, привилегированной, идеей, традицией ритм и направление жизнедеятельности. При этом первичная одновременность разделения на противоречия и удержания их в гармоническом единстве утрачивается. В результате активизируется идея разграничения, противопоставления, подменяющая идею первичного единства. Например, в традиционной оппозиции душа/тело ценностное выделение души приводит к доминированию в религиозном, философском, этическом и даже бытовом сознании Европы

антропоморфизированных кодов и трансцендентального субъекта, лишенного телесной укорененности в бытии. Центрация теперь более тесно и жестко связывается с бинарностью и оппозиционностью. А это приводит еще и к тому, что ценностно не маркированные члены оппозиции теряют свою самостоятельность и равнозначность по отношению к привилегированному члену. М.Фуко, например, анализируя историю безумия в классическую эпоху, отмечает, что как только в XV – XVI вв. «безумие перестает быть привычной и непостижимой чуждостью мироздания» [Фуко, 1997: 46], образом универсума (cosmos), трагическим элементом космического видения, с ним происходит несколько существенных трансформаций. Безумие, во-первых, «становится формой, соотносённой с разумом, или, вернее безумие и разум образуют неразрывную и постоянно меняющуюся местами пару...» [Фуко, 1997: 49], во-вторых, «превращается в одну из форм самого разума <...>, сохраняет определенный смысл и самооценку, лишь находясь в пространстве разума» [Фуко, 1997: 52]. Безумие уже не может быть ощущено и осознано как «форма мирового бытия», соотносимая с истиной и репрезентирующая «глубинное единство мироздания». Безумие прочитывается критически: с точки зрения нравственно-этических категорий, когда «зло – уже не возмездие и не конец времен, а всего лишь проступок или моральный изъян» [Фуко, 1997: 45]. «Безумие осваивается сферой дискурса», оно превращается «в языковой опыт, в пределах которого человек оказывается один на один со своей нравственной правдой» [Фуко, 1997: 48]. Во общем, по мысли М.Фуко, выстраивается «замечательная прямая», по которой рациональная мысль, взявшая на себя роль центра, анализирует (а не постигает, ощущает, осмысляет, приобщается) безумие только как душевную болезнь, которую нужно излечить. Таким образом, подлинная, первичная тайна бытия и истина мироздания подменяется образом тайны бытия и образом истины мироздания; центр – образом или идеей центра. Следовательно, привилегированный член оппозиции (в данном случае разум) служит основанием для центрации, уничтожая тем самым идею центра в его первичном, или говоря языком М.Фуко, трагедийно-космическом смысле.

Именно классическая эпоха, актуализируя, опять-таки говоря языком М.Фуко, критическое сознание, задает тенденцию к предпочтению, привилегированности, активизации и т.д. только одного из элементов системы. Центр становится самооценным и самодовлеющим понятием лишь в том смысле, что он жестко, можно даже сказать, кардинально разграничивает, разделяет противоположности и противоречия.

Идея центра отрывается от первичных, сущностных идей круга, круговращения*. Центрация так же понимается, по преимуществу, как структурно- и системообразующий принцип**. И вследствие такой трактовки, центрация во многом утрачивает экзистенциально-онтологический статус. Центр уже может быть выбран человеком, традицией, культурой, а не он, центр, может и должен обнаруживать себя человеку. Центр уже не понимается как разрыв, принципиальная невозможность иерархий [Элиаде, 1998; Элиаде, 1994], как глубинно-внутренняя точка, где все явления сосуществуют в совершенной единовременности, разрешаются все противоречия, и где главной идеей является идея равновесия, образующая единое целое с идеей гармонии [Генон, 00]. В частности, проблематизация телесности в культурном европейском сознании XX в. – это, по преимуществу, попытка кардинальной смены существующих ценностных парадигм и установление новых. Телесность, по мнению, М.Мерло-Понти, М.Фуко, С.Беккета, Ж.Делёза, демонстрирует прогнозируемость, более того, исчерпанность противопоставления душа/тело. Для настоящего, как отмечает В.С. Малахов, «телесность – факт непосредственного присутствия в мире, данный задолго до его разделения на «внутреннее» и «внешнее»; феномен телесности для XX в. именно в неразличенности «внутреннего» и «внешнего»» [Современная западная философия. Словарь, 1991:297].

Вообще, XX в., с одной стороны, актуализирует идею центрации как смыслополагающей ценности***. А, с другой стороны, сознание вт.пол. XX века проблематизирует идею центрации в ее онтологических основаниях (работы Р.Барта, Ж.Делеза, Ж.Деррида, Ф.Гваттари, Ж.-Ф.Лиотара, М.Фуко). Задача состоит, во-первых, в том, «чтобы оспорить непререкаемость одного из основополагающих принципов европейского культурного сознания и при этом не оставаться в рамках «центрирующего» мышления» [Косиков, 1994:35]. А для этого, во-вторых, необходимо «уничтожить саму идею первичности, стереть черту, разделяющую оппозитивные члены непроходимой стеной: идея оппозитивного различия (difference) должна уступить место идее различения (differance), инаковости, сосуществованию множества не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых инстанций. Оставляя друг на друге

* Причем отрывается настолько, что М.Фуко в одной из своих работ, посвященных Ж.Делёзу, напишет: «Центра нет, всегда есть лишь децентрации, серии, регистрирующие колеблющийся переход от присутствия к отсутствию, от избытка к недостатку. Круг должен быть отвергнут как порочный принцип возвращения; мы должны отказаться от тенденции организовывать все в сферу. Все вещи возвращаются к прямизне и ограниченности по прямой и лабиринтообразной линии» [Делеза, Фуко, 1998: 441]. Логизированность, структурность, физико-математическая модельность принизывают и захватывают европейское сознание настолько, что бинарность, круг, сфера мыслятся как формальные модели.

** Против чего и будет направлена критика Дерриды, Гваттари, [Фуко, 1997; Делеза, Фуко, 1998; Ильин, 1996; Ильин, 1998].

*** Наиболее остро идея центрации как утраты масштабности мышления и в следствие этого существования культуры как единой гомогенной самостоятельной формы жизни, встала в работах экзистенциалистов, в частности идеи осевого времени К.Ясперса.

«следы», друг друга порождая и друг в друге отражаясь, эти инстанции уничтожают само понятие о «центре», об абсолютном смысле» [Косиков, 1994:37]. При этом, как уже было отмечено, происходит активизация идей и понятий, направленных на разрушение центрации и установление новой смысловой парадигмы.

Идея различия постепенно становится предметом пристальной философско-научной рефлексии. Различение во многом реализует принципы децентрирующего мышления. Различение разрабатывается и как основное понятие (Деррида, Делёз), и как идея, имеющая соответствия и вариации (Кристева, Барт)* и как определенная логика смыслообразования (Лиотар, Фуко, Делёз) и как один из символов культуры – лабиринт, ризома (Гваттари, Делёз).

Наиболее сущностными моментами различия становятся тождество, структура, движение, инаковость, одинаковость/неодинаковость, субъектность/объектность, смысловая множественность и всевозможность, асимметричность, структурная/экспрессивная причинность, хаотичность, телесность, аномальность. В философско-эстетической реальности это приводит к активизации метонимии, иронии, парадокса, оксюморона, на что указывает ряд исследователей [Уваров, 00; Неретина, 00], т.е. явлений, в основе которых лежит активно осознаваемая и ощущаемая аномальность, реализующаяся через сложно организованные бинарные отношения. Причем, бинарность в данном случае понимается не структурно-логически, а как «своеобразный семиотический «код» классической европейской культуры, стрежень проблематизации мышления, ядро дискурсивных практик парадоксально-апоретического типа» [Уваров, 00: 8]. И если метафора, метонимия, ирония, парадокс, абсурд – уже традиционные для европейской культуры эстетико-поэтические и философские явления, их активизация происходит, как правило, в сложные, кризисные эпохи, то оксюморон сравнительно новое явление. Его поэтический статус приобретает автономность по отношению к метафоричности, а затем и самостоятельность только ко второй половине XX в. Поэтому обращенность к оксюморону модернизма, а затем постмодернизма ставит его (оксюморон) в особое положение.

Оксюморон притягателен прежде всего тем, что он – «явная и концентрированная форма словесной оппозиции» (М.Бирдсли) [Теория метафоры, 1990: 217], которая нарушает, а в большинстве случаев и разрушает сложившиеся ценностно-нормативные, логически детерминированные системы. При этом принципиально важно, что «проблема оксюморона не в том, что он не может быть переформулирован как сравнение», а в том, «что реконструкция сравнения так мало помогает

* В частности Косиков указывает на то, что гено-текст Кристевой, скрывающийся за фено-текстом, и есть суверенное царство «различения», а «бартовское понятие *произведения* в целом соответствует «фено-тексту» у Кристевой, а *текст* – кристевскому «гено-тексту» [Косиков, 1994:35].

нам понять, что же именно имел в виду автор <.. > для оксюморона необходимость интерпретации в дополнение к реконструкции особенно очевидна...» (Дж.А.Миллер) [Теория метафоры, 1990: 273].

Моменты факультативности реконструкции и важности интерпретации открывают большие возможности. Так, в оксюморе даны, четко выявлены члены оппозиционных противопоставлений. Например, в оксюморонах «грустное веселье» (И. Бунин), «весело – и грустно мне немножко» (В.Ходасевич), «весело грустить» (А. Ахматова) или «ночь моя белее дня» (П.Вяземский), «ночь светла как день» (А. Фет), «ночь дневная» (З.Гиппиус), «дневная ночь» (А.Блок) встречаем традиционное полюсное противопоставление веселье – грусть, ночь – день. Но при этом невозможно выделить или даже наметить привилегированный член оппозиции: оксюморон реализует момент снятия (в гегелевском смысле) центрации. Мы не можем говорить о преобладании «веселого» или «грустного», «дневного» или «ночного» начала. Это уничтожило бы хрупкое, но очень значимое для осуществления оксюморонного смысла равноправие взаимодействующих членов оппозиции. Кроме того, невозможность центрации по линии, скажем, веселья или ночи подтверждает необходимость для культурного сознания синонимично-антонимичных оксюморонов, когда есть «чуть веселая грусть» (И.Северянин), «мне весело грустить» (И.Северянин), «грусть в кипении веселом» (С. Есенин) или «дневная ночь», «ночные дни» (З.Гиппиус), «день немеркнущих ночей» (М. Волошин), «в небе – день, всех ночей суеверней, / Сам не знает, он ночь или день» (А. Блок). Здесь, с формально-логической точки зрения, реализуется тоже традиционное полюсное противопоставление веселье – грусть, ночь – день, что и в предыдущих примерах. Но «грустное веселье» и «дневная ночь» принципиально неравны «веселой грусти» и «ночному дню». Их структурно-логическая и смысловая реконструкции, уводящие к аномальному осуществлению явлений, как и свидетельствуют о том, что «центра нет, всегда есть лишь децентрации...» [Деле, Фуко, 1998:441].

Или более сложный случай, когда именно интерпретации оксюморона показывают относительность любой попытки центрирования, установления системы и маркированности какого-либо из членов системы. Оксюморонный смысл может развиваться и в вертикальной плоскости, когда его расширение идет через создание принципиально новых оксюморонных отношений. Например, «пышность бедных богачей» (А. Пушкин): «пышность бедных» – «бедные богачи» – «пышность / бедных богачей»; «счастьем печали проклята» (Н.Гумилев); «сладко-жгучий ужас ласк» (К.Бальмонт) (аналогичное выделение блоков). Это многоуровневые оксюморонные целые, в которых отдельные смысловые автономные оксюморонные блоки выделены для наглядности анализа, демонстрирующего становление и развитие сложного оксюморонного смысла в единое семантически, а главное – эстетически целостное явление. В данных случаях развитие оксюморонного смысла происходит не в

горизонтальной, во многом экстенсивной плоскости, а в вертикальной, предполагающей интенсивное самоуглубление оксюморонной идеи. Здесь реализуются многоаккурзные и разноуровневые преломления относительно адекватно представленных противопоставительных отношений. В подобных случаях мы имеем дело не с развитием противоречия “бедность-богатство”, “счастье-проклять”, “сладость-боль”, “ужас-ласка”, а со смыслом оксюморонного целого, осуществляющегося только за счет одновременного полисемантического многоуровневого осуществления и развития отношений противоречивости. Так, например, счастье может быть “счастьем печали” т.е. элегическим, тоскливо грустящим по гармоническим отношениям, артистическим, эстетически благородным. Но это же счастье еще и проклинает, т.е. становится агрессивно-озлобленным, несущим хаос и разлад, ненавидящим. “Счастье печали” – предельно интимное, стремящееся к одиночеству, созерцательности – может в то же время “проклинать” – быть воинственным, неистово-жестоким. Только одновременность осуществления через самоактуализацию каждого из выделенных понятий – “счастье”, “печаль”, “проклятие” – ведет к созданию семантически и эстетически жизнеспособного явления. Следовательно, в оксюморонном целом, как минимум, три уровня противопоставленных отношений, представляющих не изолированные, самостоятельные эстетические целые, сущность которых легко вычленишь и локализовать, а единое эстетическое целое. В нем отношения антитетичности невозможно четко выявить и закрепить: они не существуют в своем чистом виде, а всегда в системе динамически осуществляемых противоречивых отношений. При этом важно сохранение **всех** потенциально возможных значений **всех** взаимодействующих понятий.

Оксюморонная сущность обнаруживает и обнажает аномальное, принципиально лишенное длительной смысловой самотождественности, уничтожающее всякое представление о возможности существования и/или установления общепринятого, общезначимого, а в исключительных случаях и здравого смыслов. Она осуществляет множество не тождественных друг другу, но вполне равноправных смысловых позиций и логик. Оксюморонность работает на манифестируемой противоречивости и аномальности, она активизирует внимание к антитетичным, но равноправно антитетичным, трансформациям понятий и явлений. Поэтому значимым становится уже даже не сам оксюморон, а оксюморонность как особый тип семантико-эстетических отношений, в основе которых лежит принцип активно проявляющейся аномальности как явления сознания. При этом, во-первых, аномальность реализуется в её «отношении к *самой себе*, ее отстраненной – от меня и моих стремлений – самобытности, т.е. как предмет моего *длительного*, остановленного внимания» [курсив автора – Э.Ш.] [Библер, 1998:5]. А, во-вторых, смысловое, эстетическое напряжение, для которых определяющим оказывается **одновременное**

осуществление в одном семантическом пространстве с сохранением и активизацией граничности.

Оксюморонность – это, прежде всего, способность воспринимать явление как естественно аномальное. Например, С.Трубецкой в «Умозрениях в красках» (1916) обнаруживает, что смысл жизни в древнерусской религиозной живописи воплощается в одновременном, гармоническом духовном единстве «аскетизма с необычайно живыми красками», «в сочетании высшей скорби и высшей радости» [Трубецкой, 1990:14].

А затем уже оксюморонность: 1. Способ реализации принципа «сочетаемости несочетаемого» как живого, деятельного, ощущаемого воспринимающим сознанием, открывающего в явлении принципиально новый, непрогнозируемый, нереконструируемый смысл.

2. Способность понятий создавать, поддерживать и развивать отношения противоречивости, создавая при этом такое целостное явление, которое кардинально отличается от смысловой и эстетической сущности взаимодействующих слов и понятий и которое невозможно вписать в какую-либо существующую систему ценностно-иерархических отношений.

3. Способность осуществлять как семантико-эстетическую целостность «сочетание несочетаемого», одновременно проясняя граничность, неслиянность взаимодействующих явлений.

4. Способность вызывать в воспринимающем сознании смысловую напряженность, обусловленную ненормативностью, аномальностью данного сочетания. Смысловая напряженность может развиваться в диапазоне от преднамеренного «семантического вызова» (П.Рикёр), «работающего» на активных понятиях, направленного на манифестируемое нарушение норм («весёлая тоска» С.Есенин, «ледяной костёр» М.Цветаева), до едва уловимого, но существенного «чувственного тона» слова и понятия (Э.Сепир). В этом случае сталкиваемые противоречия утрачивают свою актуальность и активность реализации, но оставляют угрозу нормативной неопределенности («Грачей пролетные стада / Кричат и весело и важно» И. Бунин, «сирота очарованья» И.Мятлев). Это можно прокомментировать, а точнее соотнести с высказыванием М.М.Бахтина, о «веселом бесстрашии»: «в известной мере это тавтология, ибо полное бесстрашие не может не быть веселым (страх – конститутивный момент серьезности), а подлинная веселость не совместима со страхом» [Бахтин, 1992:13].

В данном случае предполагается выход на метаязыковую информацию – связь со сферой представлений и опора на долговременную память носителей культуры, в результате чего оксюморонность реализуется на глубинном, сущностном уровне слов и понятий. Она реализует децентрацию как основу мышления. Более того, именно смысловая напряженность, прорываясь к метаязыковому уровню, пытается реализовать децентрацию ни как одну из форм центрации, а как

возрождение-возвращение к трагедийно-космическому сознанию. В русской культуре это, пожалуй, впервые остро ощутил и попытался выразить П. Вяземский в письме 1830 г. А.И.Тургеневу, который добивался пересмотра приговора своему брату-декабристу. В частности, он пишет: «...если миловать, так миловать скорее тех, которые наказаны *de fait*, которых жизнь – какая-то **живая смерть**, не политическая, не умозрительная но положительная смерть, которая родит **живую смерть**, как у Муравьева, Трубецкого <...> наживших или приживших детей, для которых нет будущего <...> кое-как противоестественно сколотить ему [брату] из обломков новую жизнь на стрый лад; жизнь для него невозможную, которой сто раз предпочтительнее нынешняя смерть; жизнь, лишенную нравственного и физического охранения, одним словом, необходимого благосостояния» [Вяземский, 1982:10] [выделено нами – Э.Ш.]. Для П.Вяземского важно акцентировать внимание на ненормативности, даже аномальности данного состояния, но состояния, ощущаемого именно трагедийно-космически. И именно поэтому П.Вяземский настойчиво разграничивает, различает «живую смерть» и традиционно-критические разновидности смерти: физическую, политическую, интеллектуальную, моральную. Оксюморонно ощущаемая и выражаемая сущность смерти дает, о точнее открывает, новую, самостоятельную сферу реализации сущности человека. Оксюморонность реализуется через стилистическую и эстетическую память, которая, воспринимается как нечто экзистенциально невыразимое, но значимое. Именно она обнаруживает и реализует способность воспринимающего сознания ощущать, осознавать мир как нечто антитетично естественное. При этом центрация осуществляется как снятая (в гегелевском смысле) проблема. Но при этом все же не происходит осуществления полной децентрации. Для оксюморонности важна именно идея граничности. Классическая привилегированность одного из членов оппозиции в оксюморонности осуществляется как угроза привилегированности. Во многом благодаря этому оксюморонность ценна для сознания XX века.

РЕЗЮМЕ

Стаття присвячена проблемі співвідношенню проблеми центрації / децентрації та оксюморонності.

SUMMARY

The article deals with the problem of «centration / decentration» and «oxymoronness» correlation.

ЛИТЕРАТУРА

Генон 20.07.00.: Генон Р. Идея Центра в древних традициях // [http:// www.philosophi.ru/ lirery/ quenon](http://www.philosophi.ru/lirery/quenon), 20.07.00.

Элиаде 1998: Элиаде М. Азиатская алхимия. Пер. с рум., англ. и фр. Языков. – М., 1998.

Элиаде, 1994: Элиаде М. Избранные сочинения. Очерки сравнительного религиоведения. Пер. С англ. – М., 1994.

Косиков1994: Косиков Г.К. Ролан Барт – семиолог, литературовед // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика: Пер. с фр. – М., 1994.

Фуко1997: Фуко М. История безумия в классическую эпоху. – Спб., 1997.

Делёз, Фуко, 1998: Делёз Ж. Логика смысла – Пер. с фр. – Фуко М. *Theatrum philosophicum* – Пер. с фр. – М., Екатеринбург, 1998.

Ильин,1996: Ильин И.П. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М., 1996.

Ильин, 1998: Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа – М., 1998.

Современная западная философия, 1991: Современная западная философия. Словарь – М., 1991.

Уваров 15.08.00: Уваров М.С. Бинарный архетип. // <http://www.philosophi.ru./lirery/uvarov>, 15.08.00.

Неретина 13.10.00: Неретина С.С. Тропы и фигуры. // <http://www.philosophi.ru./lirery/neretina>, 13.10.00.

Теория метафоры, 1990: Теория метафоры. – М., 1990.

Трубецкой, 1991: Трубецкой Е. Умозрение в красках. Вопрос о смысле жизни в древнерусской религиозной живописи. Репринт – М., 1990.

Библер, 1998: Библер В.С. Философско-психологические предположения Школы диалога культур. - М., 1998.

Бахтин, 1992: Бахтин М.М. Дополнения и изменения к «Рабле...» // Вопросы философии – 1992 - №1.

Вяземский, 1982: Вяземский П. Эстетика и литературная критика. – М., 1984.

ББК Ш43(4РОС) (=411.2)5*45

Элина Свенцицкая
(Донецк)

СЛОВО В РУССКОЙ ПОЭЗИИ РУБЕЖА XIX – XX ВВ. (НА ПРИМЕРЕ ТВОРЧЕСТВА И. АННЕНСКОГО И О. МАНДЕЛЬШТАМА)

Каждая переходная эпоха, независимо от того, связана ли она с рубежом веков, по-новому актуализирует слово, заново осознает его возможности. Для наших рассуждений наиболее важными представляются две культурные эпохи, рядом своих черт обусловившие модернизм, в нем продолжившиеся и ему созвучные: барокко и романтизм. Слово в барокко – способ установления связей, познания мира и одновременно, в этом

процессе, напоминание о непознанном. Слово у романтиков – прежде всего не познание, а творение, словом творится особый идеальный мир. Слово оказывается одновременно и проявителем неразрешимых противоречий реальности и способом их разрешения. Поэтому слово заново утверждает творящего субъекта, концентрируя энергию романтической личности, стремящейся достичь недостижимого, разрешить неразрешимое. Причем романтики подчеркивали значимость поэтического слова – единственного, которое дерзает сравниться с тем, которое «вначале было».

На этом фоне серебряный век – наиболее последовательная попытка самосознания и самособираания слова – изнутри и извне, в самых различных плоскостях и не только в литературе. К.Малевич рисует черный квадрат. И надписывает: «Черный квадрат». Без слова воспринимаемое глазом оказывается неполным. И, кроме того, сразу же возникают сложные отношения между видимым и называемым. Тождество настолько очевидно, что появляется сомнение: это черное пятно на белом – действительно ли только черный квадрат и ничего более? А эти слова – «черный квадрат» – действительно ли обозначают только это пятно или что-то еще? В этой игре уподоблений – расподоблений видимого и называемого и существует данное произведение. Перед нами – проявление одной из главных интенций серебряного века – проблематизации отношений между видимым и называемым, между словом и реальностью.

В культурном самосознании серебряного века сам факт рубежа веков переживается как кризис всякого рода единств. Свойственная данной ситуации «рефлексия над основаниями культуры» [Искржицкая, 1997:24] естественно направлялась на слово как на один из важнейших центрирующих моментов, призванных сцементировать распадающееся единство. Причем это была двусторонняя рефлексия: направленная на слово извне, из реальности, и внутренняя рефлексия, направленная словом на самое себя.

Поэтому в данный период повторяется закономерность, распространенная у романтиков: поэт пишет стихи, говоря школьным языком, «о поэте и поэзии», и одновременно пытается осмыслить те же явления вне поэтического слова, в статье, в эссе (этот феномен нужно отличать от деклараций новых литературных течений и от критических разборов, хотя грань здесь, безусловно, зыбка). По сути, в этих соотношениях и взаимопереходах формируется слово о слове, осмысление слова внутри и вне поэтического контекста, слова как идеальной перспективы, воплощающейся в поэтическом сознании, и слова, реально воплотившегося в данном произведении.

Осмысление слова начинается с определения. У Анненского слово – «символ психических актов», между словом и этими психическими актами «может быть установлено лишь весьма приблизительное и притом чисто условное отношение» [Анненский, 1979:202]. У Мандельштама – «слово есть образ, словесное представление» [Мандельштам, 1987:66]. Различие

бросается в глаза. У Анненского слово соотносится с внесловесной реальностью, внутренним миром личности, и поэтому так часто Анненский говорит об индивидуальности как центре словесного осмысления: «С каждым днем в искусстве слова все тоньше и правдивее раскрывается индивидуальность с ее капризными контурами, болезненными возвратами, с ее тайной и трагическим сознанием нашего безнадежного одиночества и эфемерности». «Создания поэзии проецируются в бесконечном. Души проникают в них отовсюду, причудливо пролагая по этим облачным дворцам вечно новые галереи» [Анненский, 1979:206]. Конечно, внутренняя реальность неоднородна, и отсюда Анненский выводит необходимость художественности, но не из слова («... вся ценность их (слов), красота, лежит вне их, она заключается в поэтическом гипнозе...» [Анненский, 1979:206]. «Поэт не создает образов, он бросает векам проблемы» [Анненский, 1979:206]). У Мандельштама же слово представляется изначально и во всех своих элементах художественным («... смысл слова, логос, такая же прекрасная форма, как музыка у символистов» [Мандельштам, 1987:189]), и в этом плане все элементы слова равнозначны, свечой в бумажном фонаре, о которой он рассуждает в «Утре акмеизма», может быть и звучание, и значение, художественность слова накладывается на бытие и организует его эстетическое восприятие (в стихах Мандельштама тому множество примеров). Таким образом, модель Анненского – слово-связь («Назначение слова – связывать переливной сетью символов «я» и «не - я», гордо и скорбно сознавая себя средним – и притом единственным средним – между этими двумя мирами» [Анненский, 1979:338]), слово – посредник. У Мандельштама – слово-средоточие, слово-единство внутренне поэтического и в поэзию претворяемого бытия (именно поэтому «любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны» [Мандельштам, 1987:338]).

В различии осмыслений слова Анненским и Мандельштамом проявляется, по-видимому, общая тенденция XX века – взгляд на реальность через слово и на этой почве – охудожествление всей реальности, восприятие ее сквозь призму художественности. И здесь еще одна глубинная закономерность: преобразование жизни по законам красоты с необходимостью приводило к тому, что происходящее в искусстве перетекало в жизнь, а жизнь становилась искусством. (Если все происходящее в кругу символистов В.Ф.Ходасевич совершенно обоснованно трактовал как разыгрывание жизни по законам искусства [Ходасевич, 1939:8], то судьба и стихи Есенина – пример обратной закономерности, когда литературная личность, по сути, перешла в жизнь, которая оказалась втянутой, как в мясорубку, в осуществляющийся через нее архетип гибнущего поэта).

Серебряный век – это еще одно доведение до некоего предела риторического слова. Если риторическое слово ранних романтиков – слово, строящее из себя иную реальность, то на излете романтизма

естественно возникает призыв «свернуть шею риторике» (Верлен). Но предел риторики – это когда вдруг оказывается, что идеальные словесные конструкции существуют на самом деле, даны в непосредственной жизненной реальности.

И Анненский, и Мандельштам антириторичны, но каждый по-своему. Анненский антириторичен прежде всего в смысле «простой песенки», которую Верлен противопоставляет риторике. Вернее, символистские отвлечённости он постоянно сочетает с простыми жизненными предложениями. Но они едины в своей иллюзорности, а объект (человеческая личность) в результате остаётся не постигнутым и непостижимым. Очень симптоматичны строки: «И был бы, видно, я поэт, / Когда бы выдумал себя». Поэтическое слово в этой логике есть создание некоей иллюзорной личности – всё равно, в каком типе речи она реализуется. Модель Анненского: субъект речи находится вне речи и принципиально не исчерпывается ею, точно так же и объект ею не постигается, она лишь создаёт иллюзию объекта. Но эта модель, с другой стороны, живёт, работает, как старая шарманка в одноимённом стихотворении – «Оттого, что петь нельзя, не мучась». Вот подлинная ценность, которая в результате возникает, – не слово, а мука слова. Но она же, а не само слово, – подлинная мирообустраивающая сила: «А если грязь и низость – только мука / По где-то там сияющей красе?», «Из заветного фиала / В эти песни пролита / Но увь, не красота, / Только мука идеала».

По-иному антириторичен Мандельштам. Контрастных соположений у него нет, потому что нет разделения на субъект и объект речи. Слово – не знак предмета, а слово опредмечено и с предметом едино («И плоти причастны слова»). И восклицание Мандельштама «Останься пеной, Афродита!» отнюдь не риторическое, потому что для него на самом деле морская пена и есть Афродита («спокойно дышат моря груди»).

И Блок, когда даёт своим ранним стихам чисто жизненный комментарий, не просто «заземляет» их, – он именно достраивает к отвлечённой риторической реальности реальность жизненную, организуя их взаимоналожение и взаимопроникновение – показывает, что все отвлечённые сущности живут внутри жизненной реальности, показывает, как ее может поэтическое слово трансформировать, входя в нее. Но тут и возникает проблема: оказывается, что создание поэтического слова не самодостаточно, для того, чтобы полностью его воплотить, поэту необходимо выйти в какую – то иную сферу.

Перед нами наглядное проявление кризиса слова как такового, и можно сказать, что свойственные поэтам этого времени штудии в области природы слова – также проявления этого кризиса, когда осмысление слова расслаивается на собственно поэтическое и внепоэтическое.

Собственно кризис рубежа в этой области и можно определить через разделение, причем все более и более дробное, необходимое для достижения нового единства. Насколько общекультурной, универсальной была данная ситуация, свидетельствуют, например, слова Л.П.Карсавина.

С одной стороны: «Ибо Иисус Христос есть Истина, как слово Божие – в Боге, Слово есть Истина, Истина есть Слово». С другой стороны: «Даже Священное Писание не было уже самой Живой Истиной, но словом о Слове или об Истине, некоторым отвлеченным ее выражением» [Карсавин, 1994:13]. Слово, даже вдохновенное Богом, не есть слово Божие, переход из Божественной реальности в словесную осознается как отвлечение, как потеря единства.

По сути, перед нами ситуация исчерпанности наличного состояния слова, и потому возникает стремление к «перемене участи» (А.Рембо), к иному слову.

Этот порыв осуществляли символисты с помощью музыки, напева, размывая рациональный элемент слова, делая слово невычленимым из потока внутренней музыки души. И прав был Брюсов, говоря, что в футуризме не было ничего нового по сравнению с символизмом, ведь когда слово становится частью потока и теряется его предметная значимость, то оно с необходимостью начинает члениться на какие-то звучные и звучностью значимые части. Причем тот же Хлебников постоянно подчеркивает, что это именно путь к подлинному изначальному смыслу слова.

В этом плане акмеизм был не просто попыткой как-то сдержать этот музыкальный поток, не только попыткой привязать слово к вещи (как правило, эти привязки были мучительны и проблематичны – «Разве вещь – хозяин слова?» [Мандельштам, 1987:42]). Акмеисты пошли другим путем – не разрушая цельности слова, они трансформировали отношения между словами, а еще они углублялись внутрь словесной цельности, пытались понять, что она такое. Но осмыслить они пытались не данное «самовитое слово», а слово как историю, слово как способ претворения диахронии в синхронию (хотя, конечно, это установка не только акмеистическая, тут поздний Пастернак, и Цветаева, и Ходасевич).

Но в сущности, грани здесь очень зыбки, потому что пути были разными, а направление одно – к новому слову. Причем к такому новому слову, в котором осуществилось бы то слово, которое «вначале было», которое могло бы по крайней мере быть путем к этому слову.

Поэтому слово на рубеже веков осмысляется как некий рубеж между внутренним миром творящей личности и тремя реальностями: жизненной, сверхжизненной (сакральной) и литературной, создаваемой чужими, уже сказанными словами. В произведениях Анненского любое воссоздание жизненной реальности – лишь одна из возможных трактовок. Изобразительность Анненского можно сравнить с изобразительностью музыкальной фразы, с той лишь разницей, что связь с видимым миром ещё не полностью разорвана и остаётся в нём потребность как в некоей опоре. Слово о вещах построено таким образом, что создаёт бесконечность истолкований, одновременно формируя для этих истолкований определённые пределы.

Всё это значит, что поэтика Анненского содержит в себе единство тех принципов, которые затем конституировали оппозицию символизма и акмеизма: бесконечность значений музыкального слова и опора на вещное слово в организации бытия поэтического мира.

Мандельштам, пожалуй, один из немногих акмеистов, сохранивший эту срединность и даже усиливший её: зримая вещьность при полном доверии к музыке. В стихотворении «Летают валькирии...» предметный мир воссоздан ясно и практически однозначно – конец театрального спектакля, однако в конце пьесы всё равно ясно угадывается и конец жизни, и конец музыки, и конец эпохи.

Одна из краеугольных мыслей серебряного века – о поэтическом слове как о способе приближения к реальности сакральной, и бердяевское определение искусства как ответа человека на творческий акт Бога особенно актуальным было для литературы, ведь Бог творит мир именно словом, как и поэт, который, однако, не может при этом не пользоваться чужими словами.

Проблема чужого слова – одна из самых больных в серебряном веке. Для творящего сознания чужое слово оказывается первичным по отношению к жизненной реальности и является способом её постижения, критерием, которым она проверяется.

Чужое слово сущностно амбивалентно. Оно одновременно и посредник, и препятствие. Собственно, именно здесь – главная проблема символизма. Он был замыслен как наложение на жизненную реальность религиозного сознания. Но ни религиозный опыт, ни жизнь не переживались непосредственно: религия воспринималась через мифологию, а жизненная реальность – через чужой текст (очень характерно, что когда у Блока, Белого, Брюсова возникает «страшный мир» – у них сразу начинают звучать некрасовские интонации, иногда даже не очень накладываясь на символистскую поэтику). Но ведь иначе и быть не могло, коль скоро речь шла о литературе, то есть эту задачу нельзя было решить, находясь в рамках искусства слова. И, конечно, в XIX веке писатели, поняв такое, уничтожали свои произведения, уходили из литературы. Не случайно Блоку, самому чуткому и честному из символистов, мешал писать именно Лев Толстой, наиболее ярко воплотивший осознание пределов слова.

Но, несмотря на весь трагизм слова и ощущение его проблемности, верх взяла иная тенденция. То слово, которое «вначале было» – слово, творящее реальность, причем взаправду. Слово о силе слова, о магии слова серебряный век повторяет как заклинание. Заклинание рано или поздно должно было вызвать к действию заклинаемую силу, и в ряде исторических катаклизмов, да и в общем колорите жизни XX века проявилась, кроме всего прочего, и эта разбуженная сила слова. Стало ясно: проявляется эта сила непредсказуемо и, как правило, не в том направлении, которое желательно для заклинателя, и далеко не всегда – созидательно. Как и всякий целостный культурный организм, серебряный

век погибает от себя же, то есть от самого сильного и яркого в себе, в данном случае – от слова, от честного переживания его кризиса, от поисков выхода и от тех сил, которые были разбужены в результате этих поисков.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме слова в поэзии рубежа веков: кризису слова и поискам выхода из этого кризиса. На основе анализа стихов и статей И.Анненского и О.Мандельштама делается вывод о том, что слово на рубеже веков представлялось рубежом между внутренним миром творящей личности и тремя реальностями: жизненной, сверхжизненной (сакральной), литературной.

SUMMARY

This article deals with the problem of the word in poetry of the turn of the century: its crisis and a search of way out. On the basis of analysing I.Annensky's and O.Mandelshtam's works and articles, conclusion is made that the word at the turn of the century was regarded as a borderline between the inner world of a creating personality and three realities: life, divine and literary reality.

ЛИТЕРАТУРА

Искржицкая, 1997: Искржицкая И.Ю. Культурологический аспект литературы русского символизма. – М., 1997.

Анненский, 1979: Анненский И.Ф. Что такое поэзия? // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М., 1979.

Мандельштам, 1987: Мандельштам О.М. О природе слова // Мандельштам О.М. Слово и культура. – М., 1987.

Мандельштам, 1987: Мандельштам О.Э. Утро акмеизма // Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М., 1987.

Анненский, 1979: Анненский И.Ф. О современном лиризме // Анненский И.Ф. Книги отражений. – М., 1979.

Мандельштам, 1987: Мандельштам О.Э. Слово и культура // Мандельштам О.Э. Слово и культура. – М., 1987.

Ходасевич, 1939: Ходасевич В.Ф. Некрополь. Воспоминания. – Bruxelles, 1939.

Карсавин, 1994: Карсавин Л.П. Святые отцы и учителя Церкви. – М., 1994.

КЛАССИЧЕСКИЙ ПОЭТ В НЕКЛАССИЧЕСКУЮ ЭПОХУ: ФЕНОМЕН ВЛАДИСЛАВА ХОДАСЕВИЧА

Если кратко сформулировать современную точку зрения на содержание понятия «классика», то «это «образец» и высшая степень совершенства, которая становится общим языком человечества, противостоит всем и всяческим разрывам и выявляет энергию объединения всего реально разделяемого в человеческой истории. Классика мыслит противоречиями, в ней противоположности не только не снимаются, а, наоборот, подчеркиваются, проявляются и в то же время эстетически согласуются во всеобъемлющем целом. Устой классики – гармония (как согласие противоположностей) абсолютна, а дисгармония относительна». [Гиршман, 1999: 2]

В этом определении, в первую очередь, выделим две позиции: «язык» и «противостояние разрывам». Действительно, можно предположить, что классическое искусство вырабатывает некоторые поэтологические, жанрово-стилистические, возможно, даже ритмико-интонационные свойства, которые являются для него если не определяющими, то, во всяком случае, существенными. Иными словами, формируется особый язык (в семиотическом смысле). Этот язык, язык классического произведения, конечно, достаточно подвижен и гибок, но имеет некоторые доминанты, которые делают его узнаваемым и позволяют, в конечном итоге, читателю определять принадлежность конкретного текста к классической или, наоборот, неклассической парадигме. Узнаваемость и «умопостигаемость» языка классики связана, не в последнюю очередь, с ее опорой на устойчивую высокую культурную традицию, отсюда и противостояние «разрывам», т.е. способность классики быть «связующей нитью» в культуре, что особенно заметно в периоды сломов сложившихся стереотипов.

Представление о классическом применительно к русской литературе традиционно связывается с XIX веком, в первую очередь, с творчеством Пушкина, а также поэтов пушкинского круга. Этот хронологически достаточно локальный период впоследствии стало принято называть «золотым веком» - адресуясь, главным образом, к поэзии, которая была в ту пору, как известно, наиболее репрезентативным видом словесного искусства.

Почти через столетие приходит время века «серебряного», воспринимаемое сегодня многими именно как время кризисное, которое, потребовав нового языка, вызвало к жизни несколько полемичных по отношению друг к другу направлений и групп, озабоченных поисками новых импульсов и форм. Наступила эпоха острой критики, отказов, в

лучшем случае, преодолений привычного, эпоха, устремившаяся к неизведанному, неклассическому пути.

Правда, с позиций нашего времени возможен и иной взгляд: вот, например, Е.Г. Эткинд в известной статье «Единство Серебряного века» приходит к выводу, что кажущиеся непримиримыми противники неожиданно обретают общий фундамент, на котором и возведено здание новой, неклассической, культуры начала XX века: «все они опираются на искусство... все они - поэты, преобразующие прозу (если они прибегают к ней) на основании поэтических законов; все они говорят о человеке внесоциальном, в большинстве случаев метафизическом; наконец, все они напряженно размышляют над своеобразием поэтического слова» [Эткинд, 1997: 22]. Так обнаруживаются некоторые элементы, способствующие зарождению той самой «энергии объединения», о которой говорит М.М. Гиршман и которая способна стать гармонизирующей основой нового явления, т.е. открыть путь к классике. Следовательно, не исключено, что со временем утвердится новая классическая парадигма, охватывающая художественные направления начала XX века. Но пока отличия художественных практик «золотого века» и «серебряного века» столь явственно ощутимы, что мы предпочитаем воспринимать поэзию рубежа веков и начала XX века в русле модернизма, т.е. неклассического искусства.

Можно утверждать, что «началом конца» устоявшейся классической традиционности XIX века в русской литературе явился 1892 год, когда вышли из печати сборник Дмитрия Мережковского «Символы» и его же статья «О причинах упадка русской литературы». Пик модернизма несомненно приходится на 1910-1911 годы, предъявившие соотечественникам кубо-футуризм, эго-футуризм и акмеизм. Завершают этап 1921-1922 годы, унесшие в вечность или выбросившие в эмиграцию почти всех создателей нового искусства, начиная с Блока, Гумилева, Хлебникова...

Таким образом, эпоха русского модернизма охватывает 30 лет. В ней выделяются определенные этапы, и самым драматичным представляется последнее пятилетие (1917-1922 годы), время мощнейшего социокультурного взрыва, максимально активизировавшее процесс переоценки эстетических ценностей. «Бунт формы» приобретает самодовлеющий характер. Это хорошо видно, например, из брюсовской статьи 1922 года «Вчера, сегодня и завтра русской поэзии», в которой материал рассматривается «преимущественно с точки зрения формальных достижений» [Брюсов, 1987: 271]. Ко «вчерашним» относит вчерашний (или позавчерашний?) символист стихи своих былых единомышленников и акмеистов, сегодня (1917-1922) отдает футуристам, а завтра видит в руках пролетарских поэтов: «В лучших... произведениях пролетарская поэзия подходит к самобытной форме» [Брюсов, 1987: 308]. И пусть брюсовский прогноз не оправдался, пусть тяжеловесные тексты отмеченных им Кириллова, Садофьева, Гастева и прочих вряд ли сейчас

кого-нибудь заинтересуют, важно другое - подход к поэтической практике и оценка ее с точки зрения сугубо формальной «самобытности», т.е. практически ВНЕ классической парадигмы.

В этих условиях особняком стоит все более укрупняющаяся со временем фигура Ходасевича. Его собственные высказывания, его творчество, наблюдения серьезных исследователей (Дж. Малмстад, Д. Сегал, Р. Тименчик, Н. Богомолов, С. Бочаров, И. Сурат, Ю. Левин и др.) позволяют определить поэтическую установку Ходасевича как классическую.

И лад открылся музыкальный

Мне в сногшибательных ветрах [Ходасевич, 1996: 248].

Считая себя опоздавшим родиться, он, ровесник Гумилева, тем не менее отдавал предпочтение символизму, явно не собиравшись его «преодолевать», отторгал акмеизм, отрицал «формалистические» изыски как в поэтической, так и в исследовательской деятельности. Представляется, что с особенной остротой классичность Ходасевича должна была ощущаться именно на излете переходного периода (в 1917-1922 годах), который Брюсов определил как «сегодня», принадлежащее футуристам^{*}.

В интересующее нас пятилетие литературная жизнь была насыщенной, неоднозначной и пестрой. Разумеется, революционная обстановка не способствовала печатанию стихов, но звучали они во множестве. И достаточно, например, познакомиться с содержанием знаменитых поэтических вечеров в Политехническом музее, чтобы представить себе широчайший спектр мотивов и форм. В то время, кстати, видным мэтром, к которому водят робких начинающих, становится Мандельштам [Богомолов, 1999: 582], но наиболее симптоматичны, по моему, все-таки «чистки» поэтов, проводившиеся Маяковским. И когда Брюсов считает, что «сегодня» за футуристами, он, наверное, близок истине.

А что же Ходасевич? Он видит себя вне каких-либо группировок, но, конечно, не вне литературной среды вообще. Собственные стихи – постоянный предмет обсуждений в его переписке. Но есть еще один стойкий интерес: давно и плодотворно отдаваясь критической деятельности, он в эти годы особенно часто и напряженно разрабатывает пушкинскую тему. Правда, его мечта – биографической книге о Пушкине – не суждено было осуществиться. Но написано множество статей и заметок, предпринята попытка исследования поэтики Пушкина (где-то даже в соответствии с методами отвергаемых формалистов), составляется книга с выразительным заглавием «Поэтическое хозяйство Пушкина». Ходасевич не претендует в ней на какие-либо серьезные обобщения: он избирателен. Во главе угла — принцип «мой Пушкин», и это очень ценно.

^{*} Кстати, сам Ходасевич относился к футуризму крайне отрицательно - см., например, его статью 1914 года «Игорь Северянин и футуризм» [Ходасевич, 1996: 427].

Ведь знакомясь с прочтениями произведений основателя русской классики, осуществленными Ходасевичем, догадываешься, во имя чего эта напряженная работа, в конечном итоге, предпринимается: задача состоит в том, чтобы понять смысл и суть классического в искусстве. Понять для себя, соотнести со своим временем и с собой.

В заключительные годы брюсовского «сегодня» Ходасевич собирает и выпускает две книги: «Путем зерна» (1920, 1922) и «Тяжелая лира» (1922, 1923). Но если первая наряду с написанным в последние годы включает и более ранние стихи, начиная с 1908 года, иногда пересмотренные, иногда – подлинные, то «Тяжелая лира» – сплошь современна. Об этой книге и хотелось бы поговорить в русле заявленной темы.

И прежде всего о том, что первостепенно в «языке» поэзии, что, порой неосознанно для читателя, создает значимые смысловые коннотации через способ просодической организации стиха. Речь о том, что так занимало Брюсова – о «самобытной форме». А она действительно впечатляет: полное безразличие к сиюминутным ритмам времени, сдержанность, почти архаическая мерность, аскетизм в выборе размеров и стрóf. Классически чистый и четкий рисунок (См. таблицу 1).

Приведенная таблица достаточно красноречива: Ходасевич, как и поэты «золотого века», чрезвычайно скромен в употреблении трехсложников, почти так же, как и они, не склонен к экспериментаторству; у него только чуть меньше ямбов и, соответственно, чуть побольше хореев. Но сравнение метрики Ходасевича с распределением размеров в 1831-1840 годах, когда «золотой век» уже на излете, показывает, что основная линия развития русского стиха на протяжении XIX века, связанная с освоением трехложных размеров (и редких модификаций на их основе), увеличением доли хореев и значительным снижением «удельного веса» традиционно преобладающих ямбов, поэта даже не задела. Более того, в интересующей нас «Тяжелой лире» ямбов еще больше, а трехсложников совсем мало; прочие же размеры (скажем, столь популярные в первые десятилетия XX века дольники или тактовики) отсутствуют вовсе.

Таблица 1.					
Метрический репертуар Ходасевича в сопоставлении с метрикой “золотого века” русской поэзии.					
Группы	Период 1821-1830 гг., золотой век**	Период 1831- 1840 гг. (в золотом веке)	Творчество А.С. Пушкина (в целом)**	Творчество В.Ф. Ходасевича (в целом)***	“Тяжелая лира”***

* Данные М.Л. Гаспарова [Гаспаров, 1974: 51].

Размеры (в%)	век” (в среднем)*	среднем) *			
Ямбы	77,0	58,0	77,8	71,3	74,5
Хорей	12,0	24,0	13,3	16,8	21,3
Трех- сложники	8,5	11,5	2,7	8,1	4,2
Прочие	2,5	6,5	5,7	3,8	-

Ни в одной из других поэтических книг Ходасевича нет такого скромного, если не сказать – бедного, строфического репертуара: 74 процента текста написано тривиальнейшими четверостишиями с перекрестной рифмовкой****.

Таким образом, классическая «отчищенность» формы, стройность и простота ритмической организации, столь свойственные стиху Ходасевича в целом, в «Тяжелой лире», как мы видим, еще более усиливаются, а может быть, и подсознательно подчеркиваются, что, однако, ни в коем случае не выглядит нарочитой стилизацией. Ведь художественный мир книги насквозь современен, а ее лирический герой, вполне в духе своего кризисного времени, ощущает демоническое «дыхание РАСПАДА» (выделено мною – О.О.)*****.

Возможно, поэтический язык футуризма и воспринимался Брюсовым как «сегодняшний» в том числе и потому, что наиболее адекватно воплощал в себе именно РАСПАД – разрывы устоявшихся связей, разложение привычной ткани культуры. Ходасевич же в своей строгой классичности не к прямому соответствию времени стремится. Наоборот, он пытается противостоять пресловутому РАСПАДУ.

Каким образом? В начале статьи приводилось утверждение о способности классики противодействовать "всем и всяческим разрывам". И, может быть, облекая драматичные, тягостные, рвущие душу переживания в выверенно строгие ритмико-интонационные обороты своего стиха, поэт выводил на поверхность взбудораженного, отрекающегося от культурной преемственности трагического времени знакомый *мотив*, пока еще узнаваемый *мелодический строй* в надежде напомнить о неких общих гармонических устоях, которые скрепляли

** Данные М.Ю.Лотмана и С.А.Шахвердова [Лотман, Шахвердов, 1979: 173].

*** Данные автора статьи.

**** Для сравнения: по всему творчеству Ходасевича процент текстов, обладающих подобной строфической организацией, несколько ниже – 66; для Пушкина аналогичный показатель – 18,5 [Лотман, Шахвердов, 1979: 252]. Впрочем, при всей своей гипертрофированной «каноничности», наш поэт иногда не может преодолеть соблазна изысканности, и тогда обыденная перекрестная рифма начинает искриться совершенно непредставимыми в классической поэзии эффектными созвучиями: АбА'б (только – столика, пенюпад - циферблат); аба'б' (хруст – трюсть, пошел - боль). По их пряности лишь углубляет общее впечатление почти «монокромной» строгости.

***** Симптоматично, что в этом же пятилетии, по наблюдениям Я. Гордина, стихотворение «Распад» становится ключевым в поэтическом творчестве в целом неблизкого Ходасевичу Пастернака [Гордин, 2000: 25-28].

разные культурные пласты не одно столетие.

В этой связи чрезвычайно выразительным представляется мне также ключевой образ-лейтмотив «Тяжелой лиры» – душа, Психея*. Чтобы лучше представить место и роль этого образа в книге, обратимся ко всей лирике Ходасевича и сразу убедимся в очень красноречивой динамике (см. таблицу 2.).

Согласитесь, даже такая примитивная статистика очень выразительна. Что касается движения смыслов, то вот что вырисовывается: впервые упомянув о *душе* в раннем цикле «Кузина» («В моей душе огонь затеплен»), пройдя через юные романтические порывы в «Счастливом домике», где *душа* величава, пламенна, мятежна, но одновременно изменчива, лжива, пуста, в третьей книге лирический герой прозревает единственно возможный путь преодоления, «снятия» противоречий. «Моя душа идет путем зерна», - заявляет он в открывающем книгу «Путем зерна» стихотворении, которое так и называется «Душа».

Таблица 2.

«Душа» в лирике Ходасевича.

№ п/п	Названия книг	Количество употреблений лексических единиц:	
		Душа	Психея
1.	«Молодость»	1	-
2.	«Счастливый домик»	8	-
3.	«Путем зерна»	10	-
4.	«Тяжелая лира»	16	6
5.	«Европейская ночь»	4	-

Книга эта, напомним, тоже рождена в трагическое пятилетие 1917-1922 гг., но предшествует «Тяжелой лире». В ней большое место занимают эпические, крупные по обычным меркам Ходасевича произведения, в которых рассыпаны «горестные заметы» по поводу разрушающегося привычного культурного пространства, увиденного мудрыми глазами, «глазами, быть может, змеи». *Душа* в этой книге осуждена «в безбрежных сновиденьях/ Томиться и страдать», но она неутомима и прекрасна: «пленительна души живая влага». Ей открывается единство с миром в осуществлении всеобщего закона – «идти путем зерна».

В «Тяжелой лире» - и это заметно даже при поверхностном чтении – *душа* становится центральным персонажем, alter ego лирического героя. Но мир в его ощущениях и переживаниях утрачивает прежнюю цельность и сопряженность с *душой*:

*Здесь мир стоял простой и целый,
Но с той поры, как ездит ТОТ,*

* Надо сказать что Психея, в отличие от Киприды, Амура, Вакха, Дианы и многих других мифологических персонажей, - редкая гостья в поэзии «золотого века». Ее появление, как правило, связано с упоминанием «Душеньки» И. Богдановича. У современников Ходасевича, например, у Мандельштама, образ Психеи встречается несколько чаще.

В душе и мире есть пробелы,

Как бы от пролитых кислот [Ходасевич, 1996: 226].

Ткань мира и соприродной ему души на глазах «расползается» – образуются невосстановимые лакуны*. Может быть, поэтому единственный путь спасения не в единении с миром, зияющем пустотами, переживаемом как цепь фантазмагорических видений (почти блоковский образ: «сны, что душу душат»), а в прорыве из него к небу – средоточию свободы:

И небом невозбранно дышит

Почти свободная душа [Ходасевич, 1996: 206].

Душа «Тяжелой лиры», в отличие от других книг, изначально гармонична и целостна в своей возвышенности: «Душа моя как полная луна». Тело – косная, грубая субстанция, сосуд, в котором душе «до боли тесно». Тело в своей материальной пошлости противостоит хрупкой незащищенной душе – Психее светлой: «К чему, душа, твои порывы?».

Казалось бы, явная оппозиция, вполне романтической природы: низ → верх – тело → душа. Два взаимопроникающих, взаимообуславливающих, но противоположных в своей устремленности начала: грубое тело тяготее праху, эфирная душа – немислимым высям, где облекаются смыслом ее «пифийские глаголь»... Естественно, заключенная в теле душа стремится к освобождению и воссоединению с истинным миром, поэтому она «незримо/Жжет и разбедает тело». Но знакомая романтическая установка оказывается недостаточной. Она корректируется уже в самом начале книги:

Простой душе невыносим

Дар тайнослышанья тяжелый –

Психея падает под ним [Ходасевич, 1996: 200],

то есть душе, “запевшей, как смычок”, вовсе не открываются высокие тайны горнего мира. Более того, ощущая свою несостоятельность, она и не стремится к ним: “Внимать не смеет и не хочет”.

В самом деле, разве легкой Психее (вспомним, что она изображалась с крыльями бабочки) поднять огромный груз тайного знания, которое приоткрывается в ночные часы вдохновения лирическому герою?

Обретение высшей целостности оказывается возможным лишь через третье начало: в душе дремлют некие созидательные силы, способные преобразить ее в могучий, «тысячеокий» ДУХ:

Прорезываться начал дух,

Как зуб из-под припухших десен [Ходасевич, 1996: 214].

И тогда наступает миг прозрения “совсем иного бытия”:

Там все огромно и певуче,

И арфа в каждой есть руке,

* Прочитываемое стихотворение называется «Автомобиль». Выделенный автором ТОТ – условно персонифицированное зло, некий демон («крылья черные на нем»). Но есть у этого символического образа вполне реальный злобный прототип, появившийся на городских улицах впервые вскоре после трагического октября и отмеченный тогда же не только Ходасевичем, но и Мандельштамом, Буниным, Горьким [Горький, 2000: 94-97].

*И с духом дух, как туча с тучей,
Гремят на чудном языке* [Ходасевич, 1996: 230].

Что же это за сила, преображающая непритязательную душу, позволяющая ей заявить “равенство гордое свое” в горнем мире?

Безусловно, это музыка (еще одна важная тема книги), это мощное орфическое начало, животворящая сила которого провозглашена в заключительном стихотворении “Баллада”.

Так, будучи вовлеченным в трагические события своего времени, Ходасевич, начав с погружения в его процессы (“Путем зерна”), приходит впоследствии к осознанию гибельности для души “дыханья пыльной пустоты”. И видит единственную возможность противостояния РАСПАДУ в сохранении “ТЯЖЕЛОЙ ЛИРЫ” – могучей классической культурной традиции.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається творчість Владислава Ходасевича 1917-1922 рр. Це етап, що є завершальним щодо розвитку російського модернізму. Ходасевич, який відтворив у своїй ліриці трагічні колізії часу, попри всього, залишається вірним класичній традиції.

SUMMARY

The article is devoted to the works of V. Khodasevich on 1917-1922. It was the complete stage of the Russian modernism's development. V. Khodasevich reflected in his lyrics tragical collisions of his time, but he remained faithful to classic tradition.

ЛИТЕРАТУРА

Богомолов, 1999: Богомолов Н.А. Русская литература первой трети XX века. – Томск, 1999.

Брюсов, 1987: Брюсов В.Я. Вчера, сегодня и завтра русской поэзии// В Политехническом «Вечер новой поэзии». – М., 1987.

Гаспаров, 1974: Гаспаров М.Л. Современный русский стих. Метрика и ритмика. – М., 1974.

Гиршман, 1999: Гиршман М.М. Русская классическая литература XIX века как этап развития европейской и мировой культуры. Рукопись, 1999.

Гордин, 2000: Гордин Я.А. Переключка во мраке. Иосиф Бродский и его собеседники. – СПб., 2000.

Лотман, 1979: Лотман М.Ю., Шахвердов С.А. Метрика и строфика А.С. Пушкина/Русское стихосложение XIX века. – М., 1979.

Орлова, 1999: Орлова О.А. Владислав Ходасевич. «Тяжелая лира»: черты поэтического мира книги лирики//Литературоведческий сборник. – Донецк, 1999. – вып.1.

* Подробнее см. об этом: Орлова, 1999: 121-124.

Ходасевич, 1996: Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений в 4-х тт. – М., 1996. – Т.1.

Эткинд, 1997: Эткинд Е.Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. – Спб., 1997.

ББК Ш 43(4 пол) (=415.3)5*8 Лехонь*01

Вера Меньок
(Дрогобыч)

АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ПОЭТИЧЕСКИХ ЭПОХ В «СЕРЕБРЯНОМ И ЧЕРНОМ» ЯНА ЛЕХОНИ

Польская литература XX в. дала миру уникальное явление в культуре и поэзии – эпоху Межвоенного Двадцатилетия, знаменовавшую рубеж, перелом, артистическую деконструкцию в художественном мышлении. Дело не только и не столько в исторической хронологии, которая сопрягает данный период в литературной динамике Польши с 1918 годом – временем обретения государственной независимости, сколько в том, что с этого момента творческая личность почувствовала полную раскрепощённость, обнаружила внутри себя необходимость естественного, натурального слова, которое освободилось от патриотических обязанностей, от «включённости» в конкретно-историческую горизонталь. Свобода была достигнута, и в пределах исторически свободного быта формировалось свободное бытие творчества. Одной из ипостасей такого свободного бытия творчества оказалась поэтическая группа «Скамандер», ядро которой составляли Юлиан Тувим, Казимеж Вежыньский, Ян Лехонь (настоящее имя – Лешек Серафинович), Ярослав Ивашкевич, Антоний Слонимский (так называемая «великая пятёрка»). Витализм слова, витализм творчества, витализм самого поэтического «я» – это те духовно-эстетические горизонты, к которым стремились скамандриты. „Zielono mi w głowie i fiołki w niej kwitną”, „Jestem, jak szampan lekki, doskonały”, „Ja: uśmiech, traf i niespodzianka”, – скажет лирический герой Вежыньского, „Można oszaleć z radości”, „Codźcie, będziemy śpiewać”, „Tańczyli na moście, tańczyli poś całą”, – страстно произнесёт лирический герой Тувима. В атмосфере радости, избыточной энергии, увлечённости каждым мигот существования творят скамандриты. Вместе с ними, но, в то же время, обособленно, по-иному звучал тогда голос Я. Лехоня. Не современность с точки зрения современности, но культурное бытие как таковое интересует художника, и поэтому его произведения находятся вне своей эпохи, вне её эстетического идеала. Неподобность Лехоня на других представителей «Скамандра» отмечает едва ли не каждый исследователь его творчества (среди самых авторитетных назову Е. Квятковского, М. Татариу, А. Гутникевича, К. Вагу, В. Смаща), но причины такой неподобности, как правило, остаются при этом за пределами внимания. Это не случайно,

поскольку сам поэтический мир Лехоня можно определить как внепределный: находящийся во многих «пределах» (эпохах) культуры одновременно и восходящий к трансцендентной запредельности, к мистическому осознанию бытия. Для поэта характерен путь к современности (в её онтологическом, а не историческом понимании) через связь с духовно-культурным наследием прошлого, исключаящую какие-либо проявления конкретно-исторической активности. Марьян Татара блестяще сформулировал внеисторическую «программу» Лехоня: «Поэт, очарованный прошлым и подбирающий ключ к современности, вне истории сделал всё, на что его в данный момент хватило» [Tatara, 1969:83].* Эти слова более всего актуальны по отношению к стихотворению «Серебряное и чёрное», в котором, по выражению Артура Гутникевича, «в полной мере воплотилось представление о распятости и глубине таланта Лехоня» [Hutnikiewicz, 1960:257].

«Серебряное и чёрное» (1924) – второй сборник после «Пурпурной поэмы» („Karmazynowy poemat”, 1920), принадлежащий к Межвоенному Двадцатилетию и, с точки зрения проблематики и поэтики, противопоставленный первому – стал знаменательной вехой в творчестве автора. Может быть, длительное молчание поэта, наступившее после выхода этого сборника, имеет существенно-творческие мотивы. Главную истину – истину человека, бытия и поэзии – Лехонь воплотил именно в этом произведении, которое явилось и автору, и читателю как признание грехов, исповедь, покаяние человека начала XX века, раздираемого внутренними конфликтами. «Странная, однако, эта исповедь, – говорит Тадэуш Витковский, – в которой признаются несовершенные грехи» [Witkowski, 1982:455]. Но перед нами исповедь не отдельной личности, не «я» лирического героя, а человека как такового – в его экзистенциально-философской сущности. Для поэтического воплощения такой всеобщей исповедальности Лехонь выбрал *средневековую религиозную философию*, которая становится центром притяжения всех других артистических эпох, которые выстраивают текст «Серебряного и чёрного» как «не похожий» на другие скамандритские тексты, базирующийся на возрождении христианского сакрального единства Бога и человека, вечности и предельности земного существования. Слова „ludzkość wydała / Na wieczny smutek duszy, wieczną rozkosz ciała” („Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną”) [Lechoń, 1990:29] берут начало у св. Августина, который считал, что зло не является чем-то самостоятельным, а только отсутствием добра (такие убеждения св. Августин выразил в полемике с манихейцами, твердившими о независимом существовании демиурга зла наряду с Богом добра). К философско-религиозной рефлексии св. Августина близок Лехонь, что ещё раз подчёркивает и определяет внеисторизм его творчества.

* Здесь и во всех последующих случаях предлагаются русские переводы цитат из работ польских исследователей, сделанные автором статьи – В.М.

Весьма существенным представляется то, что два небольших тома стихотворений, принадлежащих именно к рубежной эпохе в культуре Польши, определили весь творческий путь Лехоня, как и глубинную ценность его поэзии. Т. Витковский обобщающе заметил по этому поводу, что «автор *Пурпурной поэмы* никогда не вышел из круга проблематики, которая нашла своё самое полное выражение в двух его скудных томиках, изданных в начале межвоенного двадцатилетия. Всё, что было прежде и потом, можно трактовать как своего рода приложение. Это не означает, что последующий опыт писателя имеет однозначно меньшую ценность. Нет, речь только о том, что Лехонь всю свою жизнь писал как бы один поэтический текст, и как автор именно этого текста кажется более интересным, чем как создатель отдельных стихотворений» [Witkowski, 1982:439]. К последним размышлениям исследователя необходимо добавить следующее: не только Лехонь писал единый, целостный поэтический текст, но и *текст создавал, творил автора*. Может быть, именно этот текст, *обладающий собственным объективным смыслом и ценностью*, ведущий непрерывный диалог с субъективными смыслами своего автора, стал причиной самоубийства Лехоня в Нью-Йорке в 1956 г. – причиной такого и не иного исхода поэта в началах-концах его творчества.

Поэтическая эпоха Средневековья, питающаяся религиозно-философскими ценностями христианства, открывает «Серебряное и чёрное», возвращая человеку XX в. утраченное равновесие между душой и телом, между жизнью и смертью. Первое стихотворение сборника воскрешает мир мистических истин, которые забыты современностью. Подобная «забытость» провоцирует трагическое одиночество человека, его экзистенциальную пустоту и страх перед бытием. У Лехоня отсутствует непосредственная экспрессия любовного переживания, которая близка персонифицированному «я», и заявляет о себе мистическая сущность любви, доступная философской рефлексии, от которой персонифицированное «я» отдалено, оторвано:

Pytasz, co w moim życiu z wszystkich rzeczą główną,
Powiem ci: śmierć i miłość – obydwie zarówno.
Jednej oczu się czarnych, drugiej – modrych boje.
Te dwie są me miłości i dwie śmierci moje.

(„Pytasz, co w moim życiu...”), (29).

Лирический герой одновременно присутствует и отсутствует внутри данного философско-поэтического смысла. Абстрагируясь от себя субъективного, он утверждает единую, неразделимую ценность и значимость категорий любви и смерти, но его субъективное начало склонно к состоянию страха перед вечностью, которая объединяет, примиряет эти категории. Первый путь – путь абстрагирования от субъективного – становится определяющим и завершающим в художественной целостности стихотворения, которая в определённом смысле исключает земные, телесные проявления героя:

Na żarnach dni się miele, dno życia się wierci,
By prawdy się najgłębszej dokopać istnienia –
I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia.
Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

Последняя строка, представляя собой скрытую цитату из поэта раннего польского Барокко Миколая Семпа-Шажыньского, утверждает любовь и смерть как мистические категории с их трансцендентными деятельностными началами, сливающимися в их сущности воедино. Смерть в её категориальном понимании соединяет человека с вечностью, охраняет его от разрушительной телесной любви; любовь в её высшем смысле есть созидательным центром вечности, который охраняет от физической, плотской смерти. Выражение „Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci” только внешне выглядит как антитезис, внутренний же его смысл дан как амбивалентный, но всегда единый, устойчиво ценностный.

В связи со сборником «Серебряное и чёрное», в особенности по отношению к первому его стихотворению, Роман Лётх утверждает, что «это существенно одна из наиболее успешных и эффектных манифестаций пессимизма в польской поэзии» [Loth, 1990:XLIX]. О категории любви, воплощённой в рассматриваемом стихотворении, тот же исследователь говорит следующее: «Это любовь тёмная, безнадёжная, не способная к осуществлению: невзаимная, уничтоженная повседневной реальностью» [там же]. Следует категорично не согласиться с такими определениями.

Во-первых, то, что изначально «Серебряное и чёрное» возникает как философия разочарованного человека, который не может найти желанного покоя в мире противоречий, совсем не означает, что создаваемый в сборнике смысл есть репрезентацией пессимизма. Речь здесь вовсе не о пессимистической, или, наоборот, оптимистической модели мира и человека. Речь о глубинной сущности бытия, о философско-мистической рефлексии человека, стремящегося к преодолению субъективного смысла и обретению смысла объективного. Последний обрётён поэтом и его лирическим героем, как становится понятным на основании даже этого одного – заглавного стихотворения сборника, который весь посвящён пониманию и обретению Истины.

Во-вторых, любовь, восходящая к христианской Истине существования, не может и не должна трактоваться как «тёмная» или «безнадёжная», а тем более, как уничтоженная реальностью. Любовь, охраняющая от смерти, мистическая любовь не подвластна каким бы то ни было разрушениям, она сама является вечным созиданием и благом. В такой любви лирический герой находит свой покой; в понимании мистики бытия он становится сильнее всяких других концепций, в том числе и пессимистических, преодолевая их в себе и двигаясь в собственной рефлексии к тому, что вечно и неистребимо. В выражении „I jedno wiemy tylko. I nic się nie zmienia” нет ни тени трагизма, связанного с невозможностью что-либо изменить в этом мире, как может считать

человек XX в., утративший истинное знание о бытии. Для Лехоня, приблизившегося к философско-религиозному идеалу Средневековья, самым значимым и ценностным оказывается именно знание о неизменности, вечности Истины. Угроза для человека, для его духовного статуса состоит в утрате, потере этого основополагающего знания о бытии, а также в попытке изменить то, что неизменно, поскольку истинно.

Самым блестящим воплощением средневековой мистики является стихотворение „Spotkanie” («Встреча»), которое составляет смысловую сердцевину сборника, в связи с которым Ежи Квятковский не случайно задаёт риторический вопрос: «Кто в состоянии забыть одно из прекраснейших двустиший польской поэзии?» [Kwiatkowski, 1960:45]. Имеются в виду строки, которые стали уже хрестоматийными:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

(„Spotkanie”), (32).

Мистическую значимость этих слов можно определить без дополнительного комментирования, и даже без знания предыдущих строк. В этом и состоит особенность рефлексии Лехоня, которая в каждом стихотворении поэтического тома дана как конечно испытанная, достигнутая, совершенная и совершенная. «Встреча» может показаться неожиданной в своём последнем эффекте, хотя поэт ведёт к нему путём уже знакомых традиционных образов и ассоциаций, объединяющих романтическое и модернистское мироощущение.

Лирический герой – заблудший в жизни, потерявший собственный смысл, как некогда герой «Божественной комедии». Он переживает ренессансный поиск, романтическое состояние одиночества и модернистскую экзальтацию одновременно, о чём красочно свидетельствует образно-метафорический строй произведения. Не случайны его давние мечты о встрече с Данте, который владеет способностью проводника-спасителя. Данте должен вернуть герою утраченный смысл; и процесс такого возвращения состоялся. Состоялся не только для героя, не только для самого автора, но состоялся вообще – для всеобщей современной экзистенции человека. Кто вернул человеку определяющий смысл существования, кто воскресил в нём потенциальное знание о бытии? Чеслав Згожельский по этому поводу рассуждает: «Прошу обратить внимание, что это говорит Данте, который вместе с Вергилием поэтически исследовал ад, чистилище и рай. „Jest tylko Beatrycze”. Она одна закрывает ему мир и вместо целого мира достаточно. И только тогда, на этой уже достигнутой высоте, начинает действовать как бы вторая «ступень» ракеты: „I właśnie jej nie ma”. Всё здесь – одновременно: и дальнейший взлёт, и падение, и катастрофа, размеры которой нельзя выразить иначе, более внушительно. Лаконичность, простота, обыденность, непретенциозность этого утверждения становятся как бы мерой силы полёта и неотвратимости его потерянности в пустоте «космоса» – без дна и без надежды. Мир без Беатриче стал тщетностью. И

вечной мукой» [Zgorzelski, 1967:100]. Позволю себе не согласиться с исследователем в двух моментах, принципиальных для понимания религиозно-мистических истин, воплощённых в тексте произведения.

Первое. Финальные слова стихотворения, которые становятся завершением рефлексии героя и раскрывают объективный смысл бытия, не могут принадлежать Данте. Они, вне всяких сомнений, произнесены самим Творцом и носителем Истины. В самом тексте имеем этому два подтверждения: поэтически перефразированные слова Иисуса Христа (см. Мт. 7, 7; Лк. 9, 9) произнесены до появления Данте; герой не уверен, кто именно произнёс последние слова, а видеть говорящего не мог, поскольку припал к земле ниц, закрыв лицо руками (само поведение человека указывает на особенность произнесённых слов, как и на особенность Того, кто их произносит).

Второе. Неверно считать, что последняя строка стихотворения выстроена по принципу антиномии и выражает контрастный, конфликтный смысл. Именно в этой строке запечатлена мистическая истина любви и всего бытия, поэтому сама формулировка «мир без Беатриче» не имеет оснований. Беатриче как воплощение идеальной, вечной любви присутствует всегда и везде, тогда, как Беатриче – ипостась телесной, тленной любви – необходимо отсутствует. Присутствие-отсутствие Беатриче едино, оно осуществляется одновременно, и для человека, познавшего Истину (для лирического героя, например), в этом нет трагедии, нет падения и разочарования. Для Лехоня определяющую ценность имеет вечное благо любви, а не её трагические, реальные проявления. Беатриче идеальная именно потому и есть, что в это же время нет её земной персонификации. И наоборот: эмпирические измерения любви отсутствуют ради утверждения в человеке её духовной, непреходящей сущности. Средневековая мистика, как доминанта поэтического бытия «Серебряного и чёрного», делает возможным исчерпывающее, преодолевающее всяческую конфликтность (в том числе и художественную) толкование универсальных категорий, смыслы и ценности которых воплощены в этом поэтическом томе.

В амбивалентность поэтических эпох «Серебряного и чёрного», кроме средневековой, включены духовно-эстетические энергии Романтизма и Модернизма. Е. Квятковский определяет сосуществование разных категорий и эмоционально-чувственных измерений в этом сборнике с точки зрения амбивалентности, а не антиномичности, говоря, что в нём слиты воедино «душа и тело, Бог и материя, аскеза и наслаждение, святость и грех, смерть и роскошь» [Kwiatkowski, 1960:21].

Романтическое начало связано прежде всего с концепцией личности, совершающей выбор в пределах конечного, решающего существования, личности, противопоставленной эмпирическому миру, одинокой и страдающей. Для стихотворения „Zazdrość” («Ревность») характерно сочетание средневековой категориальности истин с романтической сущностью героя. Ч. Згожэльский пишет: «Субъект лирического повествования обретает в этих категориях достаточно выразительные черты

типично романтического героя-любownika. Всё вместе – и эта „przepaść niezgłębiona”, и эта любовь „po brzeg” душ обоих, и это умирание сердца „pod ciężką żałobą”, и это отчаянное заламывание рук: навеки и никогда – может раздражать банальной, экзальтированной, несчастливой романтической любовью. <...> главные лирические акценты <...> выделяют не безнадежную любовь романтического любовника, но истину о человеке, трагически втянутого в неминуемые приговоры судеб. Такая их категоричность – беспощадная и суровая, недосказано связанная с названием *Ревность* – становится действительным предметом повествования» [Zgorzelski, 1967:108]. Прежде, чем соглашаться или не соглашаться с такими мыслями, обратимся к тексту стихотворения, концентрируя внимание на динамике смысла, на его движении от модернистского удручённого, болезненного состояния и романтического чувства утраты, невосполнимости, духовной пропасти к открытию мистических истин бытия:

Jest mi dzisiaj źle bardzo, jest mi bardzo smutno,
Myśli mam zwiędłe, chore, jak kwiaty na grobie,
Za oknem wisi niebo niby szare płótno.
Nie mogę cię dziś kochać i myśleć o tobie.

Między nami jest przepaść, przepaść niezgłębiona,
I choćbyśmy wykochać po brzeg dusze chcieli,
To wszystko, co nas łączy, jest miłość szalona,
A wszystko, co jest prawdą, na wieki nas dzieli.

(„Zazdrość”), (42).

В двух последних строках второй строфы созидаем тот смысл, который определяет религиозно-философскую рефлексию Лехоня и воплощается в каждом из стихотворений «Серебряного и чёрного». Выводы двух предыдущих примеров интерпретации актуальны и для данного текста. Итак, констатацией мистической истины является амбивалентное поэтическое выражение „To wszystko, co nas łączy, jest miłość szalona, / A wszystko, co jest prawdą, na wieki nas dzieli”. Эмпирическую близость людей определяет страсть, но истинной остаётся вечная, категориальная любовь, которая исключает страсть, разделяет людей в их телесной близости. Понимание Истины ведёт к духовному прозрению лирического героя („Wiem teraz: to jest jasne, jak słońce na niebie”), но одновременно к необходимой гибели в нём страстного чувства („I musi skonać serce pod ciężką żałobą”).

Возвращаясь к рассуждениям Ч. Згожэльского. Лирический герой «Ревности» действительно только внешне напоминает тип романтического любовника, страдающего от безнадежной любви. Романтическое открытие истины бытия становится смысловым центром произведения. Не соглашусь только в одном: Истина, явленная лирическому герою, не трагична, поскольку она абсолютна. Акцентировать следует не на трагическом «я» героя, а на Истине, спасающей от трагической, во многом

губительной экзистенции. Познавая Истину, герой преодолевает себя романтического, признаёт свой грех (здесь достаточно напомнить, что стихотворение «Ревность» принадлежит к циклу «Семь главных грехов») и искупает его. Само слово *ревность* теряет своё обыденное значение и восходит к категориальному смыслу. Стиль произведения, именно за счёт доминирования в нём средневековой поэтической эпохи, как справедливо замечает тот же исследователь, во «внеисторической классификации» [Zgorzelski, 1967:109] тяготеет к классическому.

Поэтическая эпоха Романтизма присутствует в «Серебряном и чёрном» весьма разветвлённо. Например, эстетический идеал Ю. Словацкого и его поэтические «формулы» встречаются во многих стихотворениях. Скажем, две последние строки «Toast» («Тост») звучат как свободно изложенные выражения Словацкого в известном „Testament mój”. Метафорика Лехоня часто напоминает романтический стиль Словацкого (это заметно даже по комментарию, составленному к изданию поэзии Лехоня в «Библиотеке Народовой»).

Модернистское начало актуализируется в сборнике на уровнях переломности экзистенциальной ситуации, равнодушия человека к современному миру, порывов его потаённых страстей, перемен в его настроениях и внутренних состояниях.

Амбивалентность поэтических эпох в «Серебряном и чёрном» всегда обращена к религиозно-философской рефлексии поэта, в которой бытийствует в своём становлении, развёртывании и завершении. Показательно, что конечные строки едва ли не каждого стихотворения – это ни что иное, как христианские правды веры и мироустройства в их мистическом преломлении. Назовём, вслед за автором, основные:

Jeśli Bóg jest nicością, pójdzie do nicości,
Do nieba – jeśli dobry; do piekła – gdy mściwy.
(„Pycha”), (41)

Bo tyś jest razem piekło, gdzie rodzą się żądze,
I niebo, w którym miłość niczego nie żąda.
(„Gniew”), (43)

Tylko zeschłe liście, tylko zwiędłe kwiaty!
Może być, jak było, może nie być lepiej.
(„W złotych strzępach liści...”), (39)

Albo wierzy się w życie, albo w śmierć się wierzy.
(„Proust”), (35)

И, безусловно, удивительно концентрированные в своей духовной энергии слова, которые уже упоминались выше:

„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

или:

Śmierć chroni od miłości, a miłość od śmierci.

Во всех этих случаях нам ни в коем случае не представлена «поэтическая игра семантических сближений и отдалений» [Zgorzelski 1967:111], как считает Ч. Згожельский. Ведь дело здесь не в семантике, а в онтологическом слове поэта, внутри которого амбивалентность всех культурно-философских традиций можно определить, как *доминирующее чувство в нерасторжимом единстве с состоявшейся рефлексией*. Или по-другому: чувство в его мистическом бытовании. Именно такая амбивалентность оказывается основополагающей в эстетике и поэтике «Серебряного и чёрного» и создаёт в духовном мире произведения *конTEMPLАЦИЮ экзистенциальных универсалий*.

Некоторым прояснением конTEMPLАЦИИ в искусстве послужат мысли Карла Ясперса: «КонTEMPLАЦИЯ в искусстве – это не бытие «между», но бытие «иначе» <...> Там, где искусство, просветляя все бездны и ужасы существования, всё таки изменяет его в ясное знание, <...> человеку, освобождённому от замешательства и страсти, кажется, что он не только зрит лик вечности, в которой всё пережито, но в ней себя продолжает» [Jaspers, 1990:307]. Остаётся констатировать, что поэтическое бытие «Серебряного и чёрного», возрождая мистические истины в XX веке, создаёт для читателя перспективу конTEMPLАЦИИ – возможности видеть вечность и в ней находиться.

П р и л о ж е н и е

Spotkanie

Dzisiaj nocą samotną, spędzoną bezsennie,
Po promieniach księżyca, jakimś dziwnym tchnieniem,
Sam nie wiem, jak się nagle ocknąłem w Rawennie
I z dawno utęsknionym spotkałem zwidzeniem.

Przez otwarte ktoś okno grał cicho na flecie
I wiatr lekki woń przyniósł duszącą, upojną –
Jak w mistycznym w nią szedłem wplątany bukiecie,
Pod nieba wyiskrzoną kopułą dostojną.

„Będziecie wysłuchani tęskniący, więc proście!”
Jak przez Boga zakłęty przymknąłem powieki –
I tylko jakiś dziwny posłyszał szum rzeki,
A później, później Danta ujrzałem na moście.

„Tyżeś to, ty, mój mistrzu! Dlaczego tak błądy
I czemu taki dziwny niepokój cię żarzy?
Przychodzę cię ubłagać o sekret twej twarzy.
Nic nie wiem. Zabłądziłem. I proszę twej rady”.

On to rzekł, czy rzekł księżyc, czy woda to rzekła,

Padłem, głowę ukrywszy rękami obiema:
„Nie ma nieba ni ziemi, otchłani ni piekła,
Jest tylko Beatrycze. I właśnie jej nie ma”.

Встреча

Перевод М. Павловой

В час восхода луны ночью душной и странной,
Словно чьим-то разбуженный прикосновеньем,
Сам не ведая как, я проснулся в Равенне
И с виденьем встретился вдруг долгожданным.

Кто-то тихо играл за окошком на флейте,
Лёгкий ветер нёс чудное благоуханье,
В нём я шёл, как в мистическом душном букете,
Под торжественным сводом, струящим сиянье.

«Ваши просьбы услышаны будут! Просите!»
Тут я веки сомкнул и услышал движенье
Волн речных, и увидел... Какое наитье!
Молча Данте стоял на мосту в отдаленье.

«Это ты, мой учитель! Скажи мне, великий,
Отчего ты так бледен? В какой ты тревоге!
Я пришёл, чтоб узнать тайну дивного лика...
Дай совет. Я в смятенье. Я сбился с дороги».

Он ли это сказал мне, вода ли речная...
И упал я, лицо закрывая руками:
«Нет ни неба, ни бездны, ни ада, ни рая,
Есть одна Беатриче. Но нет её с нами!»

(Польская поэзия. В 2-х тт. Т. 2. М.: Гослитиздат, 1963, с. 264).

Зустріч

Переклад Володимира Житника

Цієї ночі я, в безсонні та в натхненні
Проміння місячне п'ючи, як те вино.
Світами ходячи, прокинувся в Равенні
І стрівся з видом, омріяним давно.

Хтось у вікні стояв, грав тихо на кларнеті,
І пахощі п'янкi овіяли мене,
І наче в їхньому містичному букеті
Я йшов під зоряне склепіння осяйне.

“Я вислухаю вас, благайте, горем биті!”
Повіки я примкнув і вчув віддалеки
Щось наче дивний шум таємної ріки.
І Данте на мосту я вздрів тієї ж миті.

“Невже, мій метре, ти? Яку печальну тайну
Несеш ти крізь віки, що серце рве твоє?
Відкрий свого лица таємність незвичайну,
Пораду дай мені, скажи, чи т а м щось є?”

Хто відповів, чи він, чи місяць, я не знаю.
(Лежав я ниць... Навкруг стояла ночі тьма):
“Нема землі й небес, немає пекла й раю –
Лиш Беатріче є. Втім – і її нема”.

(Антологія польської поезії. В 2-ох тт. Т. 2. К.: Дніпро, 1979, с. 195-196).

Замечу, что ни один из приведённых переводов (особенно украинский) не передают необходимого религиозно-философского содержания стихотворения «Встреча». Самыми неудачными являются переводы последних строк: ни М. Павлова, ни В. Жытник не отражают амбивалентной мистической истины одновременного присутствия и отсутствия любви. Кардинальными словами для перевода последней строки стихотворения должны были стать „I właśnie jej nie ma”.

Русский перевод искажает смысл противительным союзом «но» и приобщением Беатриче к коллективному сознанию («Но нет её с нами»). Создаётся впечатление, что Беатриче существует где-то, но просто сейчас её нет «с нами». По-видимому, переводчик не осознавал определяющих категорий стихотворения и того смысла, который с ними связан.

Украинский перевод приводит к определённой «занижению» объективного смысла категории любви, к уничтожению её трансцендентной сущности. Одно только слово “втім” разрушает всю мистическую ценность бытия, заключённую Лехонем в последнем двустийшии стихотворения.

* * *

Переклад Юрія Бедрика

Що для мене, - питаєш, - головне в цім світі...
Смерть і любов – дві речі знаю незужиті.
В тої чорнющі очі, в тої – лазурові.
Такі дві мої смерті й дві мої любові.

Крізь розіскрені далі, крізь морок секретний
Вони обидві гонять вихор міжпланетний,
Той, що землю овіяв, аж людство сплodiла

На вічний смуток духу, вічну розкіш тіла, -

Що дні меле на жорнах, щоб з їхньої дерті
Істини воскресити своє докорінне.
Й одне знаємо тільки: ніщо тут не змінне.
Смерть рятує в любові, а любов – у смерті...

Ревнощі

Переклад Юрія Бедрика

Так зле мені, так смутно, як у хвилину скону.
Думки – суцвіття в'ялі, з нагробка обвислі.
Перетворилось небо на сиву запону.
Нема в мене для тебе любови, ні мислі.

Бачу між нами прірву, прірву незглибиму.
У сладострасті душу втопити невладно.
Бо все, що нас єднає, - кохання без стриму,
А все, що в світі правда, те ділить нещадно.

І все воно так ясно, як сонячні блики –
Загине серце, вкрите чорною габою.
Не можу тебе взяти аж так, щоб навіки.
Не бути тобі мною, а мені – тобою...

(Всесвіт, 1999, № 9-10, с. 81).

РЕЗЮМЕ

Рассматривается уникальное явление для польской литературы первой трети XX века: ощущение амбивалентности поэтической эпохи, что нашло отражение в сборнике Яна Лехоня «Серебряное и черное».

SUMMARY

Consideration is given to a unique phenomenon in Polish literature of the opening decades of XX century: feeling of the epoch's ambivalence, which is reflected in the collected poems by Yan Lechon "Silver and Black".

ЛИТЕРАТУРА

Hutnikiewicz A. Sztuka poetycka Jana Lechonia // Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Nauki Humanistyczno-Społeczne. – 1960.

Jaspers K. Filozofia egzystencji. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1990.

Kwiatkowski J. Czerwone i czarne. O poezji Jana Lechonia. – W: Kwiatkowski J. Szkice do portretów. – Warszawa, 1960.

Lechoń J. Poezje. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

Loth R. Wstęp. – W: Lechoń J. Poezje. – Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1990.

Tatara M. Od poezji wieszczej do stereotypu. – Rocznik Komisji Historycznoliterackiej. – T. 7. – 1969.

Witkowski T. Konrad i erynie – Jan Lechoń. – W: Poeci dwudziestolecia międzywojennego. – T. 1. – Warszawa, 1982.

Zgorzelski Cz. „Srebrne i czarne” Lechonia. – Pamiętnik Literacki. – 1967. – Z. 1.

ББК Ш43(4укр)(=411.4)6

Олександр Воловенко
(Донецьк)

ПОСТКОЛОНІАЛЬНА КРИТИКА І УКРАЇНСЬКИЙ НЕОБАРОКОВИЙ РОМАН

Існування будь-якої імперії завжди супроводжується політикою колоніалізму, а саме комплексом заходів, що мають на меті використання поневоленого народу у цілях, вигідних поневолювачу. При цьому колоніалізм може мати економічний, політичний, військовий та культурний характер і охоплювати як усі ці перераховані аспекти, так і котрийсь один з них. Культурний аспект колоніалізму представляє для нас особливий інтерес, оскільки, на думку австралійського критика Саймона Дюрінга [Дюринг, 1996:566], вагомим репрезентантом нації є саме її культура, і саме культури більше здатні боротися, ніж власне нації, бо ієрархія культур закріплює самоідентичність, тоді як ієрархія націй належить більше до історії та політики.

У своїх дослідженнях представники постколоніальної критики йдуть двома шляхами. По-перше, демаскують тексти метрополітальних центрів, вказуючи на їх імперський характер, бо культурний колоніалізм, спрямований на підтримку політичної і економічної влади центру, послуговується системою відповідних міфів. По-друге, колонізовані культури є об'єктом пильної уваги з метою виявлення в них явищ протистояння колоніалізму, бо поневолені народи часто чинять опір імперському тискові, і найпотужніше цей опір виявляється саме через культуру. При цьому в межах зазначеної течії виникає поняття культурного націоналізму, який розвивається всупереч імперіалізму, і розглядається не як загрозна ідеологічна формація, а як форма свободи, як дійова сила для створення свого націпростору, коли будується поле значень і символів, що асоціюються з національним життям.

Оскільки література є невід'ємною і вагомою частиною культури, то постколоніальна критика розглядає і постколоніальні літератури як такі, що мають у собі ознаки протистояння імперському центрові. Проте

донедавна об'єктом досліджень критиків була література хіба що колишніх колоній Британської імперії. Лише останнім часом науковці звертаються до культур, що функціонують на території держав, які утворилися після розпаду Радянського Союзу. Українська культура, література зокрема, також визначається як постколоніальна. Про колоніальний статус української літератури (так званий комплекс культурної маргінальності українців) зазначають як вітчизняні, так і закордонні дослідники [Пахловська, 1994:65,116]. Разом з тим виявляються ознаки і антиколоніальної спрямованості, зокрема у літературі. Такими ознаками характеризуються твори як давньої української літератури (наприклад, "Слово про закон і благодать" Іларіона як протидія візантійській культурній колонізації; козацькі літописи), як нової (Т. Шевченко, Л. Українка, ...), так і новітньої. Валерій Шевчук, говорячи про творчість українських письменників-шістдесятників, вказує на постійне прагнення авторів до збереження духовної людини в умовах тоталітарного суспільства, яке рабів потребувало і рабів продукувало [Тарнашинська, 1991:72]. Фактично література в Україні, окрім суто естетичної функції, виконувала місію збереження національної самоідентичності, формувала національну самосвідомість українського народу.

Одним із шляхів антиколоніального протистояння було звернення нової української літератури до спадщини, яку залишила доба Бароко. І таке звернення не є випадковим. Як свідчить Оксана Пахльовська, за XVII століттям (період зрілого Бароко – О.В.) мусимо визнати вирішальну роль у вивершенні фундаменту української національної культури [Пахльовська, 1994:63]. Марко Павлишин [Павлишин, 1997:118] наголошує, що віднайдення бароко для української національної свідомості мало символічне значення, бо бароковий період XVII та XVIII століть був останнім, в якому Україна мала самостійну, так звану "повну" культуру, яка охоплювала і аристократію, і простолюд, та проявлялася в широкому спектрі мистецтв. Саме на часи Бароко припадає політичне самоусвідомлення українців як окремої нації і боротьба за політичну автономію, незалежність від Польщі та Росії. А в період пізнього Бароко, коли набрало сили узалежнення України від північного сусіда, виникає зростаюча реакція опору задля збереження особистої та громадської ідентичності, що викликало до життя явище неостойцизму (Г. Сковорода), яке, на відміну від західної барокової культури, посіло провідне місце в українській культурі, ставши в майбутньому її ідейним джерелом [Шевчук, 1989:225]. Тож і не дивно, як стверджує чеська дослідниця українського письменства З.Геник-Березовська [Коцюбинська, 1995:168], що хоча барокова культура і сприймається передусім як епоха, однак при цьому поняття, які вважалися константами бароко, мають здатність час від часу повертатись, пронизуючи собою сучасність, особливо в кризові періоди, трансформуючи різні жанри та індивідуальні стилі.

Сповнені ледь не сакральної для української ментальності значущості, барокові традиції мали свій прояв в усі періоди нової української

літератури. Так, повністю погоджуючись з П. Житецьким, Валерій Шевчук твердо впевнений, що І. Котляревський добре знав літературу українського бароко, бо в його поемі можна знайти не один її мотив, по-своєму перетворений [Шевчук, 1989:34]. У трансформованому вигляді барокові мотиви мають місце у творчості українських романтиків, і в постмодерністському різноголосі сучасної поезії. Але найбільш виразно, найбільш яскраво спадщина Бароко виявила себе у зв'язку з таким явищем, як химерний (необароковий) роман. В українській літературі до цього жанру, співвідносного з “магічним реалізмом” у світовому письменстві, належать “химерні” твори Олександра Ільченка, Василя Земляка, Валерія Шевчука, Євгена Гуцала, Володимира Дрозда, Романа Федоріва, Павла Загребельного та інших митців. Дослідники [Боярська, 1995:251; Погрібний, 1980:25] виявляють ряд спільних рис, притаманних химерній романистиці. По-перше, це прагнення до художнього синтезу різноманітних традицій, а саме: наявність умовно-фантастичного елементу, здатність химерно об'єднувати ліризм, романтичність та епіку, лет фантазії, міфологізацію і реальність, навіть побутовість; гротеск і пародіювання; неймовірну ускладненість стилю і його прозорість, простоту; сміх, карнавальність і драматизм, тобто ті риси, які в Бароко називаються умовно-метафоричним мисленням та поєднанням контрастних явищ. Анатолій Погрібний визначає химерний роман як роман стильових парадоксів. По-друге, специфічним для багатьох творів необарокового мистецтва є те, що функцію міфа в них часто виконують художні тексти (барокова практика наслідування), а роль міфологем – цитати і перефразування із цих текстів. Третьою особливістю є те, що співвідношення міфологічного, фольклорного та історичного у цих творах може бути найрізноманітнішим – як кількісно (від розкиданих у тексті окремих образів – символів і паралелей, що ніби натякають на можливість міфологічної інтерпретації зображуваного, до двох і більше рівноправних сюжетних мотивів), так і семантично.

Відомий структураліст Люсьєн Гольдман висловив думку, що справжнім суб'єктом творчості є певна соціальна група, і автор стає лише посередником, через якого ця група здійснює акт творення [Гольдман, 1987:340]. Не заперечуючи винятковості кожного письменника як особистості, ми хотіли б вказати на декілька причин, які спонукали багатьох українських митців у часи тоталітарного режиму звернутися до химерного жанру, до традицій барокової культури. По-перше, це бажання розповісти про себе як про націю, бажання відтворити свій, український націєпростір, показати оте поле знаків і символів, яке асоціюється із національною ідентифікацією. При цьому звернення до барокової спадщини є цілком логічним, про що сказано вище. Фактично, це була реакція антиколоніального спротиву. По-друге, наявність цензури, ідеологічний контроль над письменством, неможливість відверто розмовляти з читачем змушувало митців декорувати, приховувати свій інтерес до української національної ідеї, вдаватися до “езопової” мови, для

чого барокова спадщина виявлялася дуже придатною. По-третє, високий моральний ідеал, який розробляла культура Бароко. Мистецтво тих часів бачило в людині (попри всю її внутрішню суперечливість, так зрозумілу сучасникам колоніальної доби) перш за все істоту духовну, причетну до грандіозної планетарної боротьби сил добра і зла. На думку А. Макарова, такого рівня морального самоусвідомлення європейська культура в цілому взята після Бароко вже не досягала [Макаров, 1994:247]. Четверта причина полягає у доланні стереотипів літературної творчості, у запереченні штампів і догматизму мислення. Барокова спадщина з її максимальною розкутістю письма та уяви, вільною, але цілеспрямованою деформацією часово-просторових зв'язків та відносин, ставала добрим притулком від агресивної масової культури. І, нарешті, п'ятою причиною є прагнення донести до читача вічні істини – виявилось, що ірраціональна “плутанина”, химерність барокового мистецтва краще і правдивіше відображає наше внутрішнє життя, аніж жорстока раціональна аналітика. В той час, коли свідомість, розум фіксує зовнішні, мінливі, тимчасові характеристики життя, серце, інтуїція зосереджується на вічних, незмінних категоріях, які передаються через метафору, притчу, міф [Макаров, 1994:234]. Отож, в умовах колоніального режиму українські письменники, використовуючи зовнішні, формальні здобутки бароко (змішення різних стилів та форм, висока метафоричність), прагнули також реалізувати і внутрішній потенціал барокової культури, а саме, привернути увагу читача до вічних категорій правди і добра, стійкості і незламності, вірності і любові до Батьківщини.

Здобуття Україною державної незалежності зовсім не означає зникнення антиколоніального пафосу в українському письменстві, бо колоніальна політика, зокрема в культурній сфері, продовжується і в постколоніальні часи. Тож чекаємо нових, химерних і нехимерних творів.

РЕЗЮМЕ

Стаття представляє погляд на новітню українську літературу з позиції постколоніальної критики. Відмічається, що одним із шляхів формування антиколоніальної спрямованості української літератури було і є використання барокової спадщини. Наведено деякі риси українського необарокового роману та ряд причин, що сприяли зверненню письменників до химерної (необарокової) прози.

SUMMARY

The article presents contemporary Ukrainian literature in the view of postcolonial criticism. It is noted that one of the ways for development of anticolonial trend in Ukrainian literature is the use of baroque literary heritage. There are given some characteristics of neo-baroque Ukrainian novel and a number of reasons of motivating writers to turn to a chimerical neo-baroque novel.

ЛІТЕРАТУРА

- Дюрінг, 1996: Дюрінг С. Література – двійник націоналізму? // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів, 1996.
- Пахльовська, 1994: Пахльовська О. Україна: Шлях до Європи через ... Константинополь // Сучасність. – 1994. – №1.
- Тарнашинська, 1991: Тарнашинська Л. Ліпше бути ніким, ніж рабом. Бесіда з Валерієм Шевчуком // Дніпро. – 1991. – №10.
- Павлишин, 1997: Павлишин М. Відлиги, література та національне питання: проза Валерія Шевчука // Павлишин М. Канон та іконостас. – К., 1997.
- Шевчук, 1989: Шевчук В. Мисленне дерево. – К., 1989.
- Коцюбинська, 1995: Коцюбинська М. Зіна Генік-Березовська – знайома і незнайома // Сучасність. – 1995. – №7-8.
- Боярська, 1995: Боярська Л. Біблійні мотиви в диалогії Василя Земляка “Лебедина зграя” і “Зелені млини” // Краківські українознавчі зошити. – Т. 3-4. – Краків, 1995.
- Погрибный, 1980: Погрибный А. Мода? Новация? Закономерность? О «хищном» жанре в украинской прозе // Литературное обозрение. – 1980. – №2.
- Гольдман, 1987: Гольдман Л. Структурно-генетический метод в истории литературы // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. – М., 1987.
- Макаров, 1994: Макаров А. Світло українського Бароко. – К., 1994.

ББК Ш 40* 002.281.9

Наталья Кораблева
(Горловка)

ПЕРЕХОДНОСТЬ ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ (ЗАМЕТКИ НА ПОЛЯХ «ИМЕНИ РОЗЫ» У.ЭКО)

Когда мы говорим о переходности литературной эпохи, то не всегда задумываемся над точным значением этого выражения. Если имеется в виду переход от одной эпохи к другой, или, иначе говоря, от одной культурно-исторической ситуации к другой, тогда каждая эпоха является переходной. Более того, в этом смысле не только эпоха, но и вообще каждое художественное явление, вплоть до отдельного произведения, представляет феномен переходности, причем двоякого рода: (1) переходность историческая – осуществляющая переход из одного исторического времени в другое и (2) переходность внеисторическая – осуществляющая переход из времени в область вневременных отношений, именуемую «вечностью», «бессмертием» и т.п. нестрогими понятиями.

Очевидна взаимная обусловленность этих переходов: ясно, что связать два времени неформальной, действительной, онтологической связью возможно лишь в том случае, если эти отношения оформляются, так сказать, «на небесах» - в идеальной области поэтического бытия. Размышляя о местоположении литературного произведения и находя его «между текстом и смыслом», В.И.Тюпа пишет о существовании «виртуального пространства», которое «есть сфера духовного общения», где «совершаются события духовных встреч, конвергентных преодолений житейской размежеванности субъектов» (Тюпа, 1997: 9). Иначе говоря, отдельные художественные явления только тогда действительно связаны, когда действительно являются художественными, т.е. обнаруживают объединяющую их глубинную общность.

Формы переходности, наблюдаемые в литературном произведении, проявляются в аспектах текстуальной выраженности: а) историческая переходность выражается во многообразии контекстуальных связей, поскольку любое художественное явление, существуя в культуре, с одной стороны, не может не испытывать различные внешние воздействия, а с другой – не может так или иначе не влиять на свое по крайней мере ближайшее культурное окружение; б) внеисторическая переходность выражается в разнообразии связей, которые можно было бы назвать метатекстуальными: в сущности, это художественные законы «преодоления материала», которые в данном случае проявляются как преодоление «истории» - преодоление конкретного исторического содержания конкретной исторической формой; в) наконец, на пересечении контекстуальных и метатекстуальных зависимостей возникают интертекстуальные связи, соединяющие конкретные, существующие исторически художественные явления, которые, однако, могут принадлежать разным контекстам.

Так понимаемая переходность выражается в известном понятии, которое хотя и является общеупотребительным, но все же нуждается в некотором теоретическом уточнении. Это понятие – «художественное произведение». Именно переходность, на наш взгляд, является основным, определяющим, сущностным свойством произведения, отличающим его, с одной стороны, от понятия «текст» и, с другой стороны, от понятий «мир», «жизнь», «история» и т.п. По определению М.М.Гиршмана, литературное произведение – это «двуетный процесс претворения мира в художественном тексте и преобразования текста в целостный мир» (Гиршман, 1991: 9).

Рассмотрим проявления художественной переходности на примере романа У.Эко «Имя розы». Уже в предисловии автор обозначает несколько исторических контекстов, которые ему предстоит соединить, как бы «сшить» своим произведением: итальянский перевод «с довольно сомнительного французского текста, который в свою очередь должен являть собой переложение с латинского издания семнадцатого века, якобы воспроизводящего рукопись, созданную немецким монахом в конце

четырнадцатого». Описанные же в романе события относятся к ноябрю 1327 года, т.е. к началу четырнадцатого века. А если принять во внимание, что «Адсон мыслит и выражается как монах», «копируя стиль книг, собранных в описанной им библиотеке, опираясь на святоотеческие и схоластические образцы», то его повесть «по своему языку и набору цитат могла бы принадлежать и XII и XIII веку» (Эко, 1989: 10). И там же, в предисловии, автор говорит о «несовременности» своего повествования, причем сознательном – выводящим в область промежуточных, «трансисторических» отношений, где исторические реалии хоть и представлены, но в измененном, преображенном качестве. «...Ужасно приятно и утешительно думать, – пишет он о своей книге, – до чего она далека от сегодняшнего мира... И до чего блистательно отсутствуют здесь любые отсылки к современности, любые наши сегодняшние тревоги и чаяния» (Эко, 1989: 11).

Эта область – «художественный мир». Это как бы срединное царство – между физическим и духовным мирами. Как писала М.Цветаева: «По отношению к миру духовному – искусство есть некий физический мир духовного. По отношению к миру физическому – искусство есть некий духовный мир физического. <...> Между небом духа и адом рода искусство чистилище, из которого никто не хочет в рай» (Цветаева, 1991: 88-89).

Сам У.Эко сотворение художественного мира называл первоначальным, космологическим художественным актом, от которого производны все остальные. «Я осознал, – пишет он в «Заметках на полях “Имени розы”», – что в работе над романом, по крайней мере на первой стадии, слова не участвуют. Работа над романом – мероприятие космологическое, как то, которое описано в книге Бытия», «для рассказывания прежде всего необходимо сотворить некий мир, как можно лучше обустроив и продумав его в деталях» (Эко, 1989: 438).

Если каждое произведение таит в себе целый мир, то совокупность всех произведений – это не что иное, как художественная модель Вселенной. Именно так предстает в романе Библиотека – хранилище миров. Переходы между этими мирами не только не лишены логики, но исполнены скрытого, тайного смысла и потому представляют определенную трудность для непосвященных. Это Лабиринт – символ рассудочного сознания, о котором один из героев романа говорит: «Се лабиринт величайший, знак лабиринта мирского... Вход широк и манит; всякий, кто входит, погиб» (Эко, 1989: 132).

Библиотека-Лабиринт в «Имени розы» – это как бы материализация, воплощение существующих между произведениями соотношений, позволяющих их группировать, классифицировать, сравнивать, изучать, т.е., другими словами, это своего рода символ Науки о Литературе – одновременно и притягательный, и губительный.

Интересно, что образ Библиотекаря в романе Эко – тоже интертекстуален: он, по замыслу автора, должен вызывать в сознании

читателя ассоциации с Хорхе Луисом Борхесом, знаменитым автором знаменитой «Вавилонской библиотеки», что, в свою очередь, должно вызывать ассоциации с библейской историей, которая как бы проступает сквозь тексты и Борхеса, и Эко. При таком подтексте история мировой литературы выглядит как рискованное строительство, которое может иметь предсказуемые последствия. Но между этими текстами обнаруживаются и другие соответствия, если мы знаем, что слово «вавилон» означает также знак лабиринта (А.Голан).

Лабиринт – пространственный аналог человеческого мышления: «метафизическая картография» лабиринта есть сознание, а «метафизическая картография» сознания есть лабиринт» (Стародубцева, 1998: с.93). Поэтому когда герой романа «Имя розы» решает, что «надо попробовать нарисовать расположение комнат этой библиотеки как бы глядя сверху... (Эко, 1989: 182), это воспринимается как метафизический выход из губительной рационалистической замкнутости.

В заключение можно предположить и обратный ход мысли: всякое явление, осуществляющее переходность, является художественным произведением. Таким образом, отдельным целостным произведением, отвечающим всем основным структурным характеристикам, являются и литературные эпохи, и вся мировая литература в целом.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається концепція перехідності в літературних творах на прикладі роману “Ім’я троянди” У.Еко.

SUMMARY

The article deals with the conception of transposition in the literary works which is present on the novel “The Name of the Rose” by U.Eco.

ЛИТЕРАТУРА

Гиршман, 1991: Гиршман М.М. Литературное произведение. Теория и практика анализа. – М., 1991.

Стародубцева, 1998: Стародубцева Л. Метафизика лабиринта. – М., 1998.

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

Цветаева, 1991: Цветаева М. Об искусстве. – М., 1991.

Эко, 1989: Эко У. Имя розы: Детектив. Вып. 2. – М., 1989.

ЧИСЛОВОЙ СИМВОЛИЗМ В ЭПИГРАФЕ И. АННЕНСКОГО

Эстетические тенденции рубежа эпох в России начала XX века во многом определили творчество Иннокентия Анненского, его мировоззрение, идейные искания и типы символов в его художественном творчестве. Числовой символизм Анненского в этой ситуации представляет собой лишь один из возможных вариантов символики его поэтического слова.

Существующая в западном литературоведении методика изучения и интерпретации символики чисел в художественном произведении*. предполагает следующую последовательность: дескрипция (описание) - корреляция (соотношение) - интерпретация (толкование). В этом ряду дескрипция предполагает описание наличных в тексте числовых символов, представленных в произведении в трех аспектах (композиция, пространственно-временной мир, художественный образ); корреляция предполагает соотнесение данной числовой символики с определенной традицией (античной, иудейской, фольклорно-мифологической (древнеславянской в данном случае) или христианской). Сама интерпретация числовой символики в работе опирается на методологические подходы к изучению художественного произведения как поэтической целостности (М.Гиршман), в которой символ не является суммой смыслов, но их (смыслов) встречей, динамическим противоречием и взаимообращенностью, формирующей смыслопорождающий процесс.

Конечно же, не следует забывать о символичности других образов (кроме числовых) в поэтическом произведении, и о том, что идейный смысл поэтического произведения зиждется на общей символике всех составных художественной целостности, "отражающихся" друг в друге. Интересным примером в такой ситуации является числовой символизм, представленный эпиграфом в стихотворении И.Анненского "Месяц". Вот текст произведения:

МЕСЯЦ

Sunt mihi bis septem

Кто сильнее меня - их и сватай...

Истомились - и все не слились:

Этот сумрак голубоватый

И белесая высь...

Этот мартовский колющий воздух

С зябкой ночью на талом снегу

* см.: Macqueen J. Numerology.- Edinburgh, 1985; Qvarnstrom G. Poetry and Numbers. On the Structural Use of Symbolic Numbers.- Lund: Lund CWK Gleerup, 1966.

В еле тронутых зеленью звёздах
Я сливаю и слить не могу...

Уж не ты ль и колдуешь, жемчужный,
Ты, кому остальные ненужны,
Их не твой ли развёл и ущерб,
На горелом пятне желтосерп,

Ты, скиталец небес праздносумый,
С иронической думой?.. [Анненский, 1990]

Числа два и семь даны поэтом в эпиграфе: "Sunt mihi bis septem" – "Мои дважды семь". Их соединение ("дважды семь") выражает прежде всего количество строк в стихотворении – четырнадцать*. Идейно-художественный смысл данного стихотворения разворачивается, с одной стороны, вокруг образа-символа месяца, к которому непосредственно обращается лирический герой стихотворения, а с другой – вокруг ситуации невозможности "слить" "мартовский колющий воздух с зябкой ночью на талом снегу". Последние два образа - воздух и ночь представляют собой как бы два полярные мира: верхний и дольный. При этом воздух ("сумрак голубоватый", "белесая высь") связан с верхним (возможно, библейско-христианским) началом, а "ночь на талом снегу" – соответственно с нижним началом. Божественное начало символики воздуха актуализируется символикой голубого цвета.

Из многих интерпретаций голубизны и синего цвета приведу только две, взаимно дополняющие друг друга - П. Флоренского и О. Шпенглера. Флоренский обращает внимание на божественную суть символики голубого цвета: "...речь идёт, собственно, о цвете неба, а небо в разных странах и в разные времена дня и года, бывает весьма различных оттенков, от тёмно-синего и до бледно-бирюзового включительно... Голубизна, как известно, символизирует воздух, небо и, отсюда, - присутствие Божества в мире чрез его творчество, чрез его силы... голубой цвет - символ того, что противоположно блудодейству и отпадению от Бога - символ духовной чистоты и целомудрия... возвышения сердца над земными вещами" [Флоренский, 1990]*. С другой стороны, Шпенглер интерпретирует оттенки синего цвета как символы «одиначества, заботы, связи мгновения с прошлым и будущим, цвета судьбы, как имманентного вселенной стечения обстоятельств» [Шпенглер, 1993:421]. Символика цвета, как будет видно из приведенной ниже интерпретации числовой символики, дополняет

* См. об этом: Мных Л. "Sunt mihi bis Septem" (к интерпретации символики числа семь в поэзии И. Анненского) // Мова і культура.- Дрогобич: Відродження. 1996.- С.42-45.

* Попутно отмечу, что отличие в интерпретации голубого цвета, имеющее место в европейской эстетической традиции (в частности учение о цвете у Гете), объяснено самим Флоренским в указанной работе.

символику чисел, создавая единое семантическое поле восприятия идейно-художественного смысла стихотворения Анненского.

Возвращаясь к стихотворению Анненского, подчеркнём, что символика луны в идейно-художественной целостности произведения служит как бы коррелятом между отмечаемыми "верхом" и "низом", божественным и земным (христианским и античным). Принципиальной в этом случае предстает фраза из стихотворения - "Я сливаю и слить не могу". Это, с одной стороны, признание лирического героя и одновременно, с другой, - некая концептуальная идея художественного мира Анненского, для которого характерным является принципиальная невозможность слияния христианской и античной традиции в "единство"; то единство, которое будет стилиобразующим для поэтов-символистов (Александра Блока, Вячеслава Иванова, Андрея Белого).

В данном стихотворении Анненского с символом месяца (луны), "желтосерпа" и "скитальца небес праздносуемого с иронической думой" связан общий тон произведения, тема одиночества и двойничества, художественная символика которых усиливается идейным смыслом числовой символики семёрки и двойки, заявленных в эпиграфе**.

Оба числа - семь и два - семантически связаны с символикой Луны, служат символическим дополнением к лунно-месячной теме стихотворения***. За семёркой как числом Луны у Анненского скрыто inferнальное начало, мотив колдовства ("Уж не ты ль и колдуешь, жемчужный"). Названные символические смыслы представляют мифологическую античную ориентацию Анненского, в свете творческой биографии поэта наиболее важную. Однако мотив сватовства ("Кто сильнее меня - их и сватай") и особенно числовая номинация в эпиграфе ("дважды семь") позволяют в данном случае говорить о библейском контексте стихотворения Анненского.

Речь идет о "культурно-хрестоматийной" ситуации из Книги Бытия, повествующей о сватовстве Иакова, его (Иакова) желании жениться на Рахили, за что он вынужден был служить отцу Рахили Лавану дважды по семь лет: "Иаков полюбил Рахиль и сказал: я буду служить тебе семь лет за Рахиль, младшую дочь твою. Лаван сказал: лучше отдать мне её за тебя, нежели отдать её за другого кого; живи у меня. И служил Иаков за Рахиль семь лет; и они показались ему за несколько дней, потому что он любил её. И сказал Иаков Лавану: дай жену мою, потому что мне уже исполнилось время, чтобы войти к ней. Лаван созвал всех людей того места и сделал пир. Вечером же взял дочь свою Лиу и ввёл её к нему; и вошёл к ней Иаков. И дал Лаван служанку свою Зелфу в служанки дочери

** Об идейно-художественных смыслах символики чисел семь и два, а также о связи этих чисел с символикой луны, см. соответствующие статьи в изданиях: Керлот Х.Э. Словарь символов. - М.: REFL-book, 1994; Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. - М.: Сов. энциклопедия, 1991; Kopalinski W. Słownik symboli. - Warszawa: Wiedza Powszechna, 1990; о символике луны см. специально: Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. - М.: Политиздат, 1991.

*** См.: Мных Л. "Sunt mihi bis Septem" (к интерпретации символики числа семь в поэзии И. Анненского) // Мона і культура.- Дрогобич: Відродження, 1996.- С.42-45.

своей Лии. Утром же оказалось, что это Лия. И сказал Лавану: что это сделал ты со мною? не за Рахиль ли я служил у тебя? зачем ты обманул меня? Лаван сказал: в нашем месте так не делают, чтобы младшую выдать прежде старшей; окончи неделю этой, потом дадим тебе и ту за службу, которую ты будешь служить у меня ещё семь лет других" [Быт. 29, 18-27].

Добавлю, что именно этот отрывок из латинской Библии позволяет утверждать словесное тождество эпиграфа к стихотворению Анненского и эпизода сватанья Иакова: "Imple hebdomadam dierum huius copulae, et hanc quoque dabo tibi pro opere quo serviturus es mihi septem annis aliis" [Bibliorum Sacrorum, 1959:23] (подчёркнуто мной - Л.М.; ср. у Анненского - "Sunt mihi bis septem"). Кстати, этот же сюжет лёг в основу стихотворения А.Ахматовой "Рахиль" из цикла "Библейские стихи".

Интерпретация символики двойки аналогичным образом расширяет идейно-символический смысл стихотворения Анненского. По традиции символика двойки отражает "конфликт и противовес", "что-то зловещее", "бисексуальность всего сущего или дуализм (представленный в известном мифе о близнецах) в смысле соединяющей связи между бессмертным и смертным, или между неизменным и изменяющимся" [Керлот, 1994:576]. Психологическая символика двойки раскрывается в значениях "переживания человеком уединённого существования с сопутствующими проблемами, неизбежным анализом, раздвоенностью, внутренней дезинтеграцией и борьбой" [Керлот, 1994:576]. Все отмечаемые смыслы реализуют себя в художественном мире стихотворения Анненского, в состояниях лирического героя, его (героя) отчаянии, в "иронической думе" месяца*.

Возвращаясь к предложенной в начале работы последовательности изучения числовой символики в поэтическом произведении (дескрипция, корреляция, интерпретация), отмечу, что в данном стихотворении Анненского числовая символика представлена и в аспекте композиции ("дважды семь" - четырнадцать строк стихотворения), и в аспекте художественного образа (ср. центральный образ месяца), и в аспекте пространственно-временного мира (лирический сюжет разворачивается в "лунном" пространстве, определяемом символикой "лунных" чисел - два и семь). Соотношение идейного смысла числовой символики с характеристиками пространства и времени в поэтическом произведении представляет прежде всего мифологическую традицию символики чисел. В этом случае лирическая ситуация предстает как своего рода "сверхзадача, от которой зависит всё остальное", "испытание-поединок двух противоборствующих сил, как нахождение ответа на основной вопрос существования" [Топоров, 1995:194]. Числовая символика, таким образом, задает координаты сакрального времени и сакрального пространства. Числовые символы два и семь соотносятся, с одной стороны, с античной символической традицией, представляющей inferнальную семантику

* Ср. в этом плане: Колобаева А.А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского // Филологические науки. - 1977. - № 6.

Луны; а с другой, с библейской (ветхозаветной) традицией числовой символики, представляющей число "дважды семь" как символ судьбы, обречённости (в смысле того, что должно случиться).

Таким образом, интерпретация стихотворения Анненского определяется идейным смыслом числовой символики семёрки и двойки, представленном в эпиграфе. При этом числовые образы (два и семь) являются теми символическими центрами произведения, которые наиболее отчётливо проясняют встречи разных миров, разных традиций, разных систем, разных целых в поэтической целостности.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается числовой символизм в эпиграфе к стихотворению И. Анненского «Месяц». Интерпретация числовой символики производится в контексте символики других художественных образов произведения.

SUMMARY

In the article the number symbolism is considered in the epigraph of I. Annenskij's poem "The Moon". The interpretation of number symbolism is done in the context of the symbolics of the poem's other images.

ЛИТЕРАТУРА

Анненский, 1990: Анненский И. Стихотворения и трагедии. -Л., 1990.

Керлот, 1994: Керлот Х.Э.Словарь символов.- М.,1994.

Колобаева, 1977: Колобаева А.А. Ирония в лирике Иннокентия Анненского // Филологические науки.- 1977.-№ 6.

Лосев, 1991: Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура.- М., 1991.

Мных, 1996: Мных Л. "Sunt mihi bis Septem" (к интерпретации символики числа семь в поэзии И. Анненского) // Мова і культура.- Дрогобич, 1996.

Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т.- М., 1991.- Т.1, т.2.

Топоров, 1995: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследование в области мифопоэтического. Избранное.- М.,1995.

Флоренский, 1990: Флоренский П.А. Бирюзовое окружение Софии и символика голубого и синего цвета /Столп и утверждение истины.- М., 1990.- Т.1.- Кн.2.

Шпенглер, 1993: Шпенглер О. Закат Европы.- М.,1993.- Т.1: Гештальт и действительность.

Biblorum Sacrorum. Luxta vulgatam clementinam.- Mediolan: Typis polyglottis vaticanis, 1959.

Kopalinski, 1990: Kopalinski W. Slownik symboli.- Warszawa, 1990.

Macqueen, 1985: Macqueen J. Numerology.- Edinburgh, 1985.

Qvarnstrom, 1966: Qvarnstrom G. Poetry and Numbers. On the Structural Use of Symbolic Numbers.- Lund, 1966.

ЧАСТЬ 2. ПРОБЛЕМЫ ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОГО ПРОЦЕССА

ББК Ш43 (0)5*46

Евгений Васильев
(Ровно)

СТАНОВЛЕНИЕ ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МОДЕРНИСТСКОЙ ДРАМЫ НА РУБЕЖЕ XIX-XX ВВ.

На рубеже XIX-XX вв. в драматургии Западной Европы происходит мощнейший подъем. В первую очередь он был связан с возникновением драмы, которую уже современники окрестили «новой». Европейская «новая драма», представленная творчеством Г. Ибсена и А. Стриндберга, Г. Гауптмана и К. Гамсуна, Б. Шоу и М. Метерлинка, несла в себе признаки переходной, переломной эпохи. В ней сочетались как связь с богатой литературной и театральной традицией, так и разрыв с ней; соблюдение канонов старого драматического искусства и одновременно их преодоление, попытки выработать «новую поэтику», соответствующую драматическим переломам рубежа столетий. Весьма примечательным является и то, что внутри движения за «новую драму» вызревало и такое качественно новое явление, как модернистская драма.

Как известно, в литературоведческой науке не существует единой точки зрения относительно даты возникновения модернизма. Долгое время считалось, что зародился он во Франции в 70-е годы XIX века, а первыми его проявлениями были импрессионизм и символизм. Позднее генезис модернизма начинают связывать с первым десятилетием XX века. Еще одна /и далеко не последняя/ точка зрения на хронологические рамки модернизма – попытка связать его с 20-60-ми годами XX столетия. Не менее спорной остается также проблема сущности термина «модернизм», разграничения его с декадансом, авангардизмом, а в литературоведении последних двух десятилетий – с таким противоречивым и далеко не всеми признаваемом феноменом, как постмодернизм.

Однако в продолжающихся вот уже столетие спорах и о дате возникновения, и о сущности модернизма бросается в глаза то, что участники этих дискуссий оперируют преимущественно такими «литературными фактами», как модернистский роман /с неизменной триадой Джойс – Кафка – Пруст/ и модернистская поэзия /с не менее «знаковыми» символистами, Г. Аполлинером, Т.С. Элиотом, Э. Паундом и др./, при этом едва ли не игнорируется модернистская драма, «не замечать» которой сделалось весьма хорошим тоном как в исследованиях общего характера, так и в вузовских учебниках и школьных программах. Поэтому вовсе не удивительно, что проблема генезиса модернистской драмы, равно как основных путей и тенденций ее развития на рубеже XIX-XX веков, и поныне остается нерешенной. Целью нашей работы как раз и

является попытка установить время возникновения западноевропейской модернистской драматургии, проследить в общих чертах за ее становлением и развитием, определить ее типологию.

Западноевропейский театр конца XIX – начала XX в. был, пожалуй, наиболее “открытым” за всю многовековую историю своего развития. Этот переломный период правомернее, по нашему убеждению, рассматривать не как время противостояния и размежевания стилей, направлений, жанров и т.д., а как уникальную в своем роде эпоху их открытого диалога, все участники которого – от натуралистов до символистов – ни в коем случае не претендовали на идейный и художественный диктат, а лишь подавали свой равноправный голос в многолюдном и пестром хоре. Конец XIX века был ознаменован сосуществованием различных течений, большинство из которых носило новый, модернистский, антиканонический по отношению к классической драме характер. На смену романтизму и реализму на театре приходят: натурализм /Э. Золя, Г. Гауптман, ранний А. Стриндберг/, неоромантизм /Э. Ростан, К. Гамсун/, декаданс /О. Уайльд, Г.Д’ Аннунцио/, символизм /М. Метерлинк, Э. Верхарн, У.Б. Йейтс, поздние Г. Ибсен и А. Стриндберг/, импрессионизм /Г. Бар, Г. фон Гофмансталь, А. Шницлер/, авангардизм /А. Жарри/.

Существенные изменения претерпевает на рубеже XIX-XX веков и реалистическая драма. Она обновляется, осваивает новые художественные формы и проблемы, а главное – выявляет свой открытый характер, взаимодействуя с нереалистическими течениями и обогащая свою, некогда более замкнутую стилистику. Ярким подтверждением этого может служить творчество таких драматургов, как Г. Ибсен, Р. Роллан, Г. Гауптман, А. Стриндберг, Б. Шоу и др. Так, основоположник «новой драмы» Генрик Ибсен отдал немалую дань символизму в драмах позднего периода /»Гедда Габлер», «Строитель Сольнес», «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» и др./.. Крупнейший немецкий драматург Гергарт Гауптман, писавший в начале своего творческого пути в натуралистическом ключе /»Перед восходом солнца»/, обращался к художественным достижениям импрессионизма /»Вознесение Ганнеле»/ и символизма /»Потонувший колокол»/.

Обращение к стилевым принципам и приемам разных, порой противоположных по своим эстетическим ориентациям течений – примета творчества едва ли не всех крупных драматургов Европы, творивших на рубеже XIX-XX веков. Если в творчестве Августа Стриндберга приблизительно до 1894 года преобладали реалистические и натуралистические тенденции, то со второй половины XIX в. в его драматургии усиливаются мистические, символистские мотивы. Как метко высказался о Стриндберге Томас Манн, «оставаясь вне школ и течений, он все их вобрал в себя. Натуралист и столько же неоромантик, он предвосхищает экспрессионизм... и вместе с тем является первым сюрреалистом». А непримиримый борец с «хорошо сделанной пьесой» Бернард Шоу охотно использовал приемы этой самой пьесы /тщательно

разработанная интрига, мелодраматические мотивы, элементы развлекательности/ в собственных драмах /»Оружие и человек», «Кандида», «Ученик дьявола»/. Не менее очевидным является также частое использование Шоу-реалистом драматических мотивов и приемов антиреалистических, сближающих его творчество, скорее, с модернизмом, а порою даже – с театром абсурда /»Человек и сверхчеловек», «Врач перед дилеммой», «Страсть, яд, окаменение» и др./. Думается, что рассмотрение театра Б. Шоу как реалистического /пускай и, как обычно, с оговорками/ далеко не всегда правомерно. И если может показаться иной крайностью безоговорочное зачисление Шоу в модернистский лагерь /хотя многие шовианские творения сами провоцируют это сделать – к примеру, его «политические экстраваганцы»/, то по крайней мере роль автора «Пигмалиона» в обновлении драмы на рубеже XIX-XX веков, в придании ей открытого, антиканонического, парадоксального характера сложно переоценить.

Что же до «чисто» модернистской драмы Франции, Бельгии, Италии, Германии, Австрии, Англии, Ирландии, Норвегии, Швеции и других стран Европы, то анализ переходных процессов от реализма к модернизму на рубеже веков наводит на некоторые размышления о генезисе модернистской драматургии. Речь идет о весьма конкретном отрезке на стыке столетий, когда и происходит ее формирование в ведущих «театральных» европейских литературах. Становление модернистской драмы следует отнести к последнему десятиетию XIX в. – 1890-м годам. Об этом ярко и отчетливо свидетельствует ряд литературных фактов и событий в театральной жизни Европы. Ниже мы подаем краткий их перечень, «год за годом», отмечая наиболее значимые и характерные для генезиса модернистской драмы явления.

В 1891 году состоялись первые представления драм М. Метерлинка «Непрошенная» и «Слепые» – наиболее хрестоматийных образцов метерлинковского символистского «театра смерти». В этом же году австрийский драматург и критик Герман Бар, снискавший в 1890-е годы славу «вождя импрессионизма», пишет свой знаменательный труд «Преодоление натурализма», посвященный теоретическому обоснованию нового импрессионистского театра. Другой австрийский модернист Гуго фон Гофмансталь в том же 1891 г. делает первый шаг в области драматургии, напечатав пьесу «Вчера». А Бернард Шоу пишет свою программную книгу «Квинтэссенция ибсенизма».

Год 1892 был ознаменован двумя выдающимися событиями: на театральных подмостках дебютировали два великих ирландца – Оскар Уайльд и Бернард Шоу. Уайльд выступил с комедией «Веер леди Уиндермир», а Шоу – с драмой «Дома вдовца». В этом же году М. Метерлинк создает сказочную символическую пьесу «Пелеас и Мелисанда», а Г. Ибсен – одну из своих лучших символистских драм «Строитель Сольнес».

В 1893 году дебютирует еще один выдающийся драматург-модернист – австриец Артур Шницлер, выступивший со сборником одноактных пьес «Анатоль». В этом же году Шницлер пишет драму «Любанный хоровод», которая была поставлена лишь в 1921 году и обрела славу одной из самых скандальных пьес мировой драматургии. Другой австрийский импрессионист Г. фон Гофмансталь создает одну из своих лучших ранних драм «Безумец и Смерть». Из-под пера О. Уайльда выходит комедия «Женщина, не стоящая внимания». Г. Гауптман пишет весьма неожиданную для своего творчества импрессионистскую пьесу «Вознесение Ганнеле».

В 1894 г. М. Метерлинк издает сборник «Три пьесы для марионеток», куда вошли его очередные произведения «театра молчания»: «Алладина и Паломид», «Там, внутри» и «Смерть Тентажиля». В этом же году начинается новый, символистский период в творчестве А. Стриндберга. В русле символистской поэтики продолжает писать Г. Ибсен – он создает драму «Маленький Эйольф». Б. Шоу создает «Профессию миссис Уоррен» и «мистерию» «Кандида». Была поставлена комедия Э. Ростана «Романтики» / написана в 1891 году /, которая явилась важной вехой в становлении неоромантического метода драматурга, а также освоения Ростаном жанра поэтической драмы. В этом же году была создана символическая стихотворная пьеса У. Б. Йейтса «Обетованная земля», которая, кстати сказать, шла в один театральный вечер с драмой Б. Шоу «Оружие и человек». Опубликована «Саломея» О. Уайльда.

1895 год был годом создания лучших парадоксальных комедий О. Уайльда «Как важно быть серьезным» и «Идеальный муж». Появляется новая пьеса А. Шницлера «Забава». Б. Шоу пишет пьесы «Избранник судьбы» и «Поживем-увидим». Появляется первая часть драматической трилогии К. Гамсуна «У врат царства». Э. Ростан создает драму «Принцесса Греза», также написанную в неоромантическом ключе.

В 1896 году Г. Гауптман создает философскую символическую драму-сказку «Потонувший колокол». С символизмом тесно связана и новая ибсеновская пьеса «Йун Габриель Боркман». А. Шницлер пишет драму «Дичь». Появляется вторая часть трилогии К. Гамсуна об Иваре Карено «Игра жизни». В этом же году состоялось рождение нового, авангардистского театра. Оно было связано с премьерой трагифарса Альфреда Жарри «Убью-король», в парижском «Новом театре», сопровождавшейся небывалым скандалом. Спустя несколько десятилетий «Убью-король» объявлен предтечей таких знаменательных явлений модернизма XX века, как кубизм, дадаизм, сюрреализм, театр абсурда.

Год 1897. Эдмон Ростан пишет пьесу «Самаритянка», где разрабатывает евангельский сюжет в неоромантическом духе, а также свой шедевр – героическую комедию «Сирано де Бержерак». А. Стриндберг пишет одну из своих лучших «камерных» драм – «Ад». Б. Шоу создает драмы «Обращение капитана Брассбаунда» и «Ученик дьявола». Итальянский драматург Габриель Д'Аннунцио приступает к

реформированию театра, первым опытом которого стала пьеса «Сон в весеннее утро». У.Б. Йейтс создает одну из своих лучших «мифологических» драм «Дейдре».

1898 год был плодотворным для австрийских драматургов-импрессионистов. Гуго фон Гофмансталь пишет пьесу «Женщина в окне», а Артур Шницлер – драмы «Добыча» и «Последняя воля». Бернард Шоу, осознав невозможность пробиться на викторианскую сцену, обращается к читателю, выпустив два сборника ранее написанных драм – «Пьесы неприятные» и «Пьесы приятные». Август Стриндберг создает драму «Легенды» и шедевр своего «камерного театра» – преисполненную символики пьесу «Путь в Дамаск». Кнут Гамсун завершает свою драматическую трилогию пьесой «Вечерняя заря». Драму «Мертвый город» пишет Г.Д'Аннунцио. Бельгийский поэт Эмиль Верхарн создает пьесу «Зори», в которой символика приобретает социальный смысл.

В 1899 году свою последнюю пьесу пишет Г. Ибсен. В его драме «Когда мы, мертвые, пробуждаемся» особенно отчетливо ощутимы связи с символизмом. У.Б. Йейтс пишет пьесу «Графиня Кэтли» – символическую драму на сюжет из старинной легенды. А. Стриндберг работает над историческими пьесами «Густав Ваза» и «Эрик XIV». Новые драмы создают австрийские импрессионисты /»Жозефина» Г. Бара, «Свадьба Зобеиды» Г. фон Гофмансталя, «Парацельс» и «Зеленый попугай» А. Шницлера/. Очередного «сверхчеловека», эстета-аморалиста выводит в пьесе «Джоконда» Г.Д'Аннунцио. Э. Верхарн пишет драму «Монастырь».

И, наконец, последний год XIX века, 1900 ... Б. Шоу публикует свой третий сборник – «Пьесы для пуритан». Гофмансталь пишет новую пьесу – «Император и ведьма». М. Метерлинк, заимствуя сюжет из средневекового миракля, создает драму «Сестра Беатриса». Очередную пьесу на исторический сюжет пишет А. Стриндберг /»Густав Адольф»/. А. Жарри вновь возвращается к образу папаши Убю в новом трагифарсе «Убю в рабстве». Умирает Оскар Уайльд.

Краткая «хроника» западноевропейской драматургии в последнее десятилетие XIX века свидетельствует о том, что именно в 1890-е годы в театральной жизни Европы произошел ряд важнейших событий, совокупность которых и можно квалифицировать как становление модернистской драмы. В это десятилетие: 1. Дебютируют на театральных подмостках крупнейшие драматурги: М. Метерлинк, О. Уайльд, Б. Шоу, Г. фон Гофмансталь, Г. Бар, А. Шницлер, А. Жарри, К. Гамсун, У.Б. Йейтс, Э. Верхарн; 2. Переходят на позиции символизма Г. Ибсен, А. Стриндберг, частично Г. Гауптман. Происходит становление на путях неоромантизма Э. Ростана; 3. Становление модернистской драмы происходит не только на сцене: ряд авторов теоретически осмысливает как собственное «новое» творчество, так и переломные процессы в драме и театре на рубеже эпох /Г. Бар, М. Метерлинк, А. Стриндберг, Б. Шоу, О. Уайльд и др. /; 4. Модернизм в драме зарождается и развивается не в «отдельно взятой

стране», а по всему театральному фронту Европы одновременно, охватив в 1890-е годы Францию /Э. Ростан, А. Жарри/, Бельгию/ М. Метерлинк, Э. Верхарн/, Италию /Г.Д'Аннунцио/, Германию /Г. Гауптман/, Австрию /Г. Бар, А. Шницлер, Г. фон Гофмансталь/, Англию /Б. Шоу, О. Уайльд/, Ирландию /У.Б. Йейтс/, Норвегию /Г. Ибсен, К. Гамсун/, Швецию /А. Стриндберг/.

Модернистская драма сохранила свой открытый характер и в первые десятилетия XX века. Показательны, к примеру, смены стилей, жанров, тем, переходы за границы бывших течений у целого ряда художников. Так, Гофмансталь в начале XX века обращается к античности / «Электра». «Царь Эдип»/, средневековому моралите / «Каждый»/, массовому зрелищу / «Зальцбургский театр мира»/, а в последние годы примыкает к экспрессионизму / «Башня»/. В XX веке меняется эстетика и стилистика Метерлинка. Неутомимые поиски ведет Шоу, обращаясь к форме «театра в театре» / «Первая пьеса Фанни»/, метабиологической пенталогии / «Назад к Мафусаилу»/, «политической экстравагантце» /«Тележка с яблоками», «Горько, но правда»/.

Дело, начатое драматургами 1890-х годов, продолжили в первые десятилетия XX века представители новых модернистских течений: экспрессионисты /Э. Толлер, Г. Кайзер, В. Газенклевер/, дадаисты /Т. Тцара, А. Бретон, Ф. Супо/, сюрреалисты /А. Арто, Р. Витрак/, позднее – экзистенциалисты /Ж.-П. Сартр, А. Камю/, представители интеллектуальной драмы /Ж. Кокто, Ж. Жироду, Ж. Ануй/, абсурдисты /Э. Ионеско, С. Беккет, А. Адамов, Ж. Жене, Э. Олби, Г. Пинтер, С. Мрожек, Ф. Аррабаль/. Отголоски сюжетов, мотивов, образов, приемов ранних модернистов можно отыскать и в творчестве таких крупных драматургов XX века, как Л. Пиранделло и М. де Гельдерод, Б. Брехт и Ф. Дюрренматт, Т. Уильямс и Дж. Осборн. Однако, проблема традиций модернистской драмы 1890-х годов в театре XX века – предмет особого исследования.

РЕЗЮМЕ

В статье поднимается проблема генезиса модернистской драмы в западноевропейских литературах. Приведенная краткая хроника развития драматургии в последнее десятилетие XIX века свидетельствует о том, что именно в 1890-е гг. в театральной жизни Европы произошел ряд важнейших событий, совокупность которых и можно классифицировать как становление модернистской драмы: театральный дебют крупнейших драматургов Европы, их участие в теоретическом осмыслении переломных процессов в драме и театре, др.

Зарождение и развитие модернизма в драме происходит не в отдельно взятой стране, а по всему театральному фронту Европы одновременно.

SUMMARY

The article deals with the problem of modernist drama genesis. The given brief chronicle of drama development during the last decade of XIX century proves that in 1890s European as theatre goes through a number of important events, which in the aggregate can be assessed as a making of the modern drama: a debut of the most outstanding European playwrights, their theories of drama and theatre transformation at the turn of the centuries, etc.

Generation and development of modernism in drama does not take place in a separate country, but comprises all European countries' theatres.

ББК Ш43 (4ВЕЛ) (=432.11)4*8 Шекспир4*002.1

Микола Зимомря
(Кошалін, Польща)

СЛОВО ШЕКСПІРА В УКРАЇНІ

У передмові до збірки «Поеми» (Львів, 1899) Іван Франко підкреслював, що «передача чужомовної поезії різних віків і народів рідною мовою збагачує душу цілої нації, присвоюючи їй **такі форми і вирази чуття** (розрядка - М.З.), яких вона не мала досі, будуючи золотий міст розуміння і спочування між ними і далекими людьми, давніми поколіннями». Це твердження неоднозначне у багатьох вимірах, бо ж мовиться про сутність не тільки перекладознавчої практики та її значення для певної національної культури, але й, чи не в першу чергу, про **конкретику** взаємодії літератур близьких і неспоріднених народів. Воно злободенне для письменства, зокрема, на Шевченковій землі, особливо в епоху, коли український народ опісля низки віків постав державотворчим, здобувши можливість вільно опікуватись своїм духовним поступом. Тому й не дивно, що упродовж останніх років українське перекладознавство примножилось новими спробами прочитання найбільш славетних творів зі світового письменницького арсеналу. У цьому контексті, либонь, передусім показова українськомовна Шекспіріана. Адже, як на наш погляд, немає випадковості у з'яві - на одній хронологічній паралелі - водночас двох видань «Сонетів» Вільяма Шекспіра (1564-1616) у повному обсязі [Шекспір, 1997].

Слово Шекспіра результативно сприймали й цілісно - у тій чи іншій мірі інтерпретували українською мовою кільканадцять перекладачів, які склали своєрідну традицію рецепції англійського поета й драматурга в Україні (Пантелеймон Куліш, Микола Костомаров, Павло Грабовський, Іван Франко, Михайло Старицький, Юрій Федькович, Леся Українка, Максим Рильський, Григорій Кочур, Тодось Осьмачка, Микола Лукаш, Василь Мисик, Ігор Качуровський, Олег Зуєвський, Ігор Костецький, Дмитро Паламарчук та ін.). У пов'язі з темою нашої бесіди про мистецтво

Шекспірового сонету слід увиразнити перекладацькі змагання Івана Франка, Ігоря Костецького, Дмитра Паламарчука, Остапа Тарнавського та Дмитра Павличка. Як відомо, перу Івана Франка належить переклад одинадцяти творів, з-поміж яких найбільший резонанс викликав 66-й сонет. До речі, в особі автора драми «Украдене щастя» українськомовна Шекспіріана мала і має досі одного з найповажніших критиків, який першорядну увагу приділяв самій потребі входження у свідомість української громадськості таких світочів художньої думки, як Шекспір, Байрон, Гете, Гейне, Шіллер, Міцкевич, Золя, дбаючи про високий рівень відтворення оригіналу в українськомовних шатах [Франко, 1900]*. З цього огляду характерними видаються засади Павла Грабовського (1864-1902), що зримо проступають з його перекладу 29-ого сонету Шекспіра. Як переконливо зауважив Дмитро Павличко, П.Грабовський «занадто відділився від оригіналу, бо надав своєму перекладові італійської сонетної форми» [Павличко, 1998].

Без перебільшення можна стверджувати: справді новаторськими ходами прямував Ігор Костецький (1913-1983), явивши глибинні зацікавлення поетичною спадщиною В.Шекспіра і, зокрема, її сонетним корпусом. Його чільна заслуга полягає в тому, що він вперше в українському письменстві подав повнозвучну інтерпретацію всіх 154-сонетів автора «Гамлета» і, таким чином, зримо збагатив художні моделі української літератури барвами словесного світу Шекспіра. Тому можна тільки пошкодувати, що переклад І.Костецького Шекспірових сонетів, опублікований 1958 року в столиці Баварії - Мюнхені, не дійшов до широкого читачького загалу в Україні. Звідси мимоволі напрошується потреба перевидання цінного творчого досягнення І.Костецького, власне, аби воно стало загальним надбанням материкової України [Шекспір, 1958]. Щоправда, невдовзі після мюнхенського видання з'явився весь сонетарій Шекспіра в перекладацькому прочитанні Дмитра Паламарчука (1914), визначного інтерпретатора творів з різних літератур (Шекспір, Байрон, Уеллс, Гейне, Флобер, Франс, Стендаль, Міцкевич, Тувім, Брюсов, Прешерн та ін.). Цей переклад рельєфно засвідчував, що процес рецепції творчості Шекспіра набув на українськомовному ґрунті результативних вимірів [Шекспір, 1966]. Під пером Д.Паламарчука нуртує розмаїття ознак, широко закреслених Шекспіром на тлі життя людини, її буття у сполучі з неминущим філософським мотивом «бути чи не бути»... Хоч, звичайно, у збірці мають місце й прорахунки, а часом - і перекладацькі втрати ; за високою версифікаційною майстерністю нерідко полишається Шекспірова думка, сказати б, на відстані до першотвору - доцільна нерозкритою, неокресленою, довільно трактованою. Проте слухність висновку, якого дійшов Дмитро Павличко в оцінці перекладацького набутку свого попередника, не викликає сумніву: «... Шекспірівський сонетарій

* Див.: Зимомря М. Переклад як ідейно-художня структура у творчій концепції І.Франка // Українське літературознавство. - Львів. 1990. - Вип.54. - С.27-32.

Д.Паламарчука - важливий етап засвоєння українською мовою лірики англійського генія» [Павличко, 1998].

Увиразнюємо це твердження, бо воно певним чином ілюструє об'єктивність тези щодо механізму рецепції найбільш чільних творів світової літератури. Мовиться про взаємозалежність її складників, які на різних фазах / інформаційна; критично-понятійна; інтерпретаційна / сприйняття першотвору мовою мети співвідносяться, власне, як різні величини [Зимомря, 1981]. Тому й закономірним видається стан перекладацької культури, в основі якої - досвід, що творить **школу** рецепції, характерної для певного народу. Так, приміром, німецькомовна школа має чи найбагатший досвід **тлумачення** Шекспірових сонетів - п'ятнадцять прочитань художньо довершеного тексту великого словесника з Англії. Тут осібно примітний переклад Фрідріха Боденштедта (1819-1892),* творця «Пісень Мірзи Шафі», талановитого інтерпретатора творів Пушкіна, Лермонтова, Петефі, Шекспіра, а також - слід підкреслити - **конгеніального** рецептора українського й грузинського фольклору. Саме йому завдячуємо відкриття у шатах німецької мови пісенних скарбів українського народу, коли 7 жовтня 1845 року в Штуттгарті і Тюбінгені побачила світ збірка Боденштедтових перекладів під красномовною назвою «Поетична Україна»** (варто зауважити, що перекладач явив цією назвою певну громадянську мужність, бо ж тоді офіційним йменням України було поняття «Малоросія», що містило в якійсь мірі й пейоративний сенс для Шевченкової землі). Цими фактами хочемо увиразнити **потужність** досвіду конкретної школи, себто пов'язі з особою - Фрідріхом Боденштедтом, з одного боку, і німецькомовним загалом - з другого. Інакше кажучи: той факт, що українськомовна Шекспіріана має сполуку, за нашими спостереженнями, з 25-ма носіями української школи рецепції творчої спадщини Вільяма Шекспіра (П.Свенціцький, П.Куліш, М.Костомаров, М.Старицький, Ю.Федькович, І.Франко, Леся Українка, П.Грабовський, Панас Мирний, М.Кропивницький, М.Рильський, Борис Тен, І.Кочерга, М.Бажан, В.Мисик, І.Стешенко, Т.Осьмачка, І.Костецький, О.Тарнавський, Д.Паламарчук, О.Зуєвський, М.Лукаш, Г.Кочур, І.Качуровський, Д.Павличко), аргументовано свідчить про самотність українського перекладознавства, його багаті традиції [Москаленко, 1995]. Звідси, очевидно, і всебічна спрямованість І.Франка, який започаткував шекспірознавство з огляду на всі три стадії рецепції, його плідотворне прагнення примножити українські духовні начала новими ідеями, мотивами, образами стильовими ходами. Тому можна тільки привітати спроби Остапа Тарнавського та Дмитра Павличка по-своєму і по-новому прочитати невмирущі символи Шекспірових сонетів.

* Детальніше про творчу лабораторію німецького перекладу: Зимомря М. Угорська література в колі перекладацьких зацікавлень Фрідріха Боденштедта // *Acta Yungarica*. - Ужгород. 1994. - С.78-83.

** Die poetische Ukraine. Eine Sammlung kleinrussischer Volkslieder. Ins Deutsche uebertragen von Er.Bodenstedt. - Stuttgart, 1845.

Остап Тарнавський (1917-1992), якому судилося життя й видання художніх творів на чужині - від 1944 року в Австрії, а від 1949 року в Америці (поетичні книжки «Слова і мрії», 1948; «Життя», 1952; «Вінок сонетів» і «Мости», 1956; «Самотнє дерево». 1960; «Сотня сонетів», 1984; «Зібрані вірші», 1992), вдало поєднував у творчих змаганнях різні духовні прихистки жанрового розмаїття, у т.ч. поезію, прозу, а також науково - дослідницькі пошуки. З ними добре узгоджуються його невтомна перекладацька діяльність. Праця над перекладом Шекспірових сонетів тривала біля 33-х літ: розпочалася весною 1959 року і завершилася влітку 1992 року. Про те, що вона виявилася лебединою піснею митця, переконливо засвідчує лист О.Тарнавського до редактору київського журналу «Всесвіт» Олега Микитенка : «Я саме викінчив повний переклад сонетів Шекспіра ...». Це зізнання датоване 18 серпня 1992 року, а невзабарі, 19 вересня, зупинилося натружене серце славетного уродженця Львова ... У цитованому посланні О.Тарнавський уважав за доцільне підкреслити, що його доробок - це «не перший переклад, бо вже є два: Паламарчука і Костецького. Але Шекспір своєрідний... Я бажав віддати головно думку Шекспіра так, як вона в нього репрезентована його мовою ...» [Шекспір, 1997]. Докладний аналіз показує, що згадана засада справді обумовила стильову домінанту щодо перекладу всіх 154-х сонетів Шекспіра. На жаль, така постановка завдання не завжди є виправданою, бо ж «острівцем перешкод» постає процитована формула: «Але Шекспір своєрідний »... Зрозуміло, О.Тарнавський як тонкий знавець англійської мови явив, як правило, адекватне відтворення Шекспірового задуму. Ця, на перший погляд, самодостатня змістова вірність була б відмінною ціхою, коли б мовилося про **перше** прочитання сонетного циклу Шекспіра у перекладацькій практиці українською мовою. Мимохідь промайне, як поклик Мироносиці, згадка про франкову статтю «Шекспір в українців», де міститься асоціативний акцент : «Вістка про те, що Куліш працює над перекладом Шекспіра, розбудила на Україні радісні надії»... [Франко, 1981]. Цим прагнемо підкреслити: можна пошкодувати, що талановитий перекладач і виразно оригінальний поет суцільно обмежив свій намір **виглумачити** мовну культуру Шекспірових сонетів на рівні попередньо виробленої апріорної установки. А відомо: мовностильова асоціативність мислення Шекспіра не лежить на поверхні, вона просякає наскрізь неоднорідну тканину сонетів. Таким чином, недостатньо стилізувати мовні інвективи під епоху, не шукаючи глибинний підтекст оригіналу. Проте, без сумніву, Остапу Тарнавському вдалося зберегти у перекладі **задану** довговічність письма великого британця, де, либонь, кожне слово має свою індивідуальну художню підставу - натяк, багатозначність, «живий» підтекст. Ось, приміром, кінцеві рядки знаменитого 66-го сонету:

**Уста мистецтвеу влада затулила,
Безглуздя лічить вмілости талан,
Звичайна правда простоту зганьбила,
Добро в полоні - зло для нього пан;**

**Я втомлений всім тим, на смерть готов –
Та як залишу в самоті любов ?**

Зіставлення з оригіналом виказує у перекладному тексті стихію високої поезії Шекспіра, його дикцію неприхованої моралі:

**And art made tongue - tied by authority,
And folly - doctor-like - controlling skill,
And simple truth miscall'd simplicity,
And captive good attending captain ill:
Tir'd with all these, from these would I be go
Save that to die, I leave my love alone.**

[Шекспир, 1997]

Примітний факт: аналогічне місце «вихопити» з перекладу Дмитра Павличка означатиме втрату - погляд на стан речей від першої особи. Тому постає необхідність процитувати текст від зачину до завершального рядка названого шедевр у :

**Я кличу смерть - дивитися набридло
На жебри і приниження чеснот,
На безтурботне і вельможне бідло,
На правоту, що їй затисли рот,
На честь фальшиву, на дівочу вроду
Поганьблену, на зраду в пишноті,
На правду, що підлоті навдогоду
В бруд обертає почуття святі,
І на мистецтво під п'ятою влади,
І на талант під наглядом шпика,
І на порядність, що безбожно краде,
І на добро, що в зла за служника!
Я від всього цього помер би нині,
Та як тебе лишити в самотині ?**

[Шекспір, 1998]

Як О.Тарнавський, так і Д.Павличко додали до Шекспірової квінтесенції такий нюанс, як знак питання, який відсутній в оригіналі. Хоч логіка викладу думки не порушена, але певний дисонанс у сентенції має місце.

Дмитро Павличко (1929) належить нині до першорядних майстрів поетичного перекладу, зокрема, світового сонетарію («Світовий сонет», 1983). Дмитро Павличко працював над перекладом сонетарію Шекспіра, за власним зізнанням, що міститься у цінній передмові до процитованого видання, біля дев'ятнадцяти років [Павличко, 1998]. Проте така часова відстань зримо не позначилася на динаміці тлумачення: складається враження, що переклад радше живився енергією творчої самонастанови, а ніж тривалим «входженням» у глибинні пласти Шекспірової практики сонетописання. Звісна річ, поява Павличкових інтерпретацій окремим томом, а ще - з ґрунтовною працею «Шекспірів Ерос життя і творчості» та винятково докладними коментарями редактора книжки - Марії Габлевич, -

справжня подія у культурному річищі України [Габлевич, 1998]. Вона вигідно утвердила поступ української шекспіріани, що має такий авторитетний ґрунт, як шеститомну повну публікацію творів англійського письменника (Київ, «Дніпро», 1984 – 1986), вагомі дослідницькі праці про життя й творчість Вільяма Шекспіра з-під пера М. Шаповалової, І. Ваніної, М. Ажнюк, Р. Зорівчак, М. Габлевич та ін. [Ваніна, 1964; Модестова, 1964; Шаповалова, 1976; Симоненко, 1977; Ажнюк, 1982; Погребенник, 1998] У цьому контексті справжньою окрасою виразняється зібрання Шекспірових сонетів у творчих змаганнях іменитих перекладачів - Івана Франка, Ігоря Костецького, Дмитра Паламарчука, Остапа Тарнавського, Дмитра Павличка. Їм належить слово незмінної вдячності за те, що вони донесли до українського читача красу Шекспірового сонетарію, збагативши українську літературу плодами Генія ...

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається специфіка рецепції творчості У. Шекспіра в Україні і висвітлюється, на матеріалі сонетарію, історія шекспірівських перекладів українською мовою.

SUMMARY

The article focuses upon the peculiarities of Shakespearean work reception in the Ukraine and sums up the history of his interpretation in the Ukrainian language tradition (on the material of "Sonnets").

ЛИТЕРАТУРА

Ажнюк, 1982: Ажнюк М. Про багатозначність словесних образів у «Гамлеті» В.Шекспіра та її відтворення в українських перекладах // «Хай слово мовлено інакше ...» Проблеми художнього перекладу. - Київ, 1982.

Борев, 1981: Борев Ю.Б. Искусство интерпретации и оценки. Опыт прочтения «Медного всадника». - Москва, 1981.

Ваніна, 1964: Ваніна І.Г. Українська шекспіріана. - Київ, 1964.

Габлевич, 1998: Габлевич Марія. Шекспірів Ерос життя і творчості // Вільям Шекспір. Сонети. - Львів, 1998.

Зимомря, 1981: Зимомря Н.И. Художественный перевод и рецепция в контексте взаимодействия литератур. - Ужгород, 1981.

Модестова, 1964: Модестова Н.А. Шекспир в украинском литературоведении // Вильям Шекспир. - Москва, 1964.

Москаленко, 1995: Москаленко М. Тисячоліття : переклад у державі слова // Тисячоліття : Поетичний переклад України -Русі.-Київ, 1995.

Павличко, 1998: Павличко Д. Сонети Шекспіра // Шекспір Вільям. Сонети. - Львів, 1998.

Погребенник, 1998: Погребенник Ф. Остап Тарнавський // Історія української літератури ХХ століття. - За редакцією В.Г.Дончика. - Кн.2. - Київ, 1998.

Симоненко, 1977: Симоненко І.П. Шекспір // Шевченківський словник . - Т.2.-Київ, 1977.

Франко, 1981: Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах . - Т.34.-Київ, 1981.

Шаповалова, 1976: Шаповалова М.С. Шекспір в українській літературі - Львів, 1976.

Шекспірові сонети. В перекладі Ігоря Костецького. - Мюнхен, 1958. - На горі. -254 с.

Шекспір, 1966: Шекспір Вільям. Сонети. Переклад з англійської Дмитра Паламарчука. - Київ, 1966.

Шекспір, 1997: Шекспір Вільям. Сонети. З англійської переклав Остап Тарнавський. - Філадельфія, 1997.

Шекспір, 1998: Шекспір Вільям. Сонети. Переклав Дмитро Павличко. -Львів, 1998.

ББК Ш 40*002.281

Наталья Белинская
(Израиль, Тель-Авив)

ИСПОВЕДАЛЬНОСТЬ ГИПЕРТЕКСТА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ СУДЬБЫ (НА МАТЕРИАЛЕ РАССКАЗОВ О'ГЕНРИ)

Скачки технического прогресса вряд ли являются следствием изменения человеческого сознания, но базой для такового – несомненно. «Кризисы индустриальной цивилизации можно перечислять без конца... Мы уперлись в стену, которую нельзя преодолеть простой силой...» [Генис, 1997].

Время не просто «вышло из суставов», но произошел сложный его перелом, к тому же еще и открытый. Продолжая медицинские аналогии, можно сказать, что одним из наиболее модных патентованных средств-«панацей» стала «сетература».

Как и к любому сверхпопулярному препарату, к ней относятся по-разному: от возведения на самый высокий пьедестал до отрицания как явления. Библиография европейских и американских работ о сетевой литературе вообще и о гипертексте в частности насчитывает десятки, если уже не сотни, названий! Но о чем же там идет речь, если «никакой «сетературы» нет? Есть прогресс, в том числе технологический», как утверждает литератор и постоянный посетитель виртуальных ЛИТО Дмитрий Быков [Быков, 2000].

Попробуем найти золотую середину. Значит, все-таки сетелитература как таковая есть (хотя вряд ли можно вести речь об абсолютно «ином» литературном процессе), причем часть ее существует в какой-то новой форме, и возможность существования последней обусловлена прежде всего Интернетом.

В таком случае возникает ряд вопросов, и наиболее интересными для нас представляются следующие:

1. Что такое «гипертекст» и есть ли у него какие-то точки пересечения с «традиционной» художественной литературой?
2. Если таковые точки имеются, то к какому из известных литературных направлений тяготеет художественная «сетература»?
3. Если специфические гипертекстовые характеристики «генетически» несут какую-то этическую и эстетическую нагрузку, то какую именно?
4. Можно ли на основе совокупности технических и художественных «наследственных признаков» «гиперлитературы» говорить о ее основной жанровой специфике?

Для начала нужно определить те черты, которые характеризуют рассматриваемую форму. А «плясать» следует от отправной точки – терминологии.

Расшифровывать слово «сетература» нецелесообразно: его поймет каждый, кто слышал об опутывающей нас «всемирной паутине» – компьютерной сети Интернет. Несколько сложнее обстоит дело с понятием «гипертекст».

Впервые, пожалуй, это слово употребил по отношению к своим романам «Замок скрещенных судеб» и «Если однажды зимней ночью путник...» Итало Кальвино. С тех пор оно перестало быть метафорой, и понятие «гипертекст» употребляется в совершенно конкретном смысле.

Вот весьма полное и универсальное определение, данное на сайте «Электронный лабиринт»:

«*Гипертекст* — это представление информации как связанной (linked) сети гнезд (nodes), в которых читатели свободны прокладывать путь (navigate) нелинейным образом. Он допускает возможность множественности авторов, размывание функции автора и читателя, расширенные работы с нечеткими границами и множественность путей чтения» [http: // jefferson]. Исходя из этого, можно выделить основные черты гипертекста:

«1. *Дисперсность структуры*. Информация представляется в виде небольших фрагментов-гнезд, и «войти» в эту структуру можно с любого звена.

2. *Нелинейность гипертекста*. Читатель отныне волен (вынужден) сам выбирать путь чтения, создавая при этом свой текст...

3 *Разнородность и мультимедийность*. т.е. применение всех средств воздействия на потребителя-читателя, какие только возможны технически в данной системе (именно это имеется в виду под словами «расширенные работы», expanded works), – от чисто литературных (выбора повествовательной стратегии и стилистики) через издательские (шрифты, верстка, иллюстрации) и вплоть до самых сложных компьютерных (звук, анимация, отсылка к другим, нехудожественным материалам) [Визель,

http...]. Перемещение по гипертексту осуществляется «прыжками» за счет «линков». *Ссылка (link) в гипертексте* — это то же, что кроличья нора для Алисы: возможность при нажатии на надпись, выделенную другим цветом, попасть в своего рода Страну Чудес, т.е. в место совершенно неожиданное и неизвестно что таящее. Причем на какую ссылку нажимать и к чему она приведет — вопросы, спонтанно решаемые исключительно «путешественником по Интернету», т.е. читателем. Такой «прыжок» — всегда *отсутствие непрерывности*, «разветвление» текста и попытка соединения отдельных его кусков в целое, т.е. превращение самим читателем (пользователем) Хаоса в Космос. Это, естественно, практически исключается в «бумажной» литературе.

К тому же гипертекст осуществляет замену жестких бинарных оппозиций реальность / вымысел, реальность / текст, первичность автора / вторичность читателя полимерностью реальностей и текстов, а также конфликтов и их решения. Таким образом, в какой-то мере осуществляется синтез динамики европейской культуры XIX в., ориентированной на сообщения «извне», и активности менее динамичных культур, ориентированных на автокоммуникацию, и преодолевается указанная Ю.Лотманом «тенденция к умственному потребительству», которая «составляет опасную сторону» культуры, питаемой «внешними» Источниками [Лотман, 1996:45].

При этом гипертексты так же могут отличаться друг от друга по функциям и существенным особенностям, как учебник арифметики — от сонетов У. Шекспира. Соответственно, необходима адекватная классификация гипертекстов. По М. Визелю, они делятся на:

1. *Художественные/нехудожественные;*
2. *Изолированные/сетевые;*
3. *Только чтение/чтение с комментариями / чтение-письмо.*

В свою очередь, в «чтение-письмо» — постоянно развивающиеся сетевые проекты — входят:

- а) *проекты одного автора/проекты с возможностью коллективного творчества;*
- б) *аксиальные («осевые») / дисперсные.*

Поскольку в наши задачи входит нахождение точек пересечения традиционной художественной и сетевой литературы, предметом рассмотрения будут являться *художественные, изолированные, одноавторские, аксиальные гипертексты* как наиболее близкие к «традиционной» литературе.

Но так ли уж это ново? Д.Быков утверждает: «..Романы Павича и Кортасара, построенные как система ссылок, ничего не теряют в бумажном варианте; в Сети их читать удобнее — только и всего» [Быков, 2000].

«Любая метафора, любой монтажный стык у классического писателя — тот же самый мгновенный переброс читателя из одного смыслового пространства в другое», — конкретизирует С. Костырко [Костырко, 2000]. «Возможность нового остается всегда, и все разговоры про невозможность

художественной инновации являются спекуляцией. Никакого «выхода за пределы контекста» тут не просто не требуется - такой выход развитию литературы противопоказан. Понятие о новом возникает на фоне отчетливого представления о старом», -подводит итог Дмитрий Кузьмин [Сетература, 2000].

Следовательно, литературно-художественные сетевые произведения по сути своей наиболее яркая форма тех «странных» экспериментов по включению читателя в процесс творчества, которые ведутся в традиционной литературе уже достаточно давно. Но как давно?

Чуть раньше уже упомянутых произведений И. Кальвино, Х. Кортасара, М. Павича была нашумевшая «Женщина французского лейтенанта» Дж. Фаулза с загадочными эпиграфами, каждый из которых сам по себе является своеобразным «линком», с многопластовым хронотопом и поливариантным финалом. До этого - диалогия про Алису Л. Кэрролла и, по мнению Ю. Лотмана, полифонические романы Ф.М. Достоевского. Можно долго перечислять «прародителей» подобного художественного мировоспроизведения, но кто же был первым? Тут, пожалуй, нужно сказать не «кто», а «что»: Библия. В ней имеется, во-первых, перекрестная система «параллельных мест» — аналогов гиперссылок, во-вторых, все события, герои, пророки и вожди рассматриваются как обязательные звенья на пути человечества к спасению и приходу Мессии, а в-третьих, каждый стих Библии многозначен и способен порождать целую сеть толкований и ассоциаций. Это уж не говоря о том, что, если обратиться к Каббале, каждое слово Ветхого Завета получает особое, сакральное значение, а сам текст можно читать и сверху вниз, и снизу вверх, и по диагонали, и другими способами.

Если же взглянуть на гипертекстуальность не с исторической, а с философско-эстетической точки зрения и сравнить с имеющимися художественными направлениями, то легко можно заметить связь ее базовых принципов с понятием постмодернизма.

Американский критик Ихаб Хассан называет ряд следующих признаков постмодернизма, которые мы попробуем соотнести с характерными особенностями гипертекста:

1. Неопределенность, культ неясностей, ошибок, пропусков: *нелинейность*.

2. Фрагментарность и принцип монтажа: *прыжок*.

3. «Все происходит на поверхности» [Hassan, 1987:445-446].

4. Смешение жанров, высокого и низкого, стилевой синкретизм: *разнородность, мультимедийность*.

5. Театральность современной культуры, работа на публику, обязательный учет аудитории: *разнородность, мультимедийность*.

6. Срастание сознания со средствами коммуникации, способность рефлексировать и приспосабливаться к их обновлению: *разнородность, мультимедийность, особенности Сети как таковой*.

7. «Декалонизация», протест против традиционных ценностных центров: *особенности Сети как таковой*.

8. Уход от традиционных способов общения с себе подобными, «игра в бисер»: *особенности Сети как таковой*.

9. Восприятие мира как мультивариантного, плюралистического феномена: *особенности Сети как таковой*.

Следовательно, несомненно воплощение в сетературе мировоззренческих признаков постмодернизма. Итак, прояснились некоторые архетипы и сущностные характеристики сетературы. Но можно ли говорить о каком-то конкретном жанре или форме, сыгравшей особую роль в становлении художественных особенностей гипертекста?

М. Визель считает, что можно, и эта форма - цикл рассказов (новелл), начиная с «Декамерона» и заканчивая книгой И. Кальвино «Незримые города». Во-первых, все включенные в них новеллы нанизаны на единый, но условный сюжетный стержень, дающий свободу выбора «пути следования». Во-вторых, вымысел, сон и явь, даже сами эмоции в них амбивалентны, они в любой момент могут обернуться другой стороной. В-третьих, совершенно условен и мифологизирован хронотоп. Нахождение и активизация внутренних связей - право и дело самого читателя. Для этого он должен выйти на уровень «метасюжета» (развитие одной и той же темы внутри одного дня или одной главы), а если сможет - то и на уровень «метаметасюжета» (ритм чередования самих тематических частей и их взаимосвязь). Ведь *«текст»* — это не то, что мы читаем, не идентифицируется он и с тем, что мы можем написать, текст — это нечто большее, это потенциал, который может быть реализован только частично и только через скрипт (совокупность букв и пробелов)) [Визель; <http...>]. Здесь следует только напомнить, что по сути язык кибернетики как таковой и самой Сети - совокупность литер и пробелов.

В таком случае текст оказывается похожим на айсберг, поскольку спектр интерпретаций и вариаций зависит только от фантазии и эрудиции читателя. И форма цикла рассказов действительно более гибка и подходяща для этого, чем традиционный роман.

Для примера возьмем новеллы О'Генри, созданные на рассвете века XX, который дал возможность для развития постмодернизма и сетературы как таковой. Конечно, О'Генри — не постмодернист в полном смысле, но многие черты этого направления отражены в его творчестве так же четко, как признаки будущего гипертекста в циклах его *коротеньких* - как и полагается сетевой странице, «на один укус: одно, событие, одна мысль, одна метафора, один предмет...» [Манин; цит. по <http www...>] *новеллах*.

Новеллистике О'Генри присущи «...стремление избегать сюжетов, в которых «пульс бьется слишком сильно», и... «антипсихологизм», точнее тенденция переводить психологические перипетии на язык действия и сугубо прозаичных деталей» [Левидова, 1973:126]. Что же это, если не *нелинейность и прыжок?*

Автор старается не подводить моральный баланс, ощущая, что в мире, где трагедия и комедия неразрывно переплелись, каждый сам должен сделать это для себя; следовательно, это дело читателя (свобода выбора - *специфическое свойство Сети*).

Через фабулу же у О'Генри проявляется один из основных элементов его метода - «игра мотивов» [Левидова, 1973:123]. Из-за того, что всем в жизни управляет Судьба (по сути своей - «ананке» древних греков: *фатализм*), фабула все время тяготеет к «неправильному» повороту, герои, носившие маски и игравшие какие-то роли в жизни, поневоле открывают свое истинное лицо - и круг замыкается. Сами названия циклов в этом плане очень важны: «Дороги судьбы», «На выбор», «Коловращение»... От судьбы (от себя!) не уйдешь – контрапункт всей новеллистики О'Генри. Отсюда нарочитая, сказочная закругленность фабулы, *мифологизация* любого, обычно очень маленького (*«на один кус»*!) рассказа. (Вспомним, что неомифологизация мира - одна из характерных черт *постмодернизма*. Но у О'Генри нет такой жесткой запрограммированности действий персонажа, а, следовательно, и ограниченности свободы действий для читателя, как, например, в сказке: ведь в ней всегда известно, что будет, если пойдешь по той или иной дороге, а в жизни – и в новеллах О'Генри – никому не известно, где «подстелить соломки». Точно так, как в гипертексте разные пользователи почему-то – почему? - выбирают разные ссылки, в жизни два индивидуума в одной и той же ситуации пойдут по разным дорогам. У каждого из них - своя судьба. Неся ее в себе, мы и осуществляем выбор. Этот выбор – наиболее конкретное проявление нашей личности. Можно говорить какие угодно слова, но более откровенной исповеди перед миром, чем *исповедь поступком, выбором*, представить нельзя.

Цикл новелл *«Дороги судьбы»* (1909 г.) назван по входящей в него новелле в трех вариантах, – пожалуй, самой «надуманной» из всех историй О'Генри. Скажем иначе: *наиболее мифологизированной*. Добавим: с наиболее нечеткими и глобальными, а потому подходящими для «всех времен и народов», *хротопом и главным персонажем*.

Новелла состоит из пролога и двух частей (фактически - трех) - видимых возможных путей для персонажа и читателя.

Давид, деревенский поэт, решает уйти куда глаза глядят, потому что утром поссорился со своей любимой Ивонной.

Дорога налево.

«Итак, три лье тянулась дорога и вдруг озадачила его. Поперек ее пролежала другая дорога, большая и торная. Давид постоял немного в раздумье и повернул налево» [здесь и далее цит. по: О'Генри, 1973:446]. Курсив авторский: *мультимедийность, вариативность*. - Н.Б.). На этой дороге Давид погибает на дуэли.

Так же начинается дорога направо, на которой он погибает в заговоре.

После пробела (графическая особенность, несущая семантическую нагрузку) по окончании второй сюжетной линии дорога идет прямо. Давид не пошел по ней; он вернулся домой и через несколько дней застрелился.

Все 3 раза он погибает от выстрела из пистолета с фамильным гербом маркиза де Бопертюи.

Совершенно органично в повествование вплетаются стихи самого Давида Миньо (линки, дающие возможность проникнуть в иные слои гипертекста). И вдруг персонализируется рассказчик: «Так вот я и говорю...». Но ничто не случайно на дорогах судьбы, и даже повествователь, «творец» истории, не может хотя бы на минуту не поднять забрало перед сотворцом - читателем.

Уже в эпиграфе наличествует не только один из основных «линков» этого рассказа, но базовый архетип мировой литературы - дорога. И не дорога ли испытывает человека на умение делать верный выбор из бесконечного количества вариантов? Не случайному ли попутчику открывает путник во внезапной *исповеди* самые дальние и закрытые закоулки души?

А можно «нажать» еще на один «линк» и пойти в другую сторону - в семантику имени героя: Давид – др.-евр. «возлюбленный»... Но чей? Жизни? Смерти? Судьбы?..

А вот еще одна «дверца» - лингвистическая: орудие и продукт труда поэта - слова («совокупности букв и пробелов»). На одном из праязыков современного человечества, иврите, на языке *Ветхого Завета*, слова «разговаривать», «разговор» и «вещь», «предмет» имеют один корень – «давар» (ср. с русским «дверь», т.е. *вход* куда-то!). Снимается вопрос о том, что существеннее — Слово или Дело, и Поэт — а вместо с ним и читатель, выбравший этот *вход*, — становится равен Творцу: «Вначале было Слово»...

Но, как мы видим, главным условием любого действия, а следовательно, и формирования Судьбы, является выбор одной возможности из нескольких.

На иврите такой «выбор» звучит как «бхира». У него есть однокоренной собрат — «бахур», что значит «молодой человек», то есть тот, у которого есть многовариантный выбор.

Но в иврите есть и другое слово, которым обозначают выбор жесткий, только из двух вариантов: «брира». Однокоренное «барур» обозначает «понятный», «ясный». А ведь действительно, когда от всей палитры возможностей остается лишь альтернатива, становится ясно, к чему шел (вел?) многовариантный выбор и каким стал молодой человек в зрелом, оформленном варианте.

Те же характерные черты можно проследить в рассказе «Дороги, которые мы выбираем» из цикла «Коловращение» (1910 г.).

К каким же общим выводам мы приходим на основе всего сказанного?

✓ Гипертекст — одна из форм современной художественной литературы.

- ✓ Гипертекст - выражение постмодернистского видения мира.
- ✓ По форме наиболее близкий предшественник гипертекста - цикл рассказов.
- ✓ Поливариантность выбора и его осуществление в гипертексте - действие-исповедь героя, читателя, автора.
- ✓ Художественный гипертекст - многофункциональная форма современного жанра художественной «фаталистической исповеди».

РЕЗЮМЕ

В статье на материале рассказов О'Генри рассматривается гипертекст как художественная форма, выражающая постмодернистское видение мира.

SUMMARY

The article treats the concept of hypertext as a creative form expressing the postmodernistic world perception and is based on the material of O'Henry's short stories.

ЛИТЕРАТУРА

Быков, 2000: Быков Д. Детипатура // Литературная газета. - № 28-29. - 12-18 июля 2000 г. / Приложение к газете «Время» № 2147. - 20-21.7.2000.

Визель, http://www.vladivostok.com/Speaking_In_Tongues/calvino.html#3
Визель М. Поздние романы Итало Кальвино как образцы гипертекста / Speaking In Tongues. Лавка Языков. -

Генис, 1997: Генис А. Вавилонская башня. Искусство настоящего времени. / Независимая газета. - М., 1997.

Левидова, 1973: Левидова И. О'Генри и его новелла. - М.: Художественная литература, 1973.

Лотман, 1996: Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров. - М., 1996.

О'Генри, 1955: О'Генри. Рассказы. - Киев: Радянський письменник, 1955.

Сетература // Литературная газета. - № 28-29. - 12-18 июля 2000 г. / Приложение к газете «Время» № 2147. - 20-21.7.2000.

Hassan, 1987: Hassan I. Making Sense: the triumph of postmodern discourse //New literary history. - Vol.18. - №2. - 1987.

<http://jefferson.village.virginia.edu/elab/hfl0037.html>

АНТИЧНЫЕ МОТИВЫ И ОБРАЗЫ В РОМАНЕ Т. МАННА “БУДДЕНБРОКИ”

Т. Манн, как и его современники, разделял страсть к античному наследию. По собственному выражению писателя, он “... рано чувствовал себя в Трое, Итаке, на Олимпе как дома” [Манн, 1960: 39]. С детских лет он увлекался Гомером и Вергилием, а став литератором, полюбил античные жанры и формы. Даже в названиях ряда его произведений, как отметил Э. Хильшер, ощущается влияние античного гекзаметра [Hilscher, 1966: 172]. Античность и христианство, с точки зрения Манна, главные устои западной цивилизации [Манн, 1961: 211]. В эстетике он неизменно подчеркивал свою увлеченность классикой: “В конце концов Греция наша общая прародина, героическая страна нашей юности” [Манн, 1960: 64]. “Только тот истинный сын Европы, кто в лучшие мгновения жизни может перенестись в Элладу”, - пишет он в очерке “Детские игры” [Манн, 1960: 64]. По этой же причине Т. Манн изучал исследования Э.Руде “Психея”, К.Керенъ “Гермес, проводник душ”, К.Г. Юнга “Введение в сущность мифологии” и другие работы.

В творчестве Т. Манна много античных мотивов и образов. Правда, их использование в разные десятилетия было неодинаковым. Иногда обращение к античному источнику определяло поэтическую доминанту произведения, иногда античность выполняла только фоновые функции и не становилась структурообразующим или образопорождающим элементом.

В первом романе Т.Манна “Будденброки” (1901), написанном в добротных реалистических традициях XIX в., цитирование античных текстов, упоминание имен литературных персонажей, исторических деятелей, событий еще не составляют концептуальной содержательности. Именно поэтому исследователи творчества немецкого писателя обращались к другим, более значительным проблемам. Однако для выявления эволюции представлений художника об античности и мифе бесполезно сосредоточиться на том, что обычно выпускается из вида, тем более что классика как элемент художественного языка романа, его стилиевой палитры несомненно представляет научный интерес.

Отметим, что в «Будденброках» преобладает Древний Рим, в то время как древнегреческую культуру репрезентируют лишь имена четырех богов (Зевс, Гера, Афина, Афродита) и несколько идиом и терминов (гомерический смех, рапсод, гекзаметр, греческая мифология). В тексте постоянно звучат имена Вулкана и Венеры, Амура, Юпитера, а также фамилии знаменитых риториков, историографов, писателей (Цицерон, Цезарь, Катон Старший, Корнелий Непот, Овидий). Ни в начале, ни в финале романа их, однако, нет.

Эти имена наряду с латинскими словами и выражениями, цитатами и реминисценциями воспроизводят культурную атмосферу немецких зажиточных ганзейских бюргеров, характеризуют их среду, получившую классическое школьное образование. Античные отсылки в романе пока не обрели у Т. Манна самостоятельного, «образотворческого» значения. При этом в сознании различных поколений и персонажей немецкий писатель все-таки косвенно дает возможность проследить изменения духовного климата Германии до и после ее объединения.

В то время как для старшего поколения французский язык, вольнодумство и мифологические образы – норма культурного языка, для среднего поколения, поколения консула Иоганнеса, такой нормой является уже английский, религиозность и скепсис по отношению к классическому образованию: «В противоположность моему покойному отцу, я никогда не одобрял этого систематического вдавливания латыни и греческого в головы молодых людей». Для консула главное – «подготовка к практической жизни» [Манн, 1959: 155]. Нелюбовь поколения консула Будденброка к классическому образованию объясняет отсутствие в его речи ссылок на любые античные источники.

Язык же старшего поколения насыщен медицинскими и юридическими терминами, общеупотребительными латинскими выражениями (*anno, in folio; pavor posturgus*), мифологическими образами: Иоганн Будденброк сравнивается с Вулканом, а консульша Бетси с Венерой в отчетливо комплиментарном контексте. Аналогичный тип использования имен в чрезмерно восторженной речи маклера Гоша: Герда, невеста Томаса, по его мнению, «....Гера и Афродита, Брунгильда и Мелюзина в одном лице!...» [Манн, 1959: 349].

Стилевая интонационность может быть различной: иронической, дружественно-фамильярной и др. Резко возросшее количество античных отсылок при изображении одного дня Ганно, цитаты на латинском языке и их перевод на немецкий, латинские термины в речах учеников и их педагогов, портретные характеристики, сравнения подчеркивают пропасть между учителями и учениками, свидетельствуют об их взаимной неприязни.

Естественно, мы не исчерпали всех способов использования античности в романе, но и описанные случаи показывают ее жизненность в языке Т. Манна.

В дальнейшем творчестве Т. Манна, начиная с новеллы десятых годов «Смерть в Венеции», можно говорить не только об уплотнении цитируемого античного материала, но и о расширении и видоизменении его функции. Писатель придет к созданию архетипических образов, к поэтическому мифотворчеству, благодаря чему усложнится и станет многоплановой структура его произведений, произойдет мифологизация пространства и времени.

К статье прилагается таблица, которая дает представление о мере и характере существования античного начала в языке персонажей «Будденброков».

Старшее поколение	Будденброк старший «...погоди-ка аппо 1680» [Манн, 1959: 39]. Жан – Жак Гофштеде <i>«...Нежность дружбы безобманно Говорит мне, что слита С трудолюбием Вулкана Здесь Венеры красота»</i> [Манн, 1959: 91]. «Саксонский маршал, будь ему судьей <i>Амур</i>, В карете золотой катался с Помпадур» [Манн, 1959: 98]. Маклер Гош - «О господа, что за женщина! Гера и Афродита, Брунгильда и Мелюзина в одном лице!...» [Манн, 1959: 349]. «И так как последний оборот пришелся ему по вкусу, то он еще добавил что-то о злобствующих лемурах и комьях земли, с глухим стуком ударяющихся о крышку гроба» [Манн, 1959: 634]. Доктор Грабов «...<i>тот странный недуг, который доктор Грабов называл «pavor nocturnus»</i>» [Манн, 1959: 658].
Третье поколение, поколение детей консула	Томас Будденброк «Разве ты не знал, что можно быть Цезарем в торговом городишке на берегу Балтийского моря?...» [Манн, 1959: 331]. «... И вот я в свою очередь возвращаюсь к ceterum censeo моего покойного отца – к таможенному союзу» [Манн, 1959: 413]. Тони «Да и почему бы ему не купить? Де факто, это было бы лишено практического смысла...» [Манн, 1959: 647]. «И дядя Гофштеде прочитал стихотворение «... с трудолюбием Вулкана здесь Венеры красота» [Манн, 1959: 625]. А однажды мадам Грюних потребовала ключ от секретера в ландшафтной ... и прочитала старые поздравительные стихи: Нежность дружбы... [Манн, 1959: 350]. Хагенштрем Иной раз de facto повернуться негде! Я уж не говорю о приемах ... куда там. И своей-то семье de facto места не хватает...» [Манн, 1959: 643].

Ганно Будденброк	«Но тут же встал и схватился за давно желанную книгу - греческую мифологию с золотой Афиной Палладой на красном переплете» [Манн, 1959: 580]. «Подпершись кулачком, он читал свою мифологию...» [Манн, 1959: 583]. «Он читал о битвах, которые пришлось выдержать Зевсу, чтобы достичь высшей власти.... [Манн, 1959: 584]. «Нам задано, во-первых, из Непота, потом переписать набело накладную...» [Манн, 1959: 687]. «По Овидию в последний раз спрашивали тех, чьи фамилии начинаются с последних букв алфавита» [Манн, 1959: 738]. «-Что значит «deciderant, patula Yovis arbere, glandes» - в отчаянии обратился он к Адольфу Тотенкопфу [Манн, 1959: 752]. «Ох, если бы уже прошел урок с этим злосчастным Овидием!» [Манн, 1959: 755]. «Он читал о Золотом веке, когда право и справедливость по доброй воле соблюдались людьми...» [Манн, 1959: 764].
Ученики	Кай «Так ты, наверно, не вызубрил «Метаморфозы?» - спросил он, вернувшись. - Нет, - подтвердил Ганно. - А к extempore ты подготовился? [Манн, 1959: 745.] - Ба, возьми пример с Цезаря! «Мне за спиной опасности грозили, но лишь увидят Цезаря чело....» - Кай оборвал свою декламацию» [Манн, 1959: 746]. Тимм Затем склонил голову набок и начал читать....: - «Aurea prima sata est aetas...» [Манн, 1959: 761].
Учителя	Доктор Мантельзак «Слияние смежных гласных вы усвоили, но разве так читают гекзаметр!» [Манн, 1959: 762.] « – О Будденброк, si tacuisses! [Манн, 1959: 765]. С ним произошло то же, что несколько минут назад произошло с «рапсодом» [Манн, 1959: 765]. «... затем сунул его (ключ) в карман и презрительным движением швырнул Овидия на карту Петерсену [Манн, 1959: 767].

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется мера и формы использования мотивов и образов античности в романе «Будденброки» Т. Манна.

SUMMARY

The article analysis the degree and forms of ancient culture's implementation in Thomas Mann's "Buddenbrooks".

ЛИТЕРАТУРА

Манн, 1959: Манн Т. – Собрание сочинений: в 10 тт. – М., 1959. – Т.1.

Манн, 1960: Манн Т. – М., 1960. – Т.9.

Манн, 1961: Манн Т. – М., 1961. – Т.10.

Hilscher, 1966: Hilscher E., Thomas Mann. Leben und Werk. – B., 1966.

ББК Ш-43(4ВЕЛ)(=432.11)6*8Форстер

Татьяна Теличко
(Донецк)

«РУБЕЖИ» И «ГРАНИЦЫ» В ХУДОЖЕСТВЕННОМ МИРЕ РОМАНА Э.М.ФОРСТЕРА «КУДА БОЯТСЯ СТУПИТЬ АНГЕЛЫ»

Эдвард Морган Форстер (1879 - 1970) начинает свой творческий путь в период, открывший новое столетие и вошедший в историю английской литературы под знаком антивикторианского бунта. Все, к чему с таким почтением относился истинный британец - институт брака, семья, дом, религия, церковь - было безжалостно высмеяно и низвержено в произведениях Батлера, Уайльда, Шоу, Голсуорси. Однако природа антивикторианского бунта, безусловно, не исчерпывается пафосом отрицания. За эпатажными выпадами против основ Викторианства парадоксальным образом скрывались мучительные попытки постичь то, что подвергалось такой непримиримой критике, - суть «английскости».

Форстер, решая проблему, волновавшую его предшественников и современников, стремится к преодолению границ английского Космоса, справедливо полагая, что «иная» национальная стихия, в которую погружается английский (в данном случае) характер, способствует более глубокому национальному самоосознанию. Английское и не-английское - по сути магистральная тема большинства произведений Форстера, как художественных, так и публицистических, и появляется она уже в первом романе «Куда бояться ступить ангелы» (1905), который наряду с романом «Комната с видом» (1908) относится к «итальянским» романам Форстера.

При безусловной связи с традицией тема Италии воплощается Форстером иначе, по сравнению с предшественниками - Байроном, Шелли, Диккенсом, Вернон Ли.* Используя прием встречи двух миров - Италии и

* Об этом более подробно - в статье автора «Эволюция образа Италии в английской литературной традиции: к проблеме инонационального»,- Литературоведческий сборник. Вып.3. - Донецк. 2000.

Англии - Форстер, и прежде всего, в романе «Куда бояться ступить ангелы», дает психологически убедительную разработку как английского, так и итальянского характеров и, более того, основой конфликта своего произведения делает именно столкновение Севера и Юга.

Заявленный глобальный конфликт реализуется Форстером в рамках достаточно традиционного для английской литературы жанра семейного романа с характерными для этой жанрообразующей формы внутрисемейными коллизиями и стремлением героев к обретению своей самости посредством бунта и освобождения. Герои его «итальянских» романов - Люси Ханичерч, Джордж Эмерсон («Комната с видом»), Филип, Лилия, мисс Эббот («Куда бояться ступить ангелы»), ощущая внутреннюю неудовлетворенность, пытаются вырваться из-под власти традиций, навязываемых им через семью обществом, посредством перехода в другое пространство. «Переход через семантический рубеж», обеспечивающий, по мысли Ю. Лотмана, движение сюжета любого романа, особенное значение приобретает для романов воспитания, где герою самой логикой жанра предопределен переход через границу, разделяющую противоположные миры, - противоположные, прежде всего, в духовном, нравственном, культурном, социальном отношении, но лежащие, как правило, в рамках национального единства. В художественном мире Форстера понятие «граница» имеет, прежде всего, конкретный смысл, а в основе противоположности миров лежат различные национальные стихии. Пространственные перемещения героев романа «Куда бояться ступить ангелы» соотносятся с традиционной темой испытания на чужбине, но Форстер не ограничивает свой исследовательский интерес проблемой становления героев и несомненно важное для авторского сознания конфликтное соотношение «человек - мир» рассматривает в контексте столкновения миров - Англия - Италия.

Миры эти в романе формируются различным способом. Англия сконцентрирована прежде всего в психике, в ментальности героев, и идея «английскости», в основном, реализуется через их отношение к Италии.

Италия представлена своей культурой, воплощающей дух нации, своим Космосом (природа, климат)* и национальным характером, который с Космосом своим слит нераздельно.

В «английской» части романа Италия в качестве эстетического топоса уже помогает Форстеру в создании образной оппозиции, в соответствии с его теорией о «неразвитом»** сердце. С одной стороны - наделенный воображением Филип Герритон, бунтующая против приличий

* Мы в данном случае опираемся на теорию Г. Гачева, в соответствии с которой каждая национальная целостность понимается как Космо-Психо-Логос, т.е. единство местной природы, характера народа и его склада мышления. См.: Гачев Г. Космо-Психо-Логос, М., 1995.

** С точки зрения Форстера, английский национальный характер «страдает» сердечной «незрелостью», или «неразвитостью», что мешает англичанину жить в «полную силу». См.: Форстер «Заметки об английском характере» [Форстер, 1977].

Лилия, невестка Герритонов, после смерти мужа находящаяся «под облагораживающим влиянием семьи» [Форстер,1977:24], с другой - миссис Герритон, при полном отсутствии воображения, не верившая «ни в романтику... ни вообще во все то, что может нарушить жизнь семьи», [Форстер,1977:23] и Генриетта, сестра Филипа, которая «непонятно почему относилась к Италии враждебно, хотя никогда там не была» [Форстер,1977:27].

Помолвка Лилии и итальянца Джино неизбежно приводит к иному, по сравнению с эстетическим, восприятию Италии. И для восторгающегося этой страной Филипа, и для не разделяющих этих восторгов миссис Герритон и Генриетты, Италия, со своей историей, культурой, традициями отныне персонифицируется в образе жениха Лилии. Возникшая изначально конфликтная ситуация (избранник Лилии - безродный иностранец) снимает культурную дистанцию в отношении Филипа к Италии - восхваляя три года итальянцев, он «вовсе не рассчитывал получить итальянца в родственники» [Форстер,1977:35]. Целостность и однородность восприятия Филипом Италии нарушены: на протяжении романа верх берет то эстетизм италомана, то сословное тщеславие англичанина. Любовь к Италии, замешанная на чисто английском самодовольстве, не выдерживает вульгарного, с английской точки зрения, поступка Лилии, решившейся связать судьбу с сыном зубного врача, пусть и из «волшебной страны». Италия не идеальная, а реальная, куда отправляется герой дважды с целью «спасения чести семьи», проверяет, испытывает Филипа, и, прежде всего, истинность его романтики, на поверку оказавшейся «ложноромантическим чувством, которое не может устоять перед неожиданностью...» [Форстер,1977:38]. Жизненный идеал Филипа гибнет, но он испытывает при этом боль, и эта способность испытать боль утраты идеала, наряду со склонностью к самоанализу, спасает его от окончательного приговора Форстера и оставляет за ним возможность духовной эволюции.

Италия, со свойственной этой стране способностью раскрывать истинное в человеке, как в зеркале, отразила и «состонскую»^{*} природу Лилии. Бунт против английских традиций и условностей, препятствующих наслаждаться жизнью с полной искренностью, обернулся простым эпатажем довольно вульгарной, ограниченной особы. Утрата Лилии связи со знакомым ей жизненным укладом, и, как следствие - потеря ощущения безопасности - вынуждает героиню искусственно моделировать привычную схему понятного ей мира, против которого она бунтовала на родине. Довольно банальная жизненная ситуация - несходство характеров, препятствующее взаимопониманию супругов, в данном случае приобретает совершенно иной контекст: «столкнулись не просто разные индивидуальности, а разные нации. Многочисленные поколения предков, и хороших, и плохих, и средних, не позволяли итальянцу рыцарственно

^{*} Состон - город, олицетворяющий в романе английский национальный Космос.

относиться к северной женщине, а северянке простить южанина» [Форстер,1977:68]. Возникающий при этом конфликт достаточно заурядных как Лилии, так и Джино, перерастает уровень банальный, поскольку за героями - различные миры, столкнувшиеся в этом обреченном браке. Смерть Лилии - это драматичное разрешение лишь частного проявления (Лилия - Джино) конфликта более глобального масштаба (Англия - Италия).

Подвергая испытанию эстетизм Филипа, нонконформизм Лилии, Италия проверяет и «безупречность» английскости мисс Эббот, которой столь опрометчиво вручают «честь семьи» Герритоны, отправляя ее с Лилией в Италию. «Джон Буль до мозга костей», как называет себя сама мисс Эббот, попадая под очарование «подлинной жизни» Италии, испытывает счастье, ощущение которого она тщетно пытается погасить, считая его греховным. Естественное, природное начало в мисс Эббот вступает в противоречие с навязанным ей сосонским обществом взглядом на мир, таким привычным, понятным и таким иссушающим душу. Словно опасаясь колдовского воздействия наружного воздуха, она в страхе закрывает окно в гостинице и тем самым надеется избежать столь желанного и опасного вторжения в мир ее «privacy». Для Форстера характерно использование в своих произведениях таких деталей-образов, как двери, окна, занавес, заборы, изгороди, замки, задвижки, защелки на окнах. Сохраняя свое опредмеченное выражение, они в то же время выполняют роль символов, характеризующих свойственный англичанам, с их островным менталитетом, страх за сохранность «своего дома - своей крепости» (как на уровне материальном, так и духовном) и настороженно-недоверчивое отношение ко всему новому и непонятному.

В романе воплощением этой английской «закрытости», духовной ограниченности и «неразвитости» сердца является образ Генриетты, характер которой, пользуясь теорией самого Форстера, можно отнести к числу «плоских». «Плоский» характер, с точки зрения писателя, можно выразить в одном предложении, обобщить в одной фразе. Неоднократно повторяемое Генриеттой: «шкатулка с инкрустацией, данная Лилии на время (а не подаренная) для носовых платков и воротничков», является лейтмотивом образа, и, по сути, заключает в себе основные составляющие «английского этоса» - «закрытость» сердца и консерватизм мышления; чувство Собственности; стремление всегда и во всем сохранять хотя бы видимость респектабельности и безупречности.

Высказывания Генриетты: «иностранцы омерзительны» [Форстер,1977:93] и «мне до вас тут никакого дела нет, я англичанка» [Форстер,1977:98] - квинтэссенция надменности и «ксенофобии» англичан. Неслучайно именно Генриетта выбрана в качестве «костлявого орудия рока». Она, с присущей ей прямолинейностью, вторгается туда, «куда бояться ступить ангелы» - и губит ребенка, а вместе с ним и последнюю надежду на диалог. Название романа представляет собой неполную цитату английской пословицы: «Fools rush in where angels fear to tread». В

недостающей в названии романа, но подразумеваемой части пословицы выражено отношение автора ко всему, что олицетворяет собой Генриетта - ригоризм, уверенность в своей правоте и благословенности поступков, однозначность и прямолинейность мировосприятия. Похищая младенца, она вторгается в неподвластную ее разуму область изначальной «*massa confusa*», куда еще не ступала нога ангела. Смерть младенца - это следствие посягательства на Природу, преступления против самой Жизни.

Помещая Генриетту не просто в чужое, а чуждое ей пространство, Форстер получает замечательную возможность не только гротескного изображения неприемлемых для него черт английского национального характера и менталитета, но и создания более яркого выпуклого образа Италии. Столкновение формирующихся в романе различным способом миров проявляет доминирующее качество «итальянства» - «открытость» - в противоположность «закрытости» англичан, которая так беспокоит автора. «Открытость» эта проявляется на всех уровнях художественно реализуемой в романе национальной целостности Италии.

В описании природы, пейзажа Италии отсутствуют какие бы то ни было ограничения пространства. Тяготение к горизонтальной плоскости в описаниях природы создает эффект просматриваемости, который работает не только в отношении ландшафта, но и личной жизни итальянцев, протекающей под открытым небом, публично. Изображение проявлений открытости, публичности жизни итальянцев как сценических действий создает в романе ощущение карнавально-театральной атмосферы, которое способствует в целом восприятию Италии как театра. Игра, имманентно присущая итальянскому способу существования, становится основным художественным приемом в организации «итальянской» части романа «Куда боятся ступить ангелы», которая строится, по сути, как серия ярких драматических сцен. Каждая из этих сцен не только обнажает суть «итальянства», но и выполняет функцию «великого мгновения» героев, в соответствии с эстетической теорией автора.*

Концептуально важна в романе сцена в опере, поскольку в ней заключена суть постигнутой Форстером Италии. Если для Англии выражением национального Космоса традиционно является Дом, то микрокосмом Италии в романе Форстера является Театр. В театре - открытая атмосфера свободного выражения чувств и эмоций. Отсутствие дистанции между сценой и зрительным залом создает ощущение размытости границ между театром и реальным существованием, придавая и тому и другому вкус «подлинной жизни». Представление на сцене словно продолжается в партере, ложах театра и зрители из пассивных созерцателей превращаются в активных участников грандиозного Действа, имя которому - Италия. И надо всем этим царит Музыка. Форстер,

* Жизнь, с точки зрения Форстера, уныла и для большинства людей незначительна и бессмысленна, и только внезапная цветная вспышка, как при фейерверке, способна озарить серую действительность, извлечь из нее Красоту, смысл и значительность бытия. Алан Уайльд сводит эти взгляды Форстера к «философии великого мгновения» («Foster's philosophy of the great moment») [Alan Wilde, 1998:3]

продолжая традицию романтиков и поэтов-символистов, считает музыку самым совершенным видом искусства и стремится в своем творчестве к синтезу искусств. В романе «Куда боятся ступить ангелы» музыка словно сливается с Италией в единый образ. На уровне глобального конфликта - Англия - Италия - музыка усиливает оппозицию, противопоставляя англичанам, «которые поют только горлом, как бы извиняясь», итальянцев, с их природной способностью петь «во всю ширь своих легких» [Форстер,1977:118] и любить музыку сердцем. На уровне конфликта в рамках английского характера музыка поляризует героев на тех, кто способен к восприятию Красоты, и тех, кто глух и слеп к Прекрасному. С одной стороны - мисс Эббот, Филип, которых захлестнули «волны неистового возбуждения», а с другой - Генриетта, зловеще покашливающая, «равнодушная к музыке», но знающая, «однако, как ее следует слушать» [Форстер,1977:112].

Неслучаен выбор автором оперы «Лючия ди Ламмермур» Доницетти. Встреча Севера и Юга обыгрывается в романе на двух уровнях - на уровне искусства (Вальтер Скотт - Доницетти) и на уровне индивидуально-личностном. Диалог культур словно подчеркивает несовершенство человеческого общения, ограниченного национальными предрассудками. Искусство же - вне национальных границ, как вне национальных границ Красота, Истина и сама Природа. В эстетической концепции автора категории «искусство» и «жизнь» не противоречат, а дополняют и обогащают друг друга. Любовь к абстрактной Красоте и Искусству, безотносительно к человеку, приводит к безжизненному эстетизму, а жизнь без Красоты и Искусства - тускла, однообразна и лишена подлинности. «Прозрение» героев - Каролины и Филипа - подготовленное в театре под влиянием искусства, происходит в момент их соприкосновения с подлинной жизнью, раскрывшей им Истину, связанную с чем-то более великим, чем добро и зло. Мисс Эббот, потрясенная почти языческой страстью Джино-отца к сыну, благодаря которому он будет «вечно источать свою телесную и духовную жизнь» [Форстер,1977:126], внезапно осознает беспомощность английской добродетели, традиционно питающей национальное чувство превосходства: «Зрелище было слишком непохоже на умильную сцену в детской. Этот человек был величественен, он являл собой часть Природы» [Форстер,1977:128]. В тот момент, когда оба они - Каролина и Джино - опускаются на колени друг подле друга, чтобы искупать младенца, исчезают все противоречия, питающие основной конфликт произведения. Мисс Эббот, одержимая чувством долга и стремлением «спасти ребенка, не дать заразе проникнуть в него», [Форстер,1977:126], вместе с Джино преклоняет колени перед Любовью, которая в изначальности своей не вмещается в навязываемые ей цивилизацией рамки.

Глубоко символична финальная сцена примирения Филипа и Джино после гибели ребенка, когда они, по настоянию Каролины Эббот, пьют из одного кувшина предназначенное для младенца молоко. Разделив первую,

самую простую и естественную пищу на земле, герои, как англичанин, так и итальянец, освобождаясь от национальных и социальных «излишеств», словно «возвращаются» к своему единству, восходящему к «золотому веку человечества» - до Вавилонского творения столпа.

Символически переосмыслив категорию «границы», Форстер в романе «Куда боятся ступить ангелы» приводит своих героев к необходимости преодоления прежде всего границы, отделяющей их от реальной, истинной Жизни, с которой в романе ассоциируется театрално-карнавальная Италия. Из пассивных зрителей они превращаются в активных участников-«актеров» этого Спектакля, подлинность которого вскрывает искусственность и несостоятельность условностей, навязанных человечеству цивилизацией. Преодолевая свою внутреннюю ограниченность, «закрытость», герои романа совершают прорыв в Универсум, поскольку проблемы, которые они призваны решить, носят характер общечеловеческий, наднациональный.

РЕЗЮМЕ

Среди тем и проблем, определивших национальную специфику переходного периода английской литературы, немаловажное место отведено феномену «английскости». Своеобразное решение эта проблема находит в творчестве Э.М.Форстера, который к постижению английского национального идет через постижение «чужого» - инонационального. В романе «Куда боятся ступить ангелы» Форстер, вводя категорию «границы», дает несколько уровней ее толкования. Реальная граница разделяет пространства Англии и Италии. Убедительно изображая в романе национальную целостность каждой из стран, автор подчеркивает доминирующее качество «итальянства» - «открытость» - в противовес английской «закрытости». Символическое переосмысление категории «границы» выводит на уровень проблем, связанных с английским национальным характером, главной из которых, по мысли Форстера, является «неразвитость» сердца, духовная ограниченность.

SUMMARY

Among themes and problems, which determined the national peculiarity of the English literature at the turn of XIX to XX century, one of the main places belongs to the phenomenon of «Englishness». A peculiar interpretation of the problem mentioned above is found in the novels of E.M. Forster, who investigates the English national character through the comprehension of «the strange» - a foreign character. In the novel «Where Angels Fear to Tread» Forster using the category of «boundary» gives its different interpretation: as a «border» and as a «limit». The border divides the real spaces of England and Italy. The national integrity of each, presented in the novel, reveals the «openness» as a dominating quality of Italians as distinct from the English «closeness». The «limit» reveals the problems of the English character, the main of which, by Forster, is «an undeveloped heart» and narrow-mindedness.

ЛИТЕРАТУРА

- Гачев, 1995: Гачев Г. Космо-Психо-Логос.-М., 1995.
Форстер, 1977: Форстер Э.М. Заметки об английском характере.// Избранное.-Ленинград, 1977.
Форстер, 1977: Форстер Э.М. Куда боятся ступить ангелы.// Избранное.-Ленинград, 1977.
Forster, 1976: Forster E.M. Where Angels Fear to Tread. - London, 1976.
Wilde Alan, 1998: The Aesthetic View of Life// E.M. Forster. Critical Assessments.- London, 1998.

ББК Ш43 (4ВЕЛ) (=432,11)6*8Маккензи4

Лилия Сапегина
(Донецк)

ЧЕРТЫ ПЕРЕХОДНОСТИ В РАННЕМ ТВОРЧЕСТВЕ К. МАККЕНЗИ

Эдвард Монтагью Комптон Маккензи (1883-1972) принадлежит к тому поколению английских писателей, которые, сформировавшись лично в XIX-м, вошли в литературу в начале нового столетия, и чьему творчеству суждено было стать «литературным выражением социального бунта и морального скептицизма» [Johnson, 1970: 5-6], духовной переоценки ценностей, ниспровержением устоев викторианской общественной психологии. Открытость сознания и творчества, способность к эксперименту, новаторское переосмысление традиции - таковы были черты, благоприятствовавшие бурному развитию литературы этого переходного времени, отличавшие не только творчество «первых», но и писателей «второго» ряда, к которым принадлежал и Комптон Маккензи.

Общезвестно, что в творчестве «вторых» характерные приметы исторических эпох, культуры, национального самосознания воплощаются порой резче, крупнее, что является ценным для осмысления национальной специфики литературного процесса. И романы К.Маккензи интересны прежде всего своей «переходностью», ибо по-своему демонстрируют эволюцию английской литературы от «викторианства» к «георгианству», от реализма к модернизму, от века XIX-го к веку XX-му.

Наиболее ярко проблемы переходной эпохи воплотились в раннем творчестве К.Маккензи, охватывающем период с 1911 по 1920 год, когда было написано шесть романов - «Бегство влюбленных» (1911), «Карнавал» (1912), «Зловещая улица» (1913, 1914), «Гай и Полина» (1915), «Приключения Сильвии Скарлет» (1917, 1918), «Девушка из Вэнити» (1920). Объединенные общей проблематикой, тематикой, пафосом, концепцией героя, эти романы имеют основание рассматриваться как

единый цикл «Театр молодости». Хотя замысел цикла возник у Маккензи во время работы над третьим романом – «Зловещей улицей», написанный годом раньше «Карнавал» связан с циклом сюжетно, принципом сквозных персонажей, а роман «Бегство влюбленных», действие которого отнесено в XVIII век, примыкает к циклу идейно-тематически.

Переходные эпохи, эпохи рубежа веков, в отношении стиля представляют собой своего рода «вавилонские башни» после великих эпох мощных языков. Здесь царит многостилие и эклектика, культ экспериментаторства и индивидуализма. Если воспользоваться концепцией М. Л. Гаспарова и М. Е. Грабарь-Пассек, рубеж XIX-XX веков можно трактовать как эпоху маньеризма после эпохи классики, т.е. «культ крайностей после культа гармонии, культ индивидуальности после культа общей нормы» [Гаспаров, Грабарь-Пассек, 1983: 398]. Парадигму «классика-маньеризм» исследователи прослеживают в отношениях аттического и эллинистического периодов древнегреческой литературы, Ренессанса и барокко, классицизма и романтизма, реализма и модернизма. Интересно отметить, что названные маньеристские эпохи в общем совпадают с переходными периодами в литературе, которые в Новое время традиционно связывают с рубежами столетий - XVI и XVII, XVIII и XIX, XIX и XX соответственно. Конечно, каждая переходная эпоха в силу объективных историко-культурных особенностей развития порождает свой вариант маньеризма. Однако М. Л. Гаспаров и М. Е. Грабарь-Пассек выделяют ряд типологических черт, которыми будут отмечены все эпохи перехода. Главная из них - разрыв с литературной традицией, проявляющий себя как пересмотр и выдвижение новых жанров и стилей, обновление тематики, поиск новых художественных средств.

В русле литературных исканий своей эпохи Комптон Маккензи ведет работу по созданию новых жанровых разновидностей романа (разрабатывает роман - пастиш, переосмысливает традиции пикареского и нравоописательного романа, романа воспитания и романа о художнике), усилению его драматического и лирического начал (продолжая таким образом работу по реформированию жанра, начатую в английской литературе Мередитом, Батлером, Гарди), обновлению художественных приемов и средств (использует живописные и музыкальные средства, подтверждая тенденцию эпохи к синтезу искусств), тематики и проблематики романа (обращается к актуальной моральной проблематике, темам искусства, молодости, дома и семьи).

Стиль Комптона Маккензи в духе «переходности» рубежа XIX-XX веков отмечен печатью эклектичности, избыточной орнаментальности, заданной искусственности. Писатель экспериментирует в области стиля, творчески переосмысливая стили былых эпох (Просвещения и XIX в.), литературных направлений (реализм, эстетизм, натурализм) и отдельных писателей (Флобер, Диккенс, Филдинг). В то же время в своем творчестве Маккензи намечает ряд тенденций, которые будут определять уже литературу века XX-го. Это постановка проблем свободы и морального

выбора, взаимопонимания людей и отчуждения человека, взаимоотношения индивида и массы, путей развития цивилизации, а также характерное их решение в духе XX столетия. Так, в романе-пастеше «Бегство влюбленных», поставив эти проблемы перед героями из века XVIII-го, автор решает их в духе современности. Возникающий «мостик» между прошлым и настоящим порождает иронический эффект: проблемы, которые в эпоху Просвещения с ее известным оптимизмом в отношении человеческой природы и мироустройства казались решаемыми, в XX веке предстают практически неразрешимыми.

Выпесказанное наводит на мысль о литературной игре со стилями, образами, художественными формами как методологическом принципе. «Искусство порой сосредоточивается на самом себе», - считает В. Е. Хализев, о чем, по мнению исследователя, свидетельствует появление произведений стилизационного и пародийного характера, «которые были весьма влиятельны в первые десятилетия нашего века», где «внимание писателей сосредоточивается на предшествовавших словесно-литературных формах» [Хализев, 2000: 51]. По словам А. К. Жолковского и Ю. К. Щеглова, здесь имеют место внутрিলитературные темы, реализующиеся в качестве «игры <...> на конструкциях и формулах» [Жолковский, Щеглов, 1975: 150].

Подобная гипертрофированность игрового начала, имманентного искусству и творческому процессу, - тоже своего рода «крайность» переходной эпохи, которую можно охарактеризовать и как эпоху «искусствоцентризма» [Хализев, 2000: 84]. Актуализация проблем искусства и творческого процесса, а тем более возвышение искусства над всем и вся несут в себе критический заряд неприятия дегуманизирующей реальной действительности с присущими ей политическими, идеологическими и экономическими кризисами, противопоставления ей некой альтернативной реальности. Это своего рода эскапизм, достигший своего апогея в декадентской концепции «искусства для искусства».

В творчестве Комптона Маккензи, чутко откликавшегося на литературные веяния своего времени, игра найдет многообразные способы воплощения. Игровое начало пронизывает как формальные (план выражения), так и содержательные (план содержания) уровни художественной структуры произведений «Театра молодости», где игра, театрализация являются организующим принципом всего цикла. Игра на уровне формы повествования, становясь элементом жанра и стиля, реализуется в жанре пастыша («Бегство влюбленных»). На сюжетно-композиционном уровне обыгрываются образ всеведущего автора, автораражиссера, используется игровая логика обратности, перевертыша («Бегство влюбленных», «Карнавал»); возникает символическое alter ego для героя (Дон Кихот для Майкла Фэйна в «Зловещей улице», Коломбина для Дженни Рэйберн в «Карнавале») или литературное амплуа (пикаресса Сильвия Скарлет). Игровой мотив проявляет себя в символических образах маски, куклы, маскарада, карнавала, обязательно появляющихся в романах

«Театра молодости», особую значимость приобретают знаковые для fin de siècle образы комедии дель арте (Пьеро – Коломбина – Арлекин), переходящие из романа в роман, ряд сюжетных деталей (карточная игра, театральное представление), которые дополняют общий игровой контекст произведения. На уровне подтекста игровое начало реализуется как мотив злого рока, насмешки судьбы, прихотей фортуны.

На концептуальном уровне метафора жизни-игры превращает мир Англии рубежа XIX-XX веков в гротескный образ жизненного театра, отражающий дегуманизацию мира, его механистичность и стилизованность, а жизнь человека – в бесконечное лицедейство. Образ «жизни-театра» в ранних романах К. Маккензи внутренне амбивалентен: он строится по принципу романтического двоемирия, где возвышенную сторону воплощают искусство и любовь, а низменную – пошлое актерство повседневной будничной жизни. Игровая дихотомия делит мир на две части: яркий и живой мир молодости, для которого органичны борения страстей и творческие искания, и тусклый омертвелый мир «взрослости», респектабельности, где каждый исполняет роли, навязываемые обществом и судьбой.

В русле эстетско-декадентской эстетики искусство в произведениях Маккензи воплощает высшую форму реальности и ассоциируется с категорией «молодости», являющейся еще одним тематическим лейтмотивом цикла «Театр молодости», также вынесенным в его название.

По словам Маккензи, «Театр молодости» должен был стать «всеобъемлющим исследованием современного общества, в котором персонажи большой и сложной серии книг должны были быть изображены в молодые годы» [Mackenzie, 1933: 186]. Заявленные таким образом реалистические интенции, однако, получают довольно «поверхностное» [Johnson, 1970: 132] воплощение: писатель будет апеллировать не столько к реалистической традиции «истории молодого человека», под знаком которой пройдет весь литературный XIX век, сколько тяготеть к театрализации и эстетизации темы «молодого человека», соединив ее с «театром». В результате возникает стилевой дуализм: трактовка темы в «Театре молодости» и реалистична, и нереалистична одновременно.

На рубеже XIX-XX веков наблюдается новый всплеск интереса к теме «молодого человека». Можно говорить о возникновении своеобразного культа молодости, который в определенной мере также несет в себе критический заряд по отношению к действительности. В противовес стремлению «молодого человека» викторианской поры к взрослению, к достижению определенного социального статуса, признанию со стороны «взрослого» внешнего мира, «молодой человек» переходной поры не столь социально ориентирован. Он скорее сосредоточен на самопознании и разрешении проблем своего внутреннего «я». Таким образом, обновление данной темы на рубеже веков идет в плане углубления ее интроспективности и психологизма, тем более что этому способствуют открытия, сделанные в области психоанализа (Фрейд).

На рубеже веков в художественной литературе молодость становится и категорией эстетической, ассоциирующейся в эстетизме с красотой, т.е. высшим благом (отсюда – нежелание Дориана Грея стареть), и этической, воплощающей лучшие человеческие качества (например, отвага, гуманизм, бескорыстие и прочие прекрасные душевные качества Джима Хопкинса и других юных героев Стивенсона). Желание как можно дольше продлить прекрасную пору юности является еще одним средством эскапизма – дистанцирования от болезненных или скучных проблем «взрослого мира» (крайним выражением станет созданный Барри образ Питера Пэна – ребенка, не желающего взрослеть). Культ молодости – это своего рода проявление «инфантильной усталости» *fin de siècle*, пришедшей на смену викторианской эпохе серьезности, долга и ответственности.

В русле обновления тематики Маккензи трансформирует эту тему в «трагедию возраста», синтезирующую все вышеупомянутые аспекты. Герои его романов необычайно остро ощущают неумолимый бег времени, отпущенного для грез, безрассудств и юношеских страданий, где из всех трагедий главная – взросление. Подобное ощущение скоротечности времени, преходящего характера молодости и стремление ее задержать обусловлены влиянием декадентской эстетики, которая в своем восприятии времени вновь напоминает о родстве с другими маньеристскими стилями (например, романтическое восприятие жизни как мгновенья, быстротечность жизни в рококо). С молодостью героев Маккензи связаны причины их противостояния лишенному иллюзий и творческих порывов миру. Антитеза молодости и старости на символическом уровне «подключается» к целому ряду эстетических, этических и онтологических оппозиций, прочитываемых в романах «Театра молодости» (прекрасное – безобразное, созидательное – разрушительное, живое – мертвое, свет – тьма и др.), на уровне же сюжета она реализуется как социально-нравственный конфликт. У Чарльза Лавли («Бегство влюбленных»), Гая Хейзелвуда («Гай и Полина») и Майкла Фейна («Зловещая улица») конфликт с миром носит скорее нравственный характер: оставаясь внутри своего привилегированного класса, они восстают против его устоев и традиций. Лавли в своей сатирической поэме «Кертен Поллс» высмеивает ханжество и лицемерие обитателей курортного городка Кертен Веллс, их претензии на яркую и осмысленную жизнь, которая на самом деле пуста и бесцельна. Гай совершает асоциальный поступок, став поэтом. Противостояние миру Майкла Фейна выражается в его неприятии самодовольства своего класса, нежелания замечать вопиющее неблагополучие жизни, обилие в ней «зловещих» улиц. Поиск собственной этической модели поведения приводит героя к отрицанию буржуазного кодекса джентльмена и замене его кодексом Дон Кихота, чей образ становится психологической параллелью Фейна, оттеняющей романтический характер его бунта против бездушной и серой действительности.

Из шести романов «Театра молодости» в трех протагонистами выступают женщины. Дженни Перл («Карнавал»), Сильвия Скарлет («Приключения Сильвии Скарлет») и Дороти Лонсдейл («Девушка из Вэнити») вступают с миром в первую очередь в социальный конфликт. И прежде всего потому, что героини Маккензи – из низов: Дженни и Дороти принадлежат к уважаемым классам, а Сильвия представляет мир социального дна. С другой стороны, уже само стремление женщины к независимому существованию, к самоопределению означает социальный вызов обществу. Эти обстоятельства в целом определяют большую остроту столкновения героинь с миром, но и дают больший диапазон для развития характеров. Действительно, женские характеры у Маккензи получились более разнообразными, яркими и интересными с психологической точки зрения.

Следует отметить, что здесь вновь Маккензи демонстрирует чуткий отклик на тенденции эпохи. По сути перед нами – феминизация традиционной темы «молодого человека», ее трансформация в тему «молодой женщины». Феминизация романа и искусства в целом станут знаменем эпохи, поставившей на повестку дня необходимость пересмотра места женщины в мире, ее социально-экономической и политической роли. Французский исследователь Жорж Пийеман считает, что в искусстве к. XIX-н. XX вв. «женщина занимает господствующее место» [Пийеман, 1998: 53]. М. Урнов видит причину феминизированности в том, что «жизненная сила утончилась, ослабла, видоизменилась» [Урнов, 1970: 290]. С точки зрения гендерной теории этот факт можно было бы объяснить актуализацией на рубеже веков тех категорий, которые традиционно связываются с женским началом: «чувственного – телесного – греховного – природного» [Философия, 1997: 395], иррационального, субъективного, интуитивного и др., т. е. к. XIX-н. XX века с точки зрения гендерной теории можно считать фемининно-ориентированной эпохой. Хотя можно вести речь и просто об ослаблении традиционных рационалистических оппозиций (добра и зла, высокого и низкого, мужского и женского), т.е. о «размывании граней» и стремлении к синтезу, соединению несоединимого (показателен в этом плане интерес эпохи к андрогинности и гомосексуальности, мифотворчеству и синтезу искусств).

Таким образом, феминизация темы «молодого человека» явилась одним из средств драматизации сюжета, т.к. положение независимой женщины («среднего пола», по определению современников) на рубеже веков несомненно более драматично в силу социальных, национальных и других причин. Это – также одно из средств психологизации романа к. XIX-н. XX вв., поскольку исследование женской психологии открывало нюансы и глубину, дотоле неисследованные.

Несмотря на некоторую оппозицию мужских и женских образов в творчестве Маккензи, их объединяет мир искусства. Показательно, что все протагонисты «Театра молодости» – личности творческие: Чарльз и Гай – поэты, Дженни, Дороти и Сильвия – актрисы. Майкл Фейн также связан с

театром посредством своей возлюбленной. Тема искусства и художника актуализируется на рубеже веков в связи с искусствовцентричными устремлениями времени [Хализев, 2000: 51, 84]. Довольно часто в мировой литературе эта тема сплетается с темой «молодого человека» (см. «Вильгельм Мейстер», «Дэвид Копперфилд», др.). Однако для рубежа веков этот синтез особенно характерен в связи с культом молодости. Молодость становится категорией творческой, а творчество – привилегией молодости. “Portrait of the Artist as a Young Man” («Портрет художника в юности») означает, что «лишь по этому признаку распознается художник, между тем как все другие признаки проблематичны, не гарантированы» [Урнов, 1976: 192].

В романах “Театра молодости” Маккензи выстраивает парадигму взаимосвязанных и взаимообусловленных понятий: творчество - молодость – любовь. В финале его герои, пережив свой период «бури и натиска», подходят к окончанию любви и увлечения искусством и вступают во взрослую жизнь. Чарльз Лавли («Бегство влюбленных») становится оплотом того самого порядка, что вызывал его протест, и Кертен Веллс обретает нового Бо, потеряв еще одного поэта. Гай Хейзелвуд («Гай и Полина»), расторгнув помолвку и простившись с мечтой посвятить себя поэзии, отправляется работать на весьма престижную должность в Лондон. Майкл Фейн, оказавшись в финале романа на развалинах вечного Рима, осознает всю «мелочность юношеских трагедий» [Mackenzie, 1914: 829].

Таким образом, раннее творчество Комптона Маккензи, хотя и не имело столь поворотного значения, как творчество Лоуренса и Джойса, по-своему интересно и достойно представляет эпоху рубежа XIX-XX веков, отразив ее ведущие тенденции и умонастроения. Маккензианский стиль причудливо сочетает в себе просветительский пафос, романтическую образность, традиции классического социально-психологического романа XIX века, влияние натурализма и эстетизма, и в то же время обнаруживает тенденции, которые станут значимыми в литературе модернизма, литературе века XX.

РЕЗЮМЕ

Литература рубежа XIX-XX веков обнаруживает свою переходность посредством присущего ей маньеризма и искусствовцентризма, культа молодости и феминизации. Своеобразное преломление вышеуказанные тенденции получают в творчестве Комптона Маккензи, чей стиль в духе эпохи отмечен печатью эклектичности и заданной искусственности. Актуальные на рубеже веков темы молодости и искусства лягут в основу романного цикла «Театр молодости», чьей внутренней темой станет игра, пронизывающая и план выражения, и план содержания. Тема «молодого человека» трансформируется в декадентский по характеру культ «трагедии возраста». Еще одним из путей обновления темы станет ее феминизация.

SUMMARY

At the turn of XIX to XX century literature reveals its transitional nature through the characteristic mannerism and art-centrism, the cult of youth and feminisation. A peculiar interpretation of the tendencies mentioned is found in the novels of Compton Mackenzie, whose style is marked with eclecticism and deliberate artificiality. Popular themes of youth and art make basis of the cycle "Theatre of Youth", whose inner motif is play permeating both the form and the content of the novels. The theme of a young man is transformed into a decadent cult of "the tragedy of youth". Another way of the theme transformation is its feminisation.

ЛИТЕРАТУРА

Johnson, 1970: Johnson R. B. Some Contemporary Novelists (Men). – Treeport, N.Y., 1970.

Гаспаров, Грабарь-Пассек, 1983: История всемирной литературы в девяти томах. – Т. 1. – М., 1983.

Хализев, 2000: Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2000.

Жолковский, Щеглов, 1975: Жолковский А.К., Щеглов Ю.К. К понятиям "тема" и "поэтический мир" // Ученые записки Тартусского гос. ун-та. Вып 365. – Тарту, 1975.

Хализев, 2000: Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2000.

Mackenzie, 1933: Mackenzie C. Literature in my time. – L., 1933.

Johnson, 1970: Johnson R. B. Some Contemporary Novelists (Men). – Treeport, N. Y., 1970.

Пийеман, 1998: Энциклопедия символизма / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. – М., 1998.

Урнов, 1970: Урнов М. На рубеже веков. – М., 1970.

Философия, 1997: Философия / Под ред. В.Д. Губина, Т.Ю. Сидориной, В.П. Филатова. – М., 1997.

Хализев, 2000: Хализев В. Е. Теория литературы. – М., 2000.

Урнов, 1976: Урнов Д. Другая книга Джеймса Джойса. // Иностранная литература, №12, 1976.

Mackenzie, 1914: Mackenzie C. Sinister Street. – L., 1914.

ББК III 43 (4 ГЕМ) (= 432.42) 6*8 Т. Манн

Sieglinde Domurath
(BRD, Bohum)

Bemerkungen zum Verhältnis von Biographie, Kulturgeschichte und Werk anhand einiger Beispiele aus dem Gedankenkreis von Thomas Manns BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN (1918, 1922)

Im Zusammenhang des auslandsdeutschen Literaturunterrichts, bes. der in den Erschütterungen des vergangenen Jahrhunderts entstandenen, stellt sich -

gerade bei der Erörterung einer möglichen Aktualität- schnell die Frage nach den Beziehungen von Biographie, Zeit- und Kulturgeschichte und Werk, wobei die auslandsdeutsche Perspektive u.a. auch die Möglichkeit einer etwas unbefangeneren Interpretation einschließen kann, als auch eine (kultur-)historische, nicht zuletzt komparatistische und ev. interdisziplinäre Sichtweise überhaupt viel mehr nahelegt und sogar erfordert.

Notorische Beispiele heftiger Kontroversen in dieser Hinsicht sind uns bes. Werk und Lebens-"daten" Thomas Manns, ähnlich wie Ernst Jüngers, zu schweigen vom Falle des auch ausdrücklich als Vorgänger empfundenen Friedrich Nietzsche oder etwa des Zeitgenossen und auch poetisierenden Philosophen Martin Heidegger oder dessen nolens volens "wahlverwandten" Dichters Paul Celan (1, ECKARD HEFTRICH, 2000, 178).

"Gerade Tatsachen gibt es nicht, nur Interpretationen" - hatte Friedrich Nietzsche in Vorausahnung seiner eigenen völlig kontroversen Werkrezeption geschrieben. Als Kündler einer ihm angeblich antipathischen "Kulturuntergangsstimmung" (2, CARL SCHMITT, 1927, 92) nennt Carl Schmitt, auch Theoretiker des Nationalsozialismus, in seinem - übrigens auch z.T. selbst dieser Strömung zugerechneten - Werk DER BEGRIFF DES POLITISCHEN (1933) namentlich Ernst Troeltsch, Max Weber (zu dessen Gedankenkreis auch Thomas Mann gezählt wurde und wird (3, HARVEY GOLDMAN, 1988), sowie Troeltschs engsten Freund Walter Rathenau (als Autor solcher zeitkritischer Synthesen wie ZUR MECHANIK DES GEISTES (1922), ZUR KRITIK DER ZEIT (1922) und auch in der gefährdeten Stellung eines Außenministers der Weimarer Republik). In seiner Sicht möchte Carl Schmitt hier, wenigstens im Gestus, Rousseau und die deutsche Romantik aus der deutschen geistigen Tradition ausklammern.

In vielfältiger Weise bleibt Nietzsche das Faszinosum der folgenden Geistesgeschichte (4, HEFTRICH, 2000, 187), bekanntermaßen nahezu explizit in Thomas Manns DOKTOR FAUSTUS (5, BERNHARD BÖSCHENSTEIN, in: EUPHORION , 1978, 281-316) oder etwa ausdrücklich in seinem Vortrag NIETZSCHES PHILOSOPHIE IM LICHT E UNSERER ERFABUNG von 1932, in dem er ihn der nationalsozialistischen Rezeption zu entreißen sucht, und natürlich in den BETRACHTUNGEN , wiederum mit Thomas Manns Behauptung eines Humanismus und einer Ironie ausdrücklich romantischer Prägung verbunden. Er hebt Nietzsches Jugend, nur scheinbar paradoxal, als diejenige eines "notorischen Musterknaben" hervor.

Im engeren Sinne nur biographische Forschungen mit ihren wirklich unendlich vieldeutigen Lebens- "daten", auf die man sich etwa mehr oder weniger aus Bequemlichkeit, der Scheu vor dem Studium des weiteren geistes- und kulturgeschichtlichen Zusammenhangs mitunter in feuilletonistischer Manier beschränkt (6, diese Kritik bei ABEL O.PUGLIESE, in: OTTO POEGGELER, (HRSG:), ZUR PHILOSOPHISCHEN AKTUALITÄT HEIDEGGERS, 1989, 356), ergeben dann, als Werkbezüge verstanden, bestenfalls Hinweise von dürftiger Aussagekraft.

"Sagte ich zuviel, wenn ich den Menschen ein großes Geheimnis nannte?" - bemerkt dazu Thomas Mann gerade in seinem zeitpolitischen Vortrag "Vom kommenden Sieg der Demokratie" von 1938 (Stockholm und New York), in dem er übrigens "Rußland" - für Thomas Mann ja typischerweise (s. etwa die Betrachtungen , Korrespondenz mit Heinrich Mann und etwa die veröff.Tagebücher) - in weltpolitischem Maßstabe als Friedensmacht im Unterschied zu Deutschland darstellt, und er - zu jener Zeit recht deprimiert über den Gang der Welt- (u.a.der appeasement-)Politik- radikalkritisch eine jede Gesellschaft nach den Idealen fragt, die dem Leben einen Sinn geben sollen.

Diese seine Stellungnahmen nunmehr verteidigend, beklagt Thomas Mann an dieser Stelle einen solchen "poetischen Mangel an Pragmatismus", der "ins Sträfliche falle". Seinen eigenen (künstlerischen) Diskurs bezeichnet er als allenfalls vielfach verfremdeten; er könne, so Thomas Mann mit gleichzeitigem Bekenntnis zur romantischen deutschen Traditionslinie, sich "nicht direkt äußern, sondern nur durch eine Figur" (7 , THOMAS MANN, BETRACHTUNGEN; VORWORT), derart bereits einen radikalkritischen Standpunkt markierend.

Als ertragreicher in Hinsicht auf Werkinterpretationen können sich solche mit dem Einbezug des zeitgenössischen Schrifttums in seinen Hauptströmungen erweisen, wobei sich die Grenzen zwischen Primär-, Sekundär-, Sach- und Fachliteratur verwischen. - In den Gedankenkreis der - wie oben von Carl Schmitt so denunzierten "Kulturuntergangsstimmung" (a.a.O., S.92) der Thomas Mannschen Betrachtungen gehören ähnlich Friedrich Meineckes ENTSTEHUNG DES HISTORISMUS (1936), Ernst Troeltschs DER HISTORISMUS UND SEINE PROBLEME (1922), sowie dessen Freundes Walter Rathenaus ZUR KRITIK DER ZEIT (1922), Edmund Husserls DIE KRISIS DER EUROPÄISCHEN WISSENSCHAFTEN (und die transzendente Phänomenologie, 1936), Antonio Gramscis QUADERNI DEL CARCERE (1929' - '35), sogar Ernst Jüngers DER ARBEITER (1932) und Stefan Georges - jedoch im ganzen radikal-distanziertes- DAS NEUE REICH ("am streit, wie ihr ihn führt, nehm' ich nicht teil...") (8, STEFAN GEORGE, 1928), selbst noch etwa Ortegas y Gassetts REBELION DE LAS MASAS (1926), wie noch die - jedoch ins Triviale übergehenden - JAHRE DER ENTSCHEIDUNG Oswald Spenglers (1933) oder Alfred Rosenbergs MYTHUS DES 20. JAHRHUNDERTS (1930) und viele andere.

Das "trivial-literarische" Scheidepunkt-Kriterium könnte wohl der eindeutig hervortretende rassistische, bzw. vulgärmaterialistische Standpunkt des Antisemitismus bspw. der letzteren Werke im Gegensatz zu den erstgenannten angesehen werden - abgesehen von den punktuellen Übereinstimmungen (z.B. im Falle der Freundschaft Thomas Manns mit (dem seinerseits von G. Benn nach außen gelobten, von George durch Gundolf letztlich belächelten, von Alfred Bäumler jedoch attackierten) Ernst Bertram, in deren Briefwechsel von Thomas Manns Seite her typischerweise erst im Nachhinein "Farbe bekannt" wird) (9, THOMAS MANN, BRIEFWECHSEL MIT ERNST BERTRAM).

Wenn auch in den erstgenannten Werken etwas wie "Rasse" ein, bzw. das Hauptthema darstellt - wie z.B. bei Thomas Mann ("Mythos und Psychologie"), bedingt die Subtilität hier daher die außerordentliche Positivität einer so verstandenen Thematik, hier die durchgängig differenzierte, überwiegend faszinierte Darstellung des Judentums (wie etwa auch bei Stefan George), bzw. erscheint es schlimmstenfalls - wie bei Husserl- marginal als abgetane eigene Identität.

Ein Beispiel solcher Thematik als subtiler und positiver offenbart Friedrich Meineckes skeptisch-leicht irritierte Darstellung der Freundschaft und sogar Identifizierung eines Ernst Troeltsch ("des" Religionsgeschichtlers, Vertreters der liberalen Theologie und Philosophen aus Heidelberg und Berlin, soz. wilhelminischen Zuschnitts) mit Walter Rathenau (und dessen Schriften, etwa im o.g. Tenor einer Zeitkritik im Sinne der umfassenden Nivellierung (nach unten) durch das technische Zeitalter): " Er [Rathenau] war mir etwas zu geistreich und künstlich, wie es der kultivierte Jude zuweilen ist [...] Troeltsch dagegen gab sich williger seiner blendenden Klugheit hin, wie denn Troeltsch überhaupt in seiner Allempfänglichkeit gern sozusagen auf der Tauentzienstraße des modernen Lebens spazieren ging und sich begrüßen ließ." (10, FRIEDRICH MEINECKE, ERINNERUNGEN, zit. bei H-G. DRESCHER, ERNST TROELTSCH, 1991, 426 ,) - Im o.g. Sinne der Zeitkritik als Nivellierung nach unten heißt es bei Rathenau: "Das gleiche Theaterstück wird in Berlin und Paris gespielt, die gleiche Ladenauslage prangt in London und New York, Paris, Berlin, das gleiche wissenschaftliche Problem hält sie in Atem [...] Von den deutschen Domen und ihren Steinbildern, aus den Gesängen Walthers, Gottfrieds und Wolframs blickt uns eine Gewißheit entgegen, dass Völker dieses Schlages gelebt haben: Menschen von demutsvollem Stolz, von kluger Treue, von gewaltlosem Glauben, von kraftvoller Zartheit."(11, WALTER RATHENAU, 1922, 18)

In dieser Art beschreibt und denunziert also der nationalsozialistische Theoretiker Carl Schmitt die "Kulturuntergangsstimmung" der - als seine Kontrahenten benannten (12, CARL SCHMITT; 1927, S.91)- Rathenau, Troeltsch, Max Weber und - auch gerade Thomas Mann einschließender-Gesinnungsgemeinschaft. Deutlich hatte dieser, in eben diesem Zusammenhang der "Kulturuntergangsstimmung" seine eingangs positive Vorstellung vom Kriege als einer "Negation der Negation" geäußert (" Diese Friedenswelt [...] - hatten wir alle sie nicht im Grunde satt?") (13, THOMAS MANN, KORRESPONDENZ, an SAMUEL FISCHER; !914), wenn auch von ihm im Nachhinein modifiziert in einem Verwerfen des Krieges als wahren Müßigganges, als Unterlassung des eigentlichen, in militärischen Friedenszeiten währenden Kampfes. Der seiner Ansicht nach gesinnungsmäßige Etikettenschwindel mit dem Begriffe der Demokratie (hier ähnlich wie, von entgegengesetzter Seite, Carl Schmitt: " Wir wissen, [...]dass heute der schrecklichste Krieg nur im Namen des Friedens, die furchtbarste Unterdrückung im Namen der Freiheit, die schrecklichste Unmenschlichkeit nur im Namen der Menschheit vollzogen wird") (14, CARL SCHMITT, a.a.O, 94)

rief Thomas Manns heftigen Einspruch in Form der sich ausdrücklich auf intellektuelle Gründlichkeit und Gewissen berufenden Betrachtungen auf den Plan (1918, 1922). Hinsichtlich ihrer Abfassung verfängt wohl keinerlei voreilige "Pamphletierung von Lebensdaten" (15, ABEL O. PUGLIESE, a.a.O (OTTO POGGELER)1989, 359), da sie bekanntlich auch der lebenslangen Auseinandersetzung mit Person und Werk Heinrich Manns entsprangen. Thomas Manns sich in der Invektive des "Zivilisationsliteraten" kristallisierender Vorwurf gegen ein vage links gerichtetes Literatentum scheint hier auf die Entlarvung einer Spielart bürgerlicher (im abfälligen Sinne, als antithetisch zum wahren Künstlertum, im Tenor der Flaubertschen Definition des "bourgeois"), rein positivistischer Denkweise zu zielen: "Der Geist als ein Ding zwischen Jakobinerklub und Großorient." (16, THOMAS MANN, BETRACHTUNGEN, 1916, 29) - damit verhöhnt Thomas Mann die merkliche Aggressivität, Dogmatik und auch Geistesfeindschaft eines beträchtlichen Teils minderbegabter Vertreter des damaligen Pazifismus (sogar z.T. Romain Rolland), abgesehen noch von seiner, wenn auch später (bereits im französischen Exil) etwas abgemilderten gewissen West-Phobie (insbes. zur romanischen Welt) und seiner, schon kulturell bedingten, auch die Sowjetherrschaft überdauernden Rußlandverehrung (17, THOMAS MANN, EBENDA, 44 ff, 440 ff, 520 ff).

Im obigen Sinne der "Kulturuntergangsstimmung" können zwar beide Brüder/Kontrahenten als "Chronisten" (18, THOMAS MANN, EBENDA, 538) des deutschen (bzw.auch indirekt etwas des französischen) Kaiserreichs gelten, dessen Faszination sie zu ihren Hauptwerken inspirierte. Thomas Manns Sichtweise/Kritik bedient sich jedoch, nach eigenen Worten (19, THOMAS MANN, EBENDA; 570 ff), der Methode einer sich auch immer wieder ausdrücklich auf die romantische Tradition (deutsche und russische) berufenden positiven - er nennt es "liebenden"- und, scheint es, desto tiefer blickenden und radikalere Schlüsse suggerierenden Ironie(20 HELMUT KOOPMANN 1962, VOLKMAR HANSEN, 1984).

Der Gegensatz des langewährenden unmittelbaren Nebeneinanders der Brüder/Autoren mit ihren nahezu entgegengesetzten bis gegnerischen Erzählperspektiven (21, ULLRICH WEISSTEIN, HEINRICH MANN, 1962 und ANDRE BANULS, HEINRICH MANN, 1970) bewog Marcel Reich (22 MARCEL REICH-RANICKI, 1987, 170, S. 170) - auch unter Beipflichtung der sonst von ihm bekanntlich auch sehr skeptisch kommentierten Interpretationen des "soft-marxistischen" Germanisten Hans Mayer (23 HANS MAYER 1989, S.47) - zu seinem Hinweis auf die zunächst vieldeutige, oder nur "subjektive", jedoch bereits vollkommen abgeklärt erscheinende Selbstinterpretation Thomas Manns der unaufhebbaren Differenz beider Brüder durch die "Invertiertheit" der eigenen Anlage und Weltsicht (24 THOMAS MANN, TAGEBUECHER(1919)). Um diesem Hinweis Reichs (und hier, in Hinsicht auf die Betrachtungen, auch Hans Mayers) etwa das Odium des Anekdotischen zu nehmen, wäre mitzubedenken, welch schärferen und weit kompromissloseren Konflikt mit den Konventionen (der Umwelt) die - so bis ins Tiefste

verfremdete und entfremdete - in jener Selbstinterpretation angesprochene Erzählperspektive (auch ausdrücklich der Betrachtungen) impliziert.

NOTEN

1. S. auch Eckard Heftrich, "Thomas Mann zwischen Wagner und Nietzsche", in: ders., *Nietzsches tragische Größe*, Frkf./M., 2000, 183 -218, sowie S.178 ff. zu Nietzsche in Th.Manns Betrachtungen.
2. Carl Schmitt, *Der Begriff des Politischen*, Berlin 1927, S. 92.
3. S. etwa, u.a., Harvey Goldmann, Max Weber und Thomas Mann, Berkeley 1988 , sowie Edith Weiller, "Gesichter der Askese. Max Weber und Thomas Mann", in: dieselbe: *Max Weber und die literarische Moderne*, Stuttgart 1994, 257 -299, sowie auch Helmut Kiesel, *Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Jünger*, Heidelberg 1914.
4. "Die Bedeutung Thomas Manns für die Literaturgeschichte in Hinblick auf Nietzsche entspricht im Bereich der Philosophie Heideggers Nietzsche-Interpretation" (E.Heftrich, a.a.O., S. 187).
5. S. auch Bernhard Böschstein, "Ernst Bertrams 'Nietzsche' als Quelle für Thomas Manns 'Doktor Faustus' ", in: *Euphorion* `78, 1, 281-316.
6. S. zur Kritik einiger biographischer Interpretationsmethoden (hier zu Heidegger): Abel Orlando Pugliese, "Heideggers Denken und der Nationalsozialismus", in: O.Pöggeler (Hrsg.), *Zur philosophischen Aktualität Heideggers*, Frkf./M.'89, 351 -'79, hier 356.
7. Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frkf./M., Vorwort.
8. Stefan George, *das neue reich*, 1928, o.O.
9. Thomas Mann an Ernst Bertram (Hrsg. von Inge Jens), Pfullingen 1960.
10. Hans-Georg Drescher, Ernst Troeltsch. *Leben und Werk*, Göttingen 1911. S.426 (Note 34).
11. Walter Rathenau, *Zur Kritik der Zeit*, Berlin 1922, S.18.
12. Carl Schmitt weist, distanziert-feindlich, auf die Kritik der Nivellierung, Geist- und Seelenlosigkeit des technischen Zeitalters bes. bei Weber und Rathenau.(a.a.O., S.91 ff.)
13. Thomas Mann, Brief an Samuel Fischer v. 22.08.1914.
14. Carl Schmitt, a.a.O., S. 94.
15. S. Abel. Orlando Pugliese, a.a.O., S. 359.
16. Th.Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, a.a.O., S. 29.
17. Ebenda, S. 44 ff., 440 ff., 520 ff.
18. Ebenda, S. 538.
19. Ebenda, S. 570 ff., 583 ff.
20. S. auch bei Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des intellektualen Romans bei Thomas Mann*, 1962, o.O., u.Volkmar Hansens Überblick, ders., *Thomas Mann*, Stuttgart 1984.
21. S. auch Ulrich Weisstein, *Heinrich Mann*, Tuebingen 1962 sowie André Banuls, *Heinrich Mann*, Stuttgart 1970.

22. Marcel Reich-Ranicki, Thomas Mann und die Seinen, Stuttgart 1987, S. 170 ff.
23. S. Hans Mayers (bis zu einem gewissen Grade Kongenialität beanspruchendes) Werk Thomas Mann, Frkf./M. 1989 (hier S.47), der die Betrachtungen auffasst als "Liebeserklärung des Verfassers an einen bestimmten blaublonden Männertypus." (bei Reich-Ranicki, a.a.O., S. 171).
24. "Es unterliegt keinem Zweifel, dass auch die Betrachtungen ein Ausdruck meiner sexuellen Invertiertheit sind." (Thomas Mann, Tagebücher (aus dem Jahre 1919), zitiert bei Reich-Ranicki, a.a.O., S.171)

Zusammenfassung

Das Referat zielt auf die Hinterfragung einer unvermittelten Anwendung biographischer Interpretationsmethoden, sowie einer voreingetragenen selbstverständlichen Art von 'nach rückwärts' gerichteter Literaturgeschichtsschreibung, die etwa allein aus der Inventarisierung bestimmter – unbegründet nach einem unvermeidlichen Vorverständnis selektierter – 'Daten' einen absoluten Wahrheitsanspruch für eigene ideologische Positionen sowie für beliebige ex post factis-Abstraktionen beansprucht. – Der nicht direkt beteiligten, auch anderweitig engagierten Perspektive einer Auslandsgermanistik könnten hingegen stärker komparatistische, kulturgeschichtliche und interdisziplinäre Interpretationsmassstäbe plausibel erscheinen und, u.U., auch zu Gebote stehen. Im Falle der – in der Literaturbetrachtung bisher (als zumindest konservativ) eher verpönten- BETRACHTUNGEN EINES UNPOLITISCHEN Thomas Manns ergibt sich kulturgeschichtlich zunächst eine Einordnung in ein zeitgenössisches 'Kulturuntergangsstimmungs'-Schrifttum, und zwar bezeichnenderweise deutlich im Werk des sich dagegen definierenden und zum Nationalsozialismus neigenden zeitgenössischen Juristen Carl Schmitt. – Weltanschauliche Züge wie etwa eine Art von Rassismus oder Antisemitismus scheinen, bei näherer Betrachtung, einem geringeren Teil jenes von Carl Schmitt angegriffenen Schrifttums eigen zu sein, wohingegen der Tenor der meisten dieser Werke (Zeitkritik der Nivellierung nach unten, Vermassung, entseelenden Technisierung usw., im weitesten Sinne bei Meinecke, Troeltsch, Rathenau, Max Weber, sowie auch Ortega, Husserl, Gramsci, Ernst Juenger, Stefan George u.a.) auf die gegenteiligen Anschauungen (jener Züge) hinauslaufen, und zwar -z.T. ausdrücklich- in romantischer (auch teilweise schopenhauerscher) und nietzscheanischer Tradition, die Thomas Mann etwas später der nationalsozialistischen Interpretation/ Vereinnahmung zu entreissen sucht.

Ein Blick auf dessen recht umfassende Kontraststellung zu Heinrich Mann offenbart möglicherweise einen –im engsten biographischen Sinne 'paradoxalen'- (und auch trotz/bzw.wegen seiner sich auf die Romantik, z.B. E.T.A.Hoffmann,, berufenden, als positive selbstinterpretierten Ironie) radikalkritischen, tieferen und kompromissloseren Erzählstandpunkt.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается формирование гуманистических тенденций в творчестве Томаса Манна, опиравшегося на философское наследие Ницше и публицистику современников (Юнгер, Розенберг и др.), – процесс, отраженный в «Размышлениях аполитичного».

SUMMARY

The article upon the shaping of humastic tendences in Thomas Mann's works noted in Nitzshe's philosophy as well as Junger and Rosenberg's publicistic papers, – the process reflected in "Betrachtungen lines Unpolitischen".

LITERATUR

Andre Banuls, Heinrich Mann, Stuttgart 1970.

Ernst Bertram, Nietzsche, 1928.

Bernhard Boeschstein, `Ernst Bertrams `Nietzsche` als Quelle fuer Thomas Manns `Doktor Faustus` `.

Hans-Georg Drescher, Ernst Troeltsch. Leben und Werk. Goettingen 1991.

Stefan George, das neue reich, 1928, o.0.

Harvey Goldman, Max Weber und Thomas Mann, Berkeley 1988.

Antonio Gramsci, Quaderni del carcere, 1929-35.

Volkmar Hansen, Thomas Mann, Stuttgart 1984.

Eckard Heftrich, Nietzsches tragische Groesse, Frankfurt 2000.

Edmund Husserl, Die Krisis der europaeischen Wissenschaften und die transzendente Philosophie, Berlin 1936.

Ernst Juenger, Der Arbeiter, 1932, o.0.

Helmut Kiesel, Wissenschaftliche Diagnose und dichterische Vision der Moderne. Max Weber und Ernst Juenger, Heidelberg 1994.

Helmut Koopmann, Die Entwicklung des intellektualen Romans bei Thomas Mann, 1962, o.0.

Thomas Mann, Betrachtungen eines Unpolitischen (1916),1918.

-Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung, 1932

-Doktor Faustus

-Tagebuecher

-Korrespondenz...

Hans Mayer, Thomas Mann, Frankfurt 1989.

Erich Meinecke, Die Entstehung des Historismus, Berlin 1936

Ortega y Gasset, La rebelion de las masas, 1926, o.0.

Otto Poeggeler (Hrsg.), Zur philosophischen Aktualitaet Heideggers , Frankfurt/Main 1989.

Abel Orlando Pugliese, `Heideggers Denken und der Nationalsozialismus`, ebenda, 351-379.

Walter Rathenau, Zur Kritik der Zeit, Berlin 1922.

-Zur Mechanik des Geistes, Berlin 1922.

Marcel Reich-Ranicki, Thomas Mann und die Seinen, Stuttgart 1987.

Alfred Rosenberg, Der Mythos des 20. Jahrhunderts, Berlin 1930
Carl Schmitt, Der Begriff des Politischen, Berlin 1927.
Oswald Spengler, Jahre der Entscheidung, Muenchen 1933.
Ernst Troeltsch, Der Historismus und seine Probleme, Berlin 1922.
Edith Weiller, Max Weber und die literarische Moderne, Stuttgart 1994.
Ulrich Weisstein, Heinrich Mann, Tuebingen 1962.

ББК ІІ43 (4 УКР) (=411.4)*8 Шевченко 4*3

Мирослава Майстренко
(Полтава)

НОВІ АСПЕКТИ ДОСЛІДЖЕННЯ ТВОРЧОСТІ ШЕВЧЕНКА

Перед дослідником, який ризикнув на межі двох століть, на початку нового тисячоліття підступитися до постаті Шевченка, інтерпретувати його спадщину, виникає безліч непростих завдань. Ясна річ, він повинен остаточно звільнитися від нормативних вульгаризаторських тлумачень, які диктувала система, а також відмежуватись і від того рясного словоблудства, що буйно розцвіло в сучасному шевченкознавстві, де Шевченко часто виступає не геніальним поетом і пророком свого народу, а українським міфологом, творцем міфу про Україну, хоч міф грецькою мовою означає насамперед "слово".

Сучасний дослідник спадщини поета повинен пам'ятати просту істину про український феномен генія Шевченка, поезія якого йде із надр народного життя, в ній сфокусовані вся велич і глибина української душі. Микола Євшан у статті "Тарас Шевченко" справедливо зауважив: "Правди та ідеали лежать покладами в темних глибинах духа людського, як блискуче золото та дороге каміння в зачарованих ярах, стережених семиголовим змієм. Тільки великани духа поборюють тих зміїв і показують світові раз по разу чудовим саявом облиті багатства духа" [Євшан, 1996:80] Шевченко є великаном нашого духу. Це по-перше.

По-друге, велич Шевченка полягає не тільки в національній виразності генія, а й в глибинних зв'язках із всесвітніми художніми здобутками, в продовженні культурних традицій української та європейської літератури. Бо Шевченко з'явився не на пустирі. "Зв'язки Шевченка з світовою культурою, – відзначав О.І.Білецький, – безперечні, як безперечна надзвичайна естетична сприйнятливості поета" [Білецький, 1960:315]. Неповторна модель Шевченкового художнього всесвіту полягає в синтезі українського фольклорного матеріалу і традиційних здобутків світової літератури, античної зокрема, у взаємодії національних реалій та античних традицій, що простежуються і при побіжному погляді і при проникливому розгляді глибинних структур художнього світу поета.

Отже, творчість Шевченка охоплює всю сукупність життя

українського етносу, виявляється у ключових символах-архетипах, які визначають тематику всієї творчості поета та змістовний характер життя українця-хлібороба. Світовідчуття поета насичене культом природи, землі, якими корегуються людська мораль і краса. Тополя, верба, калина, осика, дуб, явір - дерева і одночасно людські образи ("І дуб зелений, мов козак Із гаю вийшов та й гуляє").

Людське життя часто асоціюється з різними періодами життя рослини ("Сохне вона, як квіточка"). У поемі "Слепая" краса материнського щастя уподібнюється до краси квітів. Слово в поезії Шевченка – зерно, жито – життя, нива чи лан – життєвий шлях, поле людської діяльності або місце військових сутичок, бо мирною працею хлібороба визначаються бойові операції. Оранка – і праця, і битва. Поезія "Чигрине, Чигрине" сповнена хліборобською символікою у незвичному ракурсі особистої метафорики Шевченка. Хліборобська метафора є універсальним художнім засобом Шевченкової поетики.

Художній стереотип хліборобської образності висвітлює творчість Гомера. Первісне чуття єднання людини з навколишнім світом постійно пульсує в його поемах, як-от:

Син Теламона Еант убив Сімоесія, - парость

Антеміона квітучу. («Іліада», IV, 245-247)

В «Іліаді» не мирний побут порівнюється з війною, а навпаки - воєнний пояснюється картинами мирної праці хлібороба. У шостій пісні «Іліади» Гомер образно порівнює людські покоління з життям листків дерева. Модифікуючи думку Гомера, Горацій порівнює життя слів у мові з життям листя на деревах (Послання, II, 60-62). З гомерівськими рядками перегукується філософська медитація Шевченка у «Гайдамаках»:

Живе... умирає... одно зацвіло,

А друге зав'яло, навіки зав'яло...

І листя пожовкле вітри рознесли.

Хліборобські народи втілили свій космос та логос у моделі Світового Древа, що у свідомості хлібороба найвиразніше асоціюється з садом, разом з домом символізує осілий спосіб життя, є архетипом його духовності та компонентом матеріальної культури.

Сад – ключовий символ Шевченкової поетики, він належить до важливих хліборобських образів, навколо якого моделюється своєрідна картина світу, притаманна українській ментальності. Художній світ Шевченкової поезії віддзеркалює високу культуру українців-рільників, спадкоємців давньої хліборобської цивілізації, що почала розвиватися в центрі старої Європи у V тисячолітті до н.е. над Південним Бугом (витоки її ще раніші), а у III-II тисячоліттях ця культура досягла найвищого розквіту і перетворилася у так звану Трипільську культуру, ровесницю старих хліборобських культур, що починалися з Малої Азії, поширювалися на узбережжі Середземного моря, Балканах, Україні і через Закавказзя простягалися до хліборобських оазисів Центральної Азії — Хорезму. Ця культура, зберігаючи свої самобутні форми, мала багато спільного з

культурою, що розквітла у II тисячолітті до н.е. в басейні Середземного моря, яку оспівав Гомер. Так, в «Іліаді» поет прославляє буйноскибу землю розлогої родючої Трої (III, 276; IX, 329), буйноплідну Лікійську країну (XVII, 172), буйноскибу Фтію (IX, 363), найродючіші ґрунти калідонських рівнин (IX, 577), родючі простори Фракійського краю та інші землі. В «Одіссеї» (XIX, 172-173) оспівується Кріт плодonoсний серед винно-темного моря. А на загадковому щиті Ахілла зринає виразна картина хліборобської праці. Характеристика кожного воїна в «Іліаді» обов'язково супроводжується згадкою мирної праці на рідній землі і тугою за отчим домом з батьківським порогом. Як і сад, у сьомій пісні «Одіссеї» Гомер детально, з любов'ю змальовує велично-прекрасний, осяйний царський дім Алкіноя в градаціях блиску різних металів.

Дим отчого дому ввижається Одіссеєві серед неозорих морських просторів по дорозі до Ітаки; грізний Ахілл біля стін чужого міста згадує далеку рідну Фтію і сивоголового батька «на скорбнім порозі старості», що марно виглядатиме сина. Гомерівське «далеко від отчого дому» хвилює і бентежить кожного читача «Іліади» та «Одіссеї». З домом і садом пов'язана вся ментальність хлібороба, бо хліборобство – колиска людської культури. Гротескно-потворний вигляд Поліфема з відсутністю у ньому людяності Гомер у дев'ятій пісні «Одіссеї» пояснює непричетністю велетня до хліборобства.

Ставлення до матері-землі визначало сенс людської духовності взагалі: самобутня культура розвивається тільки у взаємодії з тією природою, в якій живе і формується людина як організм національний. Слово *культура* (обробіток, засів, пошана) латинського походження, воно походить від дієслова *colere*, яке українською мовою перекладається *обробляти, вирощувати, плекати, шанувати*. Прикметник *cultus* означає *вирощений, оброблений, засіяний, культурний*; *incultus* - *незасіяний, необроблений, здичавілий, грубий, тобто некультурний*. Етика і естетика живої природи стали прообразом людської моральності і краси у хліборобських народів. На хліборобські корені духовності вказують слова Фетіди про Ахілла у XVIII пісні «Іліади»:

Я ж бо плакала його, як рослину в саду на осонні.

Для Гомера молодий воїн або юнак - завжди *паросток, парось, пагінець*. «Любе дитя, моя парость», - звертається Гекуба до Гектора в «Іліаді» (XXII, 87). Телемах - *паросток ніжний* («Одіссея», XIV, 175). Велемудрий Одісей, якого доля закинула на незайманий людською працею острів, очима господаря оглядає неорану й занедбану ниву і думкою розбиває багаті угіддя острова на окремі ділянки доцільних прибуткових господарств.

Німецький філософ Йоган Готфрід Гердер (1744-1803), друг Гете, у творі «Ідеї до філософії історії людства» всю людську історію пов'язував з історією культури, до якої відносив мову, релігію, мистецтво, науку, ремесло, сімейні відносини, державне управління, традиції і звичаї. Сприйняття і засвоєння набутої людством культури для кожної окремої

людини, на його думку, є необхідною умовою становлення власне людського в ній – другим народженням після першого – тілесного. «Ми, – писав Гердер, – можемо при бажанні дати цьому другому народженню людини, що проходить через все її життя, назву, пов'язану або з обробкою землі – *культура*, або з образом світла – *просвіта*. Цей ланцюг культури і просвіти охоплює всю землю від краю до краю» [Гердер, 1959:244]. У цього ж Гердера є дивні слова про Україну, написані в 1769 році: «Україна стане колись новою Елладою. Прекрасне підсоння цієї країни, погідна вдача народу, його музичний хист, плодюча земля – колись збудуться. Із малих племен ... повстане велика культурна нація. Її межі простягнуться до Чорного моря, а відтіля ген у широкий світ». Гердер природно порівнює Україну з Елладою та народи обох країн. На дикому острові Кіз грек Одиссей ментально розкриває свою приналежність до хліборобської культури. І ця культура суттєво відрізняється від ментальності кочовика іншим поглядом на світ, іншим способом життя, іншим набором матеріальних та духовних цінностей. Невеликий обжитий простір, облюбований хліборобом, - модель його стабільного життя – втрачає для кочовика всякий сенс. Для орієнтації у світі кочовикові потрібні безмежні простори з горизонтальною системою координат.

Вірш Пушкіна «Песнь о вещем Олеге» демонструє типовий взірєць російської думки і фрази. «Как ныне собирается», тобто завжди збирається, відправляється вдалину, вирушає в путь-дорогу постійно. З дорогою і далиною, чужими країнами і землями пов'язані такі улюблені персонажі російської літератури, як «путник» і «странник». Від слова «путь» утворені слова «путевый» та «непутевый», що характеризують розумові здібності росіянина, пов'язаного з дорогою. У вірші Тютчева «Странник» його герой - «изгнанник очагов», йому стелиться дорога: «Ему отверста *вся земля*». Проте на відміну від інших мандрівників світової літератури російський «странник» ніколи не повертається назад. «На Руси, – зазначає Г.Гачев, – вічний потяг вдалечинь, звідси, кудись, психокосмос відбуття, вічне невдоволення... Душа росіянина постійно «накануне», в очікуванні головних подій, у розв'язанні всіх болісних проблем, символічним зображенням якої може бути геометричний промінь, однонаправлена спрямованість», тобто горизонтальна лінія, як антипод хліборобської вертикалі [Гачев, 1988:121].

Для свідомості кочовика безмежність із постійним рухом уперед є найдосконалішим і природним станом буття, що реалізується конем або верблюдом. В ієрархії світоглядних орієнтирів кочових народів ці тварини займають найпочесніше місце. Вони долають силові поля, що виникають на шляху просування кочовика вперед. Тому в логосі кочовика переважатимуть образи руху, вдосконалені з розвитком цивілізації. Уся російська література перейнята пафосом безперервного руху вперед: Дорога, Зимняя дорога, Русь-тройка, Медный всадник, Железный поток, Броненосец “Потемкин” й Бронепоезд, який завжди «стоит на запасном пути», – символи художньої образності кочового народу, доповнені

образами вітру, білого безмежного світу, засипаного снігом. Г.Гачев називає «дальнюю дорогу» фундаментальним символом, миротворним генієм, основним образом Росії.

Для свідомості хлібороба важливі певне тіло, фігура і форма. Все у світі – чітко структуроване і диференційоване. Тільки для речі Арістотель визнає перехід від можливості до дійсності. Безмежне залишиться в нього лише домислом людської свідомості, а не фактом буття. Безкрайність, у якій не можна виділити ніякої сутності, якості і властивості, Арістотель оголошує гіпотезою розуму, вважаючи, що дійсність у безкрайнього існує в можливості, а для самостійного існування такої можливості немає. Залізні стовпи в уяві малого Шевченка є межею кулястої замкнутості, в античній міфології їх втілює Атлант, що тримає на плечах небесне склепіння.

У хліборобському космосі людина і природа співіснують паралельно, доповнюючи одне одного. Вони складають універсальну картину одвічного симбіозу як нерозривного цілого, в якому грані між людським і природним стерті. Тут усе рідне і дороге: одні і ті ж дерева, птахи, звірі, зорі на небосхилі. Вони максимально одухотворені, антропоморфні, є предметом особливого замилювання («Закувала зозуленька», «За сонцем хмаронька плыве...», «Пишається калинонька», «Вечірня зіронька встає»). Ніжно-пестливі образи поета на позначення рослин, звірів, птахів, небесних світил стверджують важливі принципи хліборобської етики, які формували феномен людської культури з особливим призначенням людини на землі – реалізації нею ідеї добра в різних структурах матеріального світу.

Хліборобська ментальність, замилювання світом природи особливо вирізняє поетичний світ Вергілія – римлянина і селянина. У «Буколіках» він ніби відчуває біль, описуючи, як серп надрізає молоде листя виноградної лози, і радіє, коли та лоза міцніє від весняного сонця; нахилиється над квіткою, що в'яне, підтята плугом. Поезія «Садок вишневий коло хати» Шевченка розкриває хліборобську ментальність найглибше. Синтезом поетичних і малярських можливостей Шевченко вирізьблює духовне поле українця-хлібороба. У символічних образах-кодах він сконцентровує ключові міфологеми хліборобської ментальності і визначає їх як найвищі національні та загальнолюдські цінності.

На поверхні поетичного тексту – квітучий сад з гудінням хрущів, тепло домашнього вогню, таїнство вечері, материнська ласка, блиск зорі і пісня солов'я. Кожен образ і кожна картина зігріті великою любов'ю Шевченка-людини і талантом його світлого генія. Між рядками – вічний вогонь життя, що палає, навіртає і одночасно виводить на широкі простори світової літератури, резонує на перелогах століть, підноситься до загальнолюдських цінностей. У підтексті твору «плугатар, що йде за плугом», віками прокладаючи і засіваючи життєдайну борозну, символізує незнищенність буття. За текстом Шевченкового твору – батьківський поріг, що завжди чекає на того, «хто далеко від отчого дому», – ностальгія за рідним, як

утраченим раєм. У підтексті сад – дерево життя, символ цвітіння і плодоношення людської душі, дерево пізнання добра і зла. Зірка – не просто небесне світило, і дім – не тільки місце проживання, а глибокі символи, що єднають різні хліборобські народи на ментальному рівні, поетичні складники художньої образності та духовності цих народів. Співець і виразник кочового народу не зміг би створити такої поезії. У підтексті Шевченкового твору відчувається туга за Батьківщиною, за простим способом життя, найближчим і наймилішим людській душі. У підтексті твору дім протистоїть коневі, сад – дорозі, село – місту, родюча земля – холодному каменю, Батьківщина – чужині, плугатар з плугом – вершникові на коні, творча праця хлібороба – руйнівній силі кочівника.

РЕЗЮМЕ

Автор статті виявляє в поезії Шевченка ключові архетипічні образи – символи, характерні для української культури як культури хліборобської. Образи ниви, саду, рослинного світу, рідної домівки є спільними для української й античної – давньогрецької й римської – поезії (Гомер, Вергілій), у той час як в російській культурі визначальним став лейтмотив руху, дороги, мандрів.

SUMMARY

The author of the article identifies in Shevchenko's poetry the key images and symbols typical of the Ukrainian culture as the culture of farmers and grain-growers. The archetypes of field, garden, world of plants, - home are common for both Ukrainian and classical (Ancient Greek and Roman) poetry (Homer, Vergil), whereas the Russian culture is based on the motif of road, travel, movement.

ЛІТЕРАТУРА

Білецький, 1960: Білецький О. Шевченко і західноєвропейські літератури. Від давнини до сучасності. Вибрані праці. У 2-х т.т. – К., 1960. – Т.2.

Гачев, 1988: Гачев Г. Национальные образы мира. – М., 1988

Гердер, 1959: Гердер Г. Избранные сочинения. – М.-Л., 1959.

Євшан, 1996: Євшан М. Критика. Літературознавство. Естетика. – К., 1996.

ББК Ш 43 (4 РОС) (=411.2)5*000.4:Щ143(4ВЕЛ)

Ирина Балашова
(Ростов-на-Дону)

А. ПУШКИН И У. ХОГАРТ (ПРОБЛЕМА РУБЕЖА ВЕКОВ)

Начало XIX в., ставшее временем созревания Пушкина, – это время после общественных потрясений, пережитых на исходе XVIII в., время,

предшествующее выявлению новых тенденций. Они обнаруживаются в общественной жизни к 25 – 30 гг. нового века и упрочиваются к 40 – 50 гг., обретая противостояния и видоизменяясь. Позже начинается движение к новому исходу, к изменениям конца века и к новому повтору цикла.

Подобно исторической, циклична и культурная жизнь, но культура бывает особенно продуктивна как в периоды определенности тенденций, так и на рубеже веков и эпох, не всегда совпадающих. Переход от Просвещения к Романтизму дал феномен Гете, подобно тому, как переход к Возрождению был ознаменован явлением Данте, а в живописи – Джотто, выразивших особенности культуры Проторенессанса.

Переход к Романтизму в России также весьма значим. Во-первых, он совпал с рубежом веков. А во-вторых, Романтизм оказался вполне русским явлением из-за его склонности к крайностям, неполноте тождества, колебаний от реального к идеальному и наоборот. Русская культура стала центральной в новой эпохе, и если ранний Романтизм еще англо-франко-немецкий, то высокий Романтизм уже собственно русский. Он мозаичен, но последовательно сохранен как таковой в творчестве Пушкина, Гоголя, Лермонтова, Одоевского, Баратынского, Тютчева. Наибольшая определенность раннего и высокого русского Романтизма – творчество Пушкина, и на новом рубеже веков оно вновь в центре внимания.

Подчиняясь законам циклического развития, Пушкин востребовал в своем развитии наиболее выразительные явления искусства. Возрождение оставило ему Шекспира и Данте в литературе, Рафаэля в живописи, Просвещение – Вольтера и Моцарта. И одним из особенно интересных живописцев Просвещения в восприятии зрителей рубежа веков и культурных эпох был англичанин У. Хогарт.

Тема «Пушкин и Хогарт» была заявлена работой О. Барского, увидевшего связи гравюры Хогарта «В сумасшедшем доме» из серии «Карьера развратника» с рисунками Пушкина 1828 г., его стихотворением «Не дай мне бог сойти с ума» и повестью «Гробовщик» [Барский, 1998]. Мы думаем, что данная тема особенно содержательна и не сводится к установлению двух-трех параллелей. Для поэта, созревающего в период становления Романтизма, было естественно обращение к наиболее значительным предшественникам, в том числе и в живописи.

Творчество Хогарта ко времени поступления Пушкина в Лицей и позже было хорошо известно в России. Ю.Д. Левин в своей почти исчерпывающей статье о знакомстве с работами Хогарта русских литераторов второй половины XVIII – XIX вв. приводит факты упоминаний произведений художника Радищевым, Карамзиным, Глинкой, Загоскиным, Вяземским, Бестужевым-Марлинским, Языковым и др. [Левин, 1986]. Все это доказывает, что Пушкин не мог не иметь сведений о Хогарте. Поэт написал статью о «Путешествии из Петербурга в Москву», где упомянут художник, он знаком со статьей Полевого, который сравнивал его манеру в «Онегине» с хогартовской, в Тригорском он дружески общался с Языковым, недавно упомянувшим Хогарта в стихах.

Возможно, после прочтения «Тома Джонса» Филдинга, воскликнувшего: «О, Шекспир, будь у меня твое перо! О, Хогарт, будь у меня твой карандаш!» [Кроль, 1965:52], он начинает послание живописцу «То Dawe Esq.» с вопроса: «Зачем твой дивный карандаш / Рисует мой арапский профиль?»

Где мог Пушкин, ни разу прямо не упомянувший Хогарта, видеть его работы? По сведениям Левина, в 1808 г. Жуковский в «Вестнике Европы» опубликовал перевод описаний Г.К. Лихтенбергом произведений Хогарта и воспроизвел первую, шестую и восьмую гравюры серии «Карьеры расточителя» [Левин, 1986:44]. Гравюры английского художника собирали русские коллекционеры и любители живописи, и в 1835 г. А.И. Герцен видел такую коллекцию в доме брата своего отца. И в доме Президента Академии художеств Оленина, и у Жуковского могли быть эти гравюры. Хогартом интересовались просвещенные военные. Известно, что в 1832 г. одну из картин маслом («Политик») приобрел для своего Алушкинского дворца граф Воронцов, картина была обнаружена там, репродуцирована в 1963 г. и находится сегодня в коллекции музея. Коллекционерами были также члены императорской фамилии, и в Эрмитаже имеются альбомы гравюр Хогарта высокого качества исполнения.

У нас нет сведений о времени первого знакомства Пушкина с творчеством Хогарта, о характере интереса к нему, об общении с его работами. Однако лицеистам была доступна периодика их времени, и обращает на себя внимание близость некоторых рисунков Пушкина композициям Хогарта. Она объяснима возможным заимствованием отдельных характерных приемов художника русским рисовальщиком, а также перерисовыванием. Важно и учить опыт Хогарта Пушкиным-прозаиком при обращении к темам светской жизни. Особенно показательны соответствие трех опубликованных Жуковским в «Вестнике Европы» гравюр содержанию и последовательности трех наиболее выразительных сцен повести «Пиковая дама». Оно и заставило нас осмыслить многочисленные параллели приемов и сюжетов Пушкина и Хогарта.

Внимание Пушкина к опыту английского художника может быть объяснено многими причинами. Хогарт рисовал по памяти и развивал в себе эту способность с молодых лет. То же свойство присуще Пушкину, и, возможно, оно связано с наставлениями Чирикова. Рисование по памяти приветствовалось учениками Академии художеств в Петербурге.

В рисунках периода жизни поэта в Петербурге и в Кишиневе (сцена в публичном доме и очередь в церковь [Пушкин, 1996:196-197] персонажи вторят раскованным движениям героев серий Хогарта «Карьера проститутки» («2. Ссора с покровителем»), «Карьера расточителя» («3. В таверне») и жанровой сцены «Полуночное собрание». Как и Хогарт, Пушкин стремился передать движение непосредственно. Само обращение Пушкина к нескромному сюжету не оригинально. Его дядя, В.Л. Пушкин, писал о публичном доме в «Опасном соседе», следуя Хогарту (подтверждение этому – табуретка с посудой и кухарка в душегрейке, они в

центре гравюры «3. Приход полицейских», первой из названных серий). В кишиневском же рисунке Пушкина ритм очереди, организуемый ожиданием многих людей, их разным ростом и одеянием, их оригинальными лицами соотносим с той же живописной традицией. У Пушкина не жанровая сцена, а рисунок с сатирическим аспектом. Но он, следуя образцам, умеет организовать действующих лиц общим движением, придать выразительность позам. Следуя знаменитой «линии красоты» Хогарта, Пушкин плавно переходит от выше расположенной группы фигур к тем, кто ниже и меньше ростом, а затем вновь поднимает фигуры повыше. Он komponует их группами в соответствии с количеством и их расположением относительно линии горизонта. Это сходно с выделением Хогартом целого фриза фигур первого плана, например, в одной из гравюр моралистической серии «Прилежание и леность», а именно – в «Казни ленивого ученика».

Хогарт присутствует и в сатирической зарисовке «Кухарка брилась», иллюстрирующей события поэмы «Домик в Коломне» [Пушкин, 1996:230]. Здесь не только характерное для английского карикатуриста заострение темы, выявленное различными выражениями лиц персонажей, но и уточнение смысла, достигаемое, как и у Хогарта, введением животного. У Пушкина это спокойно лежащий, откормленный, благодуществующий кот, с которым за минуту до события можно было сравнить героя. Хогарт в серии «Модный брак», в гравюрах «Бедствующий поэт», «Странствующие актрисы, одевающиеся в сарае» и других работах использовал в качестве важного смыслового акцента домашних животных – собак, кошек, наседку с цыплятами. А во многих драматичных сценах, выполненных карандашом, Пушкин прибегает к свойственному Хогарту короткому жирному мазку.

Заметим, что в сатире «Видение на берегах Леты» Батюшков использовал сюжет гравюры Хогарта «Бедствующий поэт». Пушкин-лицеист отзовется на сатиру Батюшкова в первом опубликованном стихотворении, восприняв и сюжет Хогарта. Поэт Хогарта на чердаке, в халате, в бедности, он не замечает семейной драмы и тщится найти рифму, подняв глаза к свету, льющемуся в окно.

С молодых лет Пушкин предпочитал профильные портреты, и мы находим объяснение такого предпочтения в трактате Хогарта «Анализ красоты»: «Вообще же глазу приятно видеть, как предмет, в симметрии которого он убедился, сдвигается или поворачивается <...> вид большинства предметов в ракурсе, так же как и профиль лица, доставляет большее удовольствие, чем фас». [Хогарт, 1958:147]. На этот трактат Хогарта неоднократно ссылался Лессинг в своей статье о «Лаокооне», и на французском языке работа живописца вышла в 1805 г. [Кроль, 1965:137]. Галич, читавший эстетику в Лицее, не мог не использовать эти аксиомы. Шаржированный, заостренный портрет с живыми глазами, выразительным лицом и позой – это также портрет, который восходит в пушкинских рисунках к традиции Хогарта.

Наиболее же явным подтверждением известности Пушкину творчества Хогарта и обращения к нему является одна из зарисовок в рукописи стихов «Странника» [Пушкин, 1996:233]. Рядом с предполагаемым портретом Батюшкова – некая фигура, по характеру рисунка соответствующая контурным перерисовкам Пушкина центральной группы картины Брюллова «Последний день Помпеи», памятника Вольтеру и других произведений живописи и скульптуры. Сидящий на полу остриженный наголо, обнаженный мужчина совмещает впечатления Пушкина от двух образов гравюры серии «Карьера расточителя. 8. В Бедламе». Лицо и торс на рисунке поэта воссоздают образ самого расточителя, поза же восходит к драматичному образу отрешенного, смотрящего в одну точку сумасшедшего в правом краю картины Хогарта (в зависимости от варианта гравюры это мог быть и левый край). В стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума» появляются строки «Посадят на цепь дурака», «Дразнить меня придут». Эти темы также освещены Хогартом.

Но и в словесном творчестве, основном в его многосторонней художественной практике, Пушкин нередко обращался к опыту английского графика и живописца. То же свойственно и авторам одной с Хогартом культуры. Так, Филдинг создает в «Истории Тома Джонса, найденыша» образ мистера Дидаппера, который собирается ухаживать за Софьей, и это модный кавалер с листа «Полдень» серии «Четыре времени суток», а старая дева с молитвенником, спешащая в церковь («Утро», та же серия) – это тетка Софьи, мисс Олуорти. Филдинг не описывает ее, а просто упоминает, что она изображена Хогартом в гравюре «Утро» [Кроль, 1965:52]. По свидетельству искусствоведов, серии сатирических бытовых картинок живописца читались, как романы, на их темы в Англии 1730 – 1740-х гг. было создано несколько театральных пьес [Кроль, 1965:7,8].

Пушкин также нередко использовал живописные образы и сюжеты в стихах. Таковы стихотворения «Мадонна», «Ее глаза». В повести «Станционный смотритель» описана серия лубочных картинок с историей о блудном сыне. Заметим, что для преисполненных иронии и важных в сюжете произведений диалогов основных героев, поэт и писатель нередко искал или создавал живописный эквивалент. Диалог Шульца и Прохорова был удвоен шаржем в рукописи «Гробовщика», где изображены Пушкин и Плетнев в роли героев повести. Общение Пушкина и Онегина на рисунке поэта происходит в виду Петропавловской крепости, и, недовольный иллюстрацией Нотбека, разорвавшего поэта, Пушкин создает для участников нового диалога сатирический контекст, написав стихотворение «Вот, перешед чрез мост Кокушкин». Разговор же Екатерины II и Маши Мироновой имеет живописный аккомпанемент – портрет императрицы на прогулке в Царском Селе кисти В.Л. Боровиковского [Шкловский, 1937:127 – 128].

В связи с отмеченным выше несомненно и то, что творчество Хогарта-сатирика обогатило Пушкина – автора повести «Пиковая дама».

Писатель осмысливал проблему взаимосвязи двух веков, и творческие обобщения живописателя нравов, каким был, по общему мнению, Хогарт, должно было привлечь его внимание.

Одним из наиболее явных подтверждений обращения Пушкина, создателя повести об игроке, к Хогарту является смена сцен претензии Германа на наследство в спальне графини, крушения его надежд в игорном доме и пребывания в доме сумасшедших в повести «Пиковая дама». Вспомним, что в 1808 г. Жуковский опубликовал в «Вестнике Европы» три из восьми гравюр серии «Карьера расточителя». В этой публикации соседствовали именно первая, шестая и восьмая – «Ввод во владение», «В игорном доме» и «В Бедламе». Еще один композиционный прием выразительного окончания пушкинской повести восходит к другой работе английского художника. Зрителей серии «Модный брак» поразила находка живописца в последней картине «Смерть графини». Здесь взгляд от умирающей и окружающих ее людей переносится на окно в глубине справа. Оно распахнуто на широкую Темзу и Лондонский мост, где жизнь течет невозмутимо, несмотря на происходящую трагедию. Тот же прием использовал Пушкин, добавив к известию о сумасшествии Германа несколько слов о судьбе Лизы и женитьбе Томского.

Высокое мастерство Хогарта в составлении композиций, являющих контрасты судеб, настроений, мыслей, было хорошо известно Пушкину. Его герой проходит через залы, где висят картины с портретами людей прошедшей жизни, и это не просто деталь интерьера, неизменно присутствующая и у Хогарта. Наполненный предметами прошлого дом графини – это также свидетельство того внимания автора к бытовой жизни, которое позволяет создать убедительные художественные обобщения.

Непростая сцена предшествует центральному диалогу повести: карикатурная в своих претензиях на полноту жизни графиня предстает столь безобразной, а потом столь естественно старой, и гальваническое покачивание ее может быть сравнимо в живописи, известной во времена Пушкина, только со словно бы живыми, как правило, карикатурными, выразительными героями сатирических серий Хогарта. Важно и умение художника изобразить средствами живописи драматическое действие, индивидуализировать фигуры, жесты, мимику.

Сама сцена первой встречи Германа с графиней, предвзято выверенность пространственных положений и жестов героев в ходе трех последующих встреч, выстроена с живописной точностью: графиня на авансцене в креслах, и перед ней стремящийся занять пространство вокруг герой. Уродство старой графини и тема женитьбы на ней соотносимы с пятым сюжетом «Карьеры расточителя» Хогарта. Герой его женится на горбатой и одноглазой старухе. Подмигивающая же пиковая дама сравнима с воровкой, вытаскивающей деньги из кармана Мэри («Карьера проститутки.4. В тюрьме Брайдуэлл»). Молодая графиня у Пушкина отлепливает мушки, которыми Хогарт наделил порочных героинь своей серии. Драматизм и напряжение сцены в игорном доме предвосхищены

гравюрой № 6 Хогарта серии «Карьера расточителя», где герой в центре картины: он в полусумасшедшем состоянии и в совершенном отчаянии от своего проигрыша.

Соотнесение мотивов и образов повести «Пиковая дама» с сатирическими гравюрами Хогарта позволяет увидеть многоаспектность характеров героев повести Пушкина. Тема расточительства отцовского богатства становится более явной, обнаруживая конфликт разума и чувств героя. Увлеченный страстью к игре и жадной наживы, Герман противоречил себе. Он дважды заявлял о необходимости сохранения отцовского наследства. Герман и графиню уверял в том, что сохранит ее деньги. Но он утерял нечто большее, чем согласие разума и чувства, не заметив условия графини, открывшей ему тайну: это обращает вектор к нравственному плану личности. Склонные к психологизации исследователи от символической многозначности образа уходят к разговору о трагедии Германа, видя в нем лишь черты Наполеона, и это преддверие оправдания или прощения героя. Но тема мещанства обнажается при выявлении параллелей сюжета с гравюрами Хогарта, у которого она более отчетлива. И у читателя нет сочувствия к Герману: тема мещанства дана в сатирическом осмыслении, а не в абстрактно гуманистическом, она выявляет пассивность героев у Хогарта и преданность их однозначной идее в русском варианте у Пушкина. Склонность к крайностям привела обрусевшего немца к поражению и умственной гибели.

Отметим, что при смене веков, как и при смене эпох, опора художника и писателя на особенно значимое в предшествующем искусстве естественна. Для романтиков так же естественно сопровождение словесного творчества живописным. Предпочтения Пушкина характерны и предвосхищены оценками Шеллинга: это Корреджо и Рафаэль. Пушкин не упоминает о Хогарте. Но приветствие жанра карикатуры в Лицее и приверженность ему Пушкина-рисовальщика, склонность поэта к рисованию по памяти, которое позволяло выявить характерное в портрете, как и нередко весьма ироничное портретирование говорят о подготовленности его к такого рода творчеству. Потому наследование опыта столь оригинального, смелого художника, каким был Хогарт, было для Пушкина обязательным, его не могло не быть. Несомненно и перерисовывание поэтом одного из наиболее драматичных образов Хогарта – образа сумасшедшего. Этот образ был развит в стихотворении «Не дай мне бог сойти с ума», и ряд деталей восходит к названной выше серии Хогарта. Убедительны, на наш взгляд, и параллели прозаических композиций, портретов, сцен, они доказывают внимание Пушкина к опыту Хогарта, столь необходимое ему в период становления новой эпохи синтезирующего искусства. Неназванность художника Пушкиным при активном использовании его находок может быть объяснена временем их творчества. Пушкин живет в период становления нового века и новой эпохи, Хогарт – в период расцвета, отчетливости эпохи, но и подобного

пушкинскому времени набирания сил своим веком, который для русского художника уже есть век сформировавшийся, объединивший периоды накопления и упрочения. И всем известное не называется им так же, как нам не нужно авторизовать реплики Пушкина, признанные сегодня крылатыми выражениями.

РЕЗЮМЕ

В статье содержится сопоставление тематики и мотивов творчества У. Хогарта и А. Пушкина, доказывается влияние английского живописца не только на рисунки Пушкина, но и на композицию его литературных произведений.

SUMMARY

In the article the comparison of themes and motifs in W. Hogarth's and A. Pushkin's works is drawn, the influence of the classical master upon both Pushkin's drawings and plot-making of his literary works is proved.

ЛИТЕРАТУРА

Барский, 1998: Барский О. Сюжет У. Хогарта в творчестве Пушкина // От текста к контексту. Омск, 1998.

Кроль, 1965: Кроль А.Е. Уильям Хогарт. М. – Л., 1965.

Левин, 1986: Левин Ю.Д. Уильям Хогарт и русская литература // Русская литература и зарубежное искусство. Л., 1986.

Пушкин, 1996: Пушкин А.С. Полн. собр. соч.; В 17 т. Т.18 (дополнительный). Рисунки М., 1996.

Хогарт, 1958: Хогарт У. Анализ красоты. М. – Л., 1958.

Шкловский, 1937: Шкловский В.Б. Заметки о прозе Пушкина. М., 1937.

ББК Ш43(4РОС) (= 411.2) 5*01

Елена Костюк
(Киев)

ПРОСТРАНСТВЕННО-ВРЕМЕННОЙ ОБРАЗ ДВОРЯНСКОЙ УСАДЬБЫ В РОМАНАХ И.С. ТУРГЕНЕВА (НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНА «РУДИН»)

Исследования художественного феномена русского романа XIX века предполагает особое внимание к средствам предметно-пейзажной изобразительности – непременно и значимым составляющим "типичных обстоятельств" развития сюжетного действия. Характеристики пейзажа и интерьеров в каждом произведении типичны, могут выполнять различные функции и иметь разную структуру, но в тоже время обязательно отражают присущую эпохе и конкретному автору модель мира, проявляют следование традициям и направлениям художественного новаторства,

позволяют установить закономерности возникновения и бытования устойчивых пространственно-временных образов.

Среди таких образов центральное место по праву принадлежит дворянской усадьбе как одному из наиболее популярных мест действия романов, сложному культурному компоненту русского сознания XIX века, своеобразному символу поместной жизни.

Концептуальные подходы к изучению литературного образа русской усадьбы, в частности, в произведениях Пушкина, Гоголя, Тургенева, Гончарова, Чехова находим в трудах Ю.М.Лотмана, В.М.Марковича, А.А.Лебедева, Ю.В.Манна, А.П.Чудакова и других классиков нашего литературоведения. Практически ни один исследователь поэтики романа, действие которого происходит в усадьбе, не обходит этот вопрос.. Однако проблему, с нашей точки зрения, нельзя считать исчерпанной и даже достаточно изученной.

Среди "усадебных" писателей первое место по праву отводится И.С.Тургеневу. Именно ему удалось, аккумулируя пушкинские и гоголевские традиции, опираясь на глубокие ментальные особенности русского читателя, показать духовное содержание и в то же время кризис и драму усадебной жизни середины XIX века, связать пейзажные и "вещные" образы с разными гранями сознания своих героев, сделать эти образы носителями авторского лиризма и авторской иронии.

Дворянская усадьба, постепенно вырисовывающаяся в художественном пространстве первого из тургеневских романов, включает несколько пространственных локусов: общую характеристику дома, значимые упоминания кабинета, спальных комнат, гостиной; отвлеченные – залы, столовой, террасы, лестницы, три развернутых описания сада и одно – Авдюхина пруда.

Дом Дарьи Михайловны Ласунской – «огромный, каменный, сооруженный по рисункам Растрелли во вкусе прошедшего столетия» - вероятно, не случайно получает лишь сравнительную характеристику, тем самым автор словно отсылает читателей к традиционной планировочно-пространственной схеме русской усадьбы, сложившейся в эпоху классицизма. Как известно, к написанию романа уже лет двадцать как традиции усадебной архитектуры XVIII века и усадебного уклада начали восприниматься как национальная ценность, отечественная «старина» и поддерживаться сознательно.

В соответствии с этим Ласунская, женщина 30-х годов, упоминает, что в своем имении «никаких иностранных глупостей не вводит, придерживается своего, русского». Другие действующие лица тоже дают положительную этическую оценку усадебного быта и уклада. Рудин отмечает, что деревенская тишина освежает и укрепляет, а Наталья – что только в деревне совершенно счастлива. В то же время усадебная жизнь, по сравнению со столичной, предполагает ряд отличий, подчеркнутых в романе. Например, гости Ласунской поражены не столько умом Рудина, сколько тем, как такой умница мог появиться в деревне. Дарья

Михайловна допускает поступки, невозможные для нее в городе: обсуждает с посторонним человеком свои хозяйственные планы, поддерживает знакомство с Пигасовым («В деревне, впрочем, и он годится»), разрешает дочери гулять одной, проводить долгие часы в разговорах с мужчиной («Пуškai с тем поболтает в деревне... В Петербурге я это все переменю»).

Развивая пушкинскую традицию изображения топоса деревни, описанную впоследствии Ю.М.Лотманом, В.С.Баевским и другими исследователями, Тургенев акцентирует особую непринужденность, свободу времяпрепровождения и обращения, ненавязчивого гостеприимства в усадьбе. В романе «Рудин» это становится не просто пространственной характеристикой, но фактором сюжетообразующим: обеспечивающим саму возможность разработки основных сюжетных ситуаций произведения: идейного спора, уединенных размышлений на лоне природы, дружеских откровений, наконец – любовных свиданий.

Интересно, что степень простоты, непринужденности, свободы и проч. неодинакова в разных пространственных объектах усадьбы. Рассмотрим некоторые из них их поближе.

Кабинет Дарьи Михайловны – мнимый центр деловой жизни усадьбы. Именно здесь она принимает управляющего, якобы решает межевые вопросы с Лежневым, «крикливо и неизящно» бранит Наталью, дважды принимает Рудина. В зависимости от ситуации Ласунская предстает в пространстве кабинета разной: рачительной помещицей, истеричной матерью, избалованной барынькой, светской львицей и требует от партнеров «подыгрывать» ей в этом.

Комнаты – спальни в романе являются средоточием частной жизни, одним из проявлений индивидуальности действующих лиц. Детали интерьера выполняют психологическую функцию, здесь демонстрируются читателю новые портретные черты, тайные свойства характера и помыслы героев, сменяются маски.

Например, у *Пандалевского* комната «чистая и веселенькая», что, с одной стороны, разрушает его показное благообразие и серьезность, с другой – контрастирует с невеселыми, даже грязными его мыслями. «У себя» этот франт и льстец надевает старенький халат, допускает нелицеприятные оценки и предстает человеком небескорыстным. Например, чтобы угодить Дарье Михайловне, он в своей комнате не «играет» или «разучивает», а именно «твердит» этюд, готовясь «вдохновенно» изобразить его в гостиной.

Наталья же, напротив, играет, запершись в собственной спальне, для себя, размышляя, берет едва слышные аккорды и неизменно отказывается музицировать в гостиной. Эта деталь дублирует предостережение Лежнева о богатой внутренней жизни девушки, ее одиночестве и непредсказуемости в поступках. У нее, единственной из обитателей дома, Тургенев помещает зеркало – символ сложности души и инструмент самопознания.

Комнате *Рудина* не посвящено ни одного слова, что воспринимается как «минус-прием»: это чужой дом, в интерьере и не может быть ничего, связанного с героем (вещный мир *Рудина* концентрируется вокруг его портрета, связывающего воедино предметы походного обихода, элементы костюма и черты внешности героя). Впечатление усиливается скитальческим настроением *Рудина*, отсутствием его привязанности к какому-нибудь пространственному объекту, кроме дороги, символически трактуемой им как «знойной и пыльной».

Наиболее представительное место в усадьбе – гостиная. В отсутствие описания интерьера значимыми становятся мельчайшие детали: широкая кушетка с французской брошюрой, фортепиано, одновременно – печка и камин, кресла для сидящих за вышиванием дам – все нацелено на возможное приближение провинциального собрания к светским нормам, чтобы «составился салон». Именно такая вынужденная обстановка, заставляет каждое действующее лицо следовать своему амплуа: «хозяйка», «барышня», «воздыхатель», «шут» и т.д.

Замкнутость пространства разрушает распахнутое в ночь окно гостиной. Через него поступает насыщенный ароматами воздух, ассоциируемый согласно словарю символов, с глубокими эмоциями и ностальгией, смотрят звезды – символ одиночества души (одна из главных проблем романа); «дремотной свежестью дышат деревья». Символика окна в романе значительна. Именно около окна в гостиной всегда садится Наталья. *Рудина* раскрытое окно обескураживает «разлитой везде поэзией», «веянием красоты и жизни», неопределенными параллелями со студенческой юностью в Германии («наши сходки, наши серенады») и в связи со всем этим как бы неясным предчувствием грядущих романтических событий, и он, предваряя развязку усадебного сюжета, поворачивается к окну спиной. Через окно *Рудин* показывает Наталье «верную эмблему гения» – яблоню, сломившуюся под тяжестью собственных плодов. Забавен подтекст данного примера: ведь плоды (яблоки) традиционный символ искушения, земных желаний. Это тонкая ирония автора в адрес героя и предостережение героине. Впрочем, *Тургенев* постоянно подчеркивает духовное содержание испытываемых *Рудиным* и *Натальей* чувств.

Сад в романе преподносится как пространство живого, непосредственного контакта с природой, естественности проявлений чувств, откровенности в словах и поступках. Старые деревья, старые аллеи подчеркивают прочность усадебных традиций. Сочетание золотистого и изумрудного цветов ассоциируется с очищением и торжеством жизни. Образ акаций, их запах у *Тургенева* встречается довольно часто. Деревья с двойной расцветкой – красной и белой акации – возможно оттеняют двойственность рационально-чувственного восприятия сюжетных ситуаций. Заметно выделяется локус садовой глуши. Чем дальше в глубину сада – тем более ослабевает влияние установленного в доме этикета, тем естественнее и ярче проявления чувств. Именно в глубине

сада происходит неловкая попытка Волынцева объяснить в любви, Рудин впервые жмет руку Наталье, на скамье, в глуши сада, он читает ей стихи. Здесь девушку ищет Волынцев, «руководимый чутьем, свойственным влюбленным людям». Тургенев прямо говорит, что «от сада веяло той свежестью и тишиной, на которую сердце человека отзывается сладким томлением тайного сочувствия и неопределенных желаний». Оппозиция дом-сад в романе очевидна и пространственно заявлена многократно как условное – естественное, замкнуто-разомкнутое, чувственное, – рациональное и т.д.

Свидание Рудина с Натальей в саду в *сиреновой беседке* возле террасы пространственно обставлено очень богато. Оно происходит ранним вечером. Созвучие пейзажных и портретных мотивов («бледная глубина неба» и бледность Натальи, «страстный воздух» и «взволнованное лицо», скрещенные руки Рудина и переплетенные ветви деревьев – заставляют видеть действующих лиц органично вписанными в пейзажный фон, но героиню – искренней и откровенной, а героя – осторожным и внутренне зажатым.

Беседка – традиционное место литературных свиданий. Но она у Тургенева не оберегает, не изолирует влюбленных. Напротив, пространственный образ здесь сильно романтизирован, контрастен: еще светлое небо, но уже мрачные громады деревьев побуждают к осторожности. Плакучая береза сожалеет о тайне. Дом в данном случае враждебное пространство, угрожающее тайне влюбленных темнеет вблизи, угроза таится в красноватом свете его окон. Ветки сирени и акаций «как будто прислушиваются», просветы между деревьями подобны глазам: и действительно, окажется, что в кустах подслушивал и подглядывал Пандалевский.

За садом расположен Авдюхин пруд. Пространственная организация, психологизм и пейзажные символы описания этого объекта – наиболее исследованы из всех перечисленных упоминаний. В ракурсе нашей работы отметим лишь несколько существенных для общего вывода моментов.

Авдюхин пруд не случайно находится за дряхлым, мертвым дубовым лесом – именно появление молодых листьев на старом дубе Рудин некогда приводил Наталье в качестве аллегории своих чувств. С дубами здесь этого не происходит – чувства Рудина гаснут, а не оживают.

Авдюхин пруд – единственный пространственный объект, где прослеживается уровневое членение: Рудин картинно стоит и ходит по *высокой* плотине, боится замочить ноги, а Наталья спешила к нему прямо через поля, по мокрой траве (отчаяние и решимость). Логически развивая нашу гипотезу, скажем – это кульминация откровенности героев и обнаружения их сущностных свойств, невозможного в других локусах. Тургенев, видимо, сознательно использует стилистику романтических повестей, нагнетая контраст с последующей «неромантической» развязкой любовной коллизии. Он использует при этом традиционные градации

эпитетов «таинственный – утрюмый – нечистый»; опираясь на народную фантастику.

Данный пространственный образ позволяет автору поднимать проблему времени и вечности: сосны, как все вечнозеленые растения – символ вечности, а высохший пруд, разрушенная плотина, исчезнувшая усадьба – иллюстрируют неумолимость времени. Здесь настоящее ускоренно, переходит в прошлое: «Я любил... Разве я не люблю больше?».

Тургенев по-своему интерпретирует традиционный для русской литературы пространственный образ пруда («Бедная Лиза»), превращая его в илестый овраг. Соответственно героиня, пережив душевную драму, в поступках своих отказывается от сентиментально-романтического финального аккорда (например, самоубийства) в пользу душевного урока. Но на подсознательном уровне, в зашифрованном, некогда потенциально возможном, но уже не реализуемом сюжете, мотив сохраняется. Она грозит матери: «лучше умру, чем выйду за другого»; а когда в одиночестве своей комнаты переживает предательство и отъезд Рудина, ей кажется, что «темные волны без плеска сомкнулись над ее головой, и она шла по дну, застывая и немея».

Таким образом, каждый из названных локусов достаточно сложен, маркирован (сюжетно, функционально и этически), может характеризоваться набором предметов, символическими художественными деталями – соответственно пейзажными или интерьерными. Их исследование проявляет дополнительные смыслы романа, обнаруживает его связь и, в частности, скрытую полемику с литературной традицией, обогащает восприятие действующих лиц, дает материал для сравнительной характеристики с другими произведениями, помогает отслеживать эволюцию индивидуальной творческой манеры писателя и русского романа XIX века в целом. Важным, с нашей точки зрения, результатом является и доказательство целостности сюжетообразующей роли художественного пространства усадьбы в романе.

С этих позиций сюжет произведения может быть рассмотрен как вторжение Рудина в пространство традиционной усадебной жизни, что раскрывает его характер, а также проявляет и корректирует эту жизнь в соответствии с требованиями времени и авторской концепцией прогресса.

РЕЗЮМЕ

В статье предпринят анализ ландшафтного и интерьерного аспектов дворянского поместья (на материале романа И.С. Тургенева «Рудин»). Рассматривается вопрос о соотношении характеров и пространства русской усадьбы, ее сюжетообразующая функция.

SUMMARY

The article contains analysis of the landscape and interior aspects of the gentry estate (after I.S. Turgenev's «Rudin»). The problem of correlation of characters with the artistic space of the Russian country estate as well as its plot-constructing.

**ЭРНСТ КАССИРЕР И ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ
(К ВОПРОСУ О ЕДИНСТВЕ ЭПОХИ ЕВРОПЕЙСКОГО
НЕОКЛАССИЦИЗМА)**

Вопрос о границах культурной эпохи неизбежно провоцирует проблему *единства* культурной эпохи как таковой. В сегодняшней литературоведческой ситуации принадлежность определённой литературы к европейскому типу культуры сопровождается естественным желанием представить данную литературу в границах той эволюционной парадигмы, которая характерна для европейской культуры. Весьма важная сторона этой проблемы - общность терминологии и реальное соответствие внутреннего содержания этой терминологии (скажем, "покрывается" ли содержанием термина "европейский символизм" творчество русского поэта Андрея Белого или украинского - Александра Олеся?). Но одновременно мы должны помнить, что терминология всегда условна, и то, что определенные черты европейского символизма можно искать в эллинизме поздней античности, в культуре барокко, наконец, в романтизме.

Очевидно, что каждая литературная эпоха (если уж мы будем обособлять её в истории развития культуры) обладает неким внутренним полем напряжения, полюса которого гарантируют её внутреннее единство, то, без чего она не могла бы состояться и быть тем, чем она есть. С другой стороны, ни одна эпоха (даже период соцреализма) не существует вне той общей связи, которая определяет развитие человеческого духа и именуется обычно культурой.

Логика генезиса и развития культуры дает основания говорить о том, что культура не есть нечто данное и само собою разумеющееся, но что она есть некое "чудо", которое, для того, чтобы "бытийствовать" в своем статусе, всегда требует соответствующего объяснения в границах определенной культурной эпохи. Этот аспект особо подчеркнут Эрнстом Кассирером в его культурологических штудиях: "die menschliche Kultur nichts Gegebenes und Selbstverständliches, sondern daß sie eine Art von Wunder ist, das der Erklärung bedarf" [Cassirer, 1994:3]. В ответе на вопрос о принадлежности чуда (то есть культуры) нашему бытию, о его наличии в нашем бытии - в этом ответе таится одновременно горькая ирония. Если чудо и наше бытие составляют единство, то тогда, объясняя возможность чуда, мы тем самым объясняем возможность нашего бытия. Если же чудо и бытие не едины, то тогда возникает вопрос об их взаимоотношениях: на каких правах они сосуществуют?

Парадокс состоит в том, что единство бытия дискретно, ибо ему изначально присущ историзм и эволюционизм, то, что на философском языке Кассирера определяется как "функциональность" в конкретном

времени, и в конкретном пространстве. Кассирер писал об этой проблеме на первых страницах "Философии символических форм": "die gesuchte und geforderte Einheit des Seins in eine bloße Mannigfaltigkeit des Seienden auseinanderzugehen" [Cassirer, 1994:7]. Названную здесь дискретность определяют не только и не столько границы жизни отдельного сознания (отдельного субъекта), сколько границы больших культурных эпох, представляющих "связь времён", связь времён", дискретность определяют не только и не столько границы жизни отдельного сознания (отдельного субъекта), сколько границы боль [Cassirer, 1994:3].

Таким образом, внутренняя сущность каждой отдельной культурной эпохи должна соответствовать той общей для данной эпохи основе, на которой в свою очередь покоится дискретность бытия. Один из таких моментов дискретности, как я думаю, возникает во время, наступившее после европейского символизма. Ему присуще возвращение к классике, новое (уже постнеокантианское) прочтение Канта и, что особенно важно - пристальное внимание к проблеме слова. Видными представителями отмечаемой новой эпохи были Эрнст Кассирер (1874-1945) и Осип Мандельштам (1891-1938).

Отмечу, что в русле приведенных мыслей универсальная философская концепция Эрнста Кассирера приобретает целый ряд параллелей в славянской культуре, отразившихся в текстах Сергея Рубинштейна, Бориса Фохта, Михаила Бахтина, Вячеслава Иванова, Андрея Белого и т.д., до конкретных совпадений (концепция мифа у Бруно Шульца, философия языка и мифа у А.Потебни, у которого с Кассирером был общий учитель - В. фон Гумбольдт).

Здесь, конечно же, не может быть указателем (своего рода лакмусом) сам термин - "символ", который в XX веке встречается практически у каждого философа и литератора: в такой ситуации он является слишком общим. По всей видимости, искомое "родство" следует искать в понимании сущности европейской культуры и ее функционального единства.

Эта мысль четко видна на примере текстов Бориса Пастернака, у которого тоже есть точки соприкосновения с Кассирером (Пастернак знакомился с работами Кассирера еще до поездки в Марбург*). Но как это ни странно, Пастернак оказывается ближе всего к Кассиреру не в своих высказываниях о символизме, скажем, в тезисах "Символизм и бессмертие": "Символизм размышляет до конца в этом направлении пережитого и строит согласно этому свою систему. Поэтому только как система - символизм вполне реалистичен.. Символизм достигает реализма в религии" [Пастернак, 1991:683]; или в общей концепции человека и символа в заметке "Что такое человек?" : "Человек достигает предела

* Об этом, как и о неокантианстве Пастернака см. "Введение" к первому тому в: Fleishman L., Harder H.B., Dorzweiler S. Boris Pasternaks Lehrjahre. Неопубликованные философские конспекты и заметки Бориса Пастернака. Stanford Slavic Studies, volume 11 (1.2), Stanford, 1996

величия, когда он сам, все его существо, его жизнь, его деятельность становятся образом, символом (хотя как тут не вспомнить *animal symbolicum* Кассирера? - Р.М.)... в единстве идеи, в символе находит этот мир свое окончание и завершение" [Пастернак, 1991:671].

Парадоксальным и неожиданным образом ближе всего к концепции Кассирера Пастернак оказывается в классическом тексте "Охранной грамоты": "Я любил живую суть исторической символики, иначе говоря, тот инстинкт, с помощью которого мы, как ласточки саланганы, построили мир, - огромное гнездо, слепленное из земли и неба, жизни и смерти и двух времён, наличного и отсутствующего. Я понимал, что ему мешает развалиться сила сцепления, заключающаяся в сквозной образности всех его частиц" [Пастернак, 1991:208].

В приведённой цитате Пастернак не только "повторяет" уже хрестоматийную мысль Кассирера о том, что мы с помощью символов строим мир и живем в мире символов, но и вместе с Кассирером утверждает единство ("сцепление") человеческой культуры, определяющееся символической функцией человеческого сознания.

В данном сообщении мне бы хотелось обратить внимание не на случайные совпадения в мыслях, высказываниях, текстах Мандельштама и Кассирера, но на некую, идеально существующую тенденцию европейской культуры начала XX века, которая является общей и свидетельствует о единстве эпохи. Это единство выразилось в попытке соотносить слово языка и слово поэзии с такой концепцией культуры, где бы это слово было фундаментом (очевидно, теория художественного слова Михаила Бахтина представляет собой тоже вариацию на эту тему). Философия символических форм Кассирера здесь предстает итогом и результатом эволюции указанного усилия европейской мысли. Эволюция же представлена не столько проблемой символа как такового, сколько проблемой собирания философского опыта, опыта тысячелетнего развития культуры на нашем континенте, и опыта, покоящегося на символической функции человеческого сознания.

Концепция Эрнста Кассирера, которую можно было бы назвать "аристотелизацией" Платона, или осознанием опыта античного символизма в рамках реально существующих форм развития человеческого духа, составляет в обозначенном ракурсе особый интерес. Вместе с тем, она представляет собой попытку обоснования классического "видения" мира в постклассический период, потому что это не философия отдельной стороны человеческого духа (истории - как у Шпенглера или Ясперса, языка и мышления - как у Хайдеггера, психики - как у Фрейда и Юнга), но это философия культуры как единственно возможной формы существования всех проявлений духа. И если Кассирер выступил здесь как философ культуры, то случай Мандельштама в интересующем нас аспекте будет представлять собой аналогичную попытку в области более узкой - в области теоретической поэтики.

Термин "неоклассицизм" в таком контексте конечно же не будет случайным: своим содержанием он не только связан с неокантианством Кассирера, но и с акмеистической поэтикой (как поэтикой неоклассицистической и имеющей свои параллели, скажем, у польских или украинских неоклассиков)*; эта мысль четко прослеживается в уже сложившейся для Мандельштама литературоведческой традиции: "Начиная с рецензий 1910-1913 годов на "Камень" и "Tristia" о классицизме Мандельштама говорили неоднократно и в разных планах. Под классицизмом Мандельштама понимали выбор им определённых тем или воссоздание классических стилей прошлого. Притом это разные классические стили: античность, петербургский ампи́р, французский XVIII век" [Гинзбург, 1990:273].

Если Кассирер пытался в границах своего философского метода осмыслить разные стороны воплощения человеческого духа, то Мандельштам аналогичным образом, по словам современников, не только "вкладывал в некоторые из своих стихотворений философский элемент", но "его (Мандельштама - Р.М.) попытки создать философию музыки, философию зодчества, и даже философию спорта не могут быть признаны, в общем, неинтересными"***.

Таким образом, Мандельштам и Кассирера роднит не только кровь (и в прямом, и в переносном смысле - мать Мандельштама, Флора Осиповна Вербловская (1866-1916) состояла в родстве с фамилией Кассиреров), но также стремление обосновать философию слова как единственно возможную философию культуры. Для Мандельштама эта тенденция "вылилась" в художественное творчество, вернее в специфическую, символическую форму его поэзии и прозы; а для Кассирера - в творчество философское, сосредоточенное на проблемах языка, мифа, познания. И в первом, и во втором случае, слово человеческой речи стало тем феноменом, на базе которого строится поэтика Мандельштама и философия Кассирера.

Сегодня к Мандельштаму применимы слова, сказанные им самим по поводу значения наследия Еврипида для поэзии Анненского - "сплошная цитата и кавычки" [Мандельштам, 1990:181]. Ориентация поэта на широчайший культурный контекст приводит к тому, что у Мандельштама можно найти всё - от иудейства до буддизма; античность и христианство сосуществуют и вступают в диалог в мире его поэзии. Для нас же в аспекте заявленной темы особый интерес будет представлять отношение Мандельштама к Канту, что позволит в парадигме названного выше неоклассицизма соотнести Мандельштама с Кассирером.

* См. в этом аспекте работы Стефана Симонек об акмеизме и украинском неоклассицизме; из последних укажу на статью: *Simonek St. Homer-Lektüre bei Osip Mandel'stam, Ezra Pound und Mykola Zerov*, in: *Osip Mandel'stam und Europa*, Heidelberg, 1999. S. 301-326.

** Слова Давида Исааковича Выгодского из рецензии на "Камень"; цит. по : Мандельштам О. Камень. Ленинград. 1990, с.236.

Исследователи уже давно констатируют, что, с одной стороны, мир поэзии Мандельштама строится "на пересечении кантовский координат пространства и времени", и с другой стороны, уже в ученические годы "влияние лично-императивной этики И.Канта на развитие Мандельштама" [Морозов, 1994:507] было заметным.

Весьма важным видится вывод Мандельштама о Канте в его программной статье "Утро акмеизма", где противопоставленная символизму акмеистическая поэтика выступает как классическая и поэтому – как "кантовская"; в кантовском мире символистам было не по себе: "Символисты были плохими домоседами, они любили путешествия, но им было плохо, не по себе в клетки своего организма и в той мировой клетки, которую с помощью своих категорий построил Кант. Для того, чтобы успешно строить, первое условие - искренний пиетет к трем измерениям пространства - смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец" [Мандельштам, 1990:143]. В этой цитате Кант предстает как представитель классического видения мира и классицизма в культуре. Но еще четче родство взглядов Мандельштама и поэтики акмеизма с системой Канта прослеживается в мыслях мандельштамовской статьи "О природе слова".

Текст этой статьи одновременно позволяет провести ряд параллелей со взглядами и мыслями Кассирера. Обратим внимание на тот факт, что статья Мандельштама "О природе слова" имела и другое заглавие – "О внутреннем эллинизме в русской литературе" [Мандельштам, 1990:441], перекликающееся с лекцией поэта "Акмеизм или классицизм? (Внутренний эллинизм в русской литературе. В.Розанов, И.Анненский. А.Блок, лжесимволисты, акмеисты, имажинисты. Выход из акмеизма и классицизма)", эту лекцию Мандельштам прочитал в Киевской философской академии 7 марта 1922 года.

В этой статье парадоксально близкими к концепции Кассирера выглядят выводы Мандельштама о возможности создания новой поэтики, которую он обозначает как "органическая поэтика", и в которой воплотились бы представления человека о мире в их функциональном аспекте (для Мандельштама понятие функциональности фигурирует в образе метафоры - "как органы человека"): "Старая психология умела только объективировать представления и, преодолевая наивный солипсизм, рассматривала представления как нечто внешнее. В этом случае решающим моментом был момент данности. Данность продуктов нашего сознания сближает их с предметами внешнего мира и позволяет рассматривать представления как нечто объективное. Чрезвычайно быстрое очеловечивание науки, включая сюда и теорию познания, наталкивает нас на другой путь. Представления можно рассматривать не только как объективную данность сознания, но и как органы человека, совершенно так же точно, как печень, сердце... В применении к слову такое понимание словесных представлений открывает широкие новые перспективы и позволяет мечтать о создании органической поэтики, не

законодательного, а биологического характера, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма, обладающей всеми чертами биологической науки" [Мандельштам, 1990:185].

Вспомним, что Кассирер аналогичным образом говорит о функциональном аспекте символических форм, отражающих представления о мире в жизни человека и регулирующих его бытие. У Кассирера это звучит так: "Человек не может избавиться от своего приобретения, он может лишь принять условия своей собственной жизни. Человек живет отныне не только в физическом, но и в символическом универсуме. Язык, миф, искусство, религия - части этого универсума, из которых сплетается символическая сеть, запутанная ткань человеческого опыта. Весь человеческий прогресс в мышлении и опыте уточняет и одновременно укрепляет эту сеть. Человек уже не противостоит реальности непосредственно, он не сталкивается с ней, так сказать, лицом к лицу. Физическая реальность как бы отдалается по мере того, как растет символическая деятельность человека. Вместо того чтобы обратиться к самим вещам, человек постоянно обращен на самого себя. Он настолько погружен в лингвистические формы, художественные образы, мифические символы или религиозные ритуалы, что не может ничего видеть и знать без вмешательства этого искусственного посредника" [Кассирер, 1998:471].

Теперь для дальнейшего сравнения - слова Мандельштама о сущности нового взгляда на человека, характерного для поэтики акмеизма: "Подъемная сила акмеизма в смысле деятельной любви к литературе, ее тяжести, ее грузу, необычайно велика, и рычагом этой деятельной любви и был именно новый вкус, мужественная воля к поэзии и поэтике, в центре которой стоит человек, не сплюснутый в лепёшку лжесимволическими ужасами, а как хозяин у себя дома, истинный символизм, окруженный символами, то есть утварью, обладающей и словесными представлениями, как своими органами" [Мандельштам, 1990:186].

Как видим, и Мандельштам, и Кассирер сходятся на том, что истинное бытие человека представляет собой процесс в мире "словесных представлений". Для Кассирера эти словесные представления составляют универсум, символическую форму нашего бытия; для Мандельштама в данном случае они составляют теоретический фундамент акмеизма. И Кассирер, и Мандельштам именуют эти словесные представления "символами" (у Мандельштама это истинный символизм в противопоставлении к символизму европейских символистов).

Свою мысль о силе символа, о его руководящей функции в жизни человека Мандельштам высказывает достаточно категорически, подчеркивая в этом случае эллинистическую традицию: "В эллинистическом понимании символ есть утварь, а потому всякий предмет, втянутый в священный круг человека, может стать утварью, а следовательно, и символом" [Мандельштам, 1990:182].

Та творческая функция сознания, которую всё время подчеркивает Кассирер в связи с символической формой языка, осознается в подобном ракурсе и Мандельштамом, с той лишь разницей, что Мандельштам расставляет акценты на вопросах теоретической поэтики художественного слова, природе его (слова) образной структуры: "Самое удобное и в научном смысле правильное - рассматривать слово как образ, то есть словесное представление. Этим путем устраняется вопрос о форме и содержании, буде фонетика - форма, все остальное - содержание. Устраняется и вопрос о том, что первичнее - значимость слова или его звучащая природа? Словесное представление, сложный комплекс явлений, связь, "система". Значимость слова можно рассматривать как свечу, горящую изнутри в бумажном фонаре, и, наоборот, звуковое представление, так называемая фонема, может быть помещена внутри значимости, как та же самая свеча в том же самом фонаре" [Мандельштам, 1990:183].

Как общий вывод о том, что слово - это запечатленный смысл, представленный в художественном образе, звучат у Мандельштама слова: "По существу, нет никакой разницы между словом и образом. Слово есть уже образ запечатлённый: его нельзя трогать" [Мандельштам, 1990:182].

Так выглядят те параллели между Мандельштамом и Кассирером, на которые мне хотелось бы указать.

Есть еще один важный контекст заявленной в заглавии темы - это контекст иудейский: ни Кассирера, ни Мандельштама "нельзя от века оторвать" как иудеев. Но иудейский, выражаясь модным словом, дискурс европейского неоклассицизма начала XX века составляет тему отдельного сообщения*.

Сближение сути и способа мышления Мандельштама и Кассирера, таким образом, не может быть случайным, и в заключение мне бы хотелось привести ещё одно "косвенное свидетельство". В появившейся монографии В.Мусатова "Лирика Осипа Мандельштама" эпиграфом стоят слова Эрнста Кассирера: "Главная задача всех форм культуры состоит в том, чтобы создавать всеобщий мир мыслей и чувствований, мир человечности, "единый космос" (koinon kosmos), вместо того, чтобы оставаться индивидуальной мечтой или личным капризом, или фантазией" [Мусатов, 2000]. Очевидно, что автор книги четко осознал внутреннюю близость между Мандельштамом и Кассирером в понимании того, что все формы культуры созидают словом единый мир.

В свое время Сергей Аверинцев писал, что "иррациональное начало" в текстах Мандельштама "не может быть сведено на нет никаким умным толкованием" [Аверинцев, 1990:64]. По всей видимости, "умным толкованием", может показаться и предложенное сопоставление

* В последнее время обозначилась четкая тенденция к разграничению разных аспектов в самом иудействе, что особенно показательно на примере сопоставления Мандельштама и Пастернака как двух разных иудеев; см. в этом плане: 1) Аверинцев С.С. Пастернак и Мандельштам: опыт сопоставления, в: Известия ОЛЯ, серия литературы и языка, 1990, том 49, №3, с.213-217; 2) Эпштейн М. Хасид и Талмудист, в: Звезда, 2000, № 4; об иудействе Мандельштама см.: Каллис Л.Ф. "Се черно-желтый свет, се радость Иудей" (Иудейские источники и подтексты в творчестве Осипа Мандельштама), в: Новое литературное обозрение, 1996, №21.

некоторых мыслей Мандельштама и Кассирера, но осуществление этих мыслей в парадигме европейской культуры, которое привело Кассирера к созданию философии символических форм, а Мандельштама – к созданию своеобразной семантической поэтики, является той реальностью, которая есть залог и гарантия единства культуры нашего духа.

РЕЗЮМЕ

В статье отмечено сближение позиций Мандельштама и Кассирера по проблеме символических форм в контексте европейской культуры.

SUMMARY

The article is focused on similarity of Mandelstam's and Cassirer's positions in terms of symbolic forms in the context of European culture.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев, 1990: Аверинцев С. Судьба и весть Осипа Мандельштама // Мандельштам О. Соч. в 2-х том. Т.1. – М., 1990.

Гинзбург, 1990: Гинзбург Л. Камень. // Мандельштам О. Камень. – Л., 1990.

Кассирер, 1998: Кассирер Э. Избранное. Опыт о человеке. – М., 1998.

Мандельштам, 1990: Мандельштам О. Сочинения в 2-х томах. Т.2. – М., 1990.

Морозов, 1994: Морозов А.А. Мандельштам // Русские писатели 1800-1917. Биографический словарь. Т.3. – М., 1994.

Мусатов, 2000: Мусатов В. Лирика Осипа Мандельштама. – Киев, 2000.

Пастернак, 1991: Пастернак Б. Собр. соч. в 5-ти томах. Т. 4. – М., 1991.

Cassirer, 1994: Cassirer E. Fur logic der Kulturwissenschaften. – Darmstadt, 1994.

Cassirer, 1994: Cassirer E. Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil. Die Sprache. – Darmstadt, 1994.

ББК Ш 40*01

Иоанна Тарковская
(Люблин, Польша)

МЕТАФИЗИКА ПЕТЕРБУРГА В РАННЕЙ ПОЭЗИИ ИОСИФА БРОДСКОГО

Дом есть праслово также и у всех славян;
домовина: одно -,родина", другое -,гроб".

(Bruckner A., *Stownik etymologiczny języka
polskiego*, Warszawa 1983, s. 92-93)

Метафизическая проблематика поэзии Иосифа Бродского не вызывает сомнений. Бродский (похоже, как и польский поэт Александер Ват) сумел своим внутренним зрением постичь истинную суть предмета,

лица или ситуации в культуре XX века. В данном случае речь идет о так называемом эйдетическом зрении (с греческого *eidetikos* – знающий, ведающий, проявляющемся в умении сохранить и восстановить в памяти через длительное время фотографически достоверные образы, но более отчетливые, чем фотография. В поэзии эти образы прежде всего сохраняют собственные, авторские и чужие психические состояния. Августин Аврелий определил их как «внутреннее чувство», которое каждый христианин должен в себе совершенствовать.

В таком контексте метафизические поиски Бродского следует иногда понимать как подсознательное внутреннее стремление управлять двумя властями духа посредством совершенствования эйдетического зрения и разработки соответствующей языковой техники, обеспечивающей наиболее точный и адекватный способ литературного изображения.*

Стихотворение *Три главы (апрель 1961)* – предисловие к раннему циклу «петербургских текстов» Бродского, в состав которых входили такие произведения, как *Гость, Петербургский роман. Шестие* и другие.

Проблема «петербургского текста» достаточно хорошо известна и изучена [Топоров, 1995: 335-336]. Тем не менее стоит сослаться на один из наиболее достоверных источников, обширно комментирующих этот вопрос. Согласно В.Н. Топорову, «призрачный мрачный Петербург («фантастический вымысел», «сонная греза», и его (или о нем) текст, своего рода «греза о грезе»), принадлежат к числу тех сверхнасыщенных реальностей, которые немислимы без стоящего за ними целого и, следовательно, уже неотделимы от мифа и всей сферы символического. На иной глубине реальности такого рода выступают как поле, где разыгрывается основная тема жизни и смерти и формируются идеи преодоления смерти, пути к обновлению и вечной жизни. От ответа на эти вопросы, от предлагаемых решений зависит не только то, каковой представляется истина, но и самоопределение человека по отношению к истине и, значит, его бытийственный вектор [Топоров, 1995:259].

Бродский использует топос Петербурга как с целью представления биографии автора-героя, так и в роли историко-литературного контекста, в котором сосредоточены мотивы и темы, перенесенные из произведений русских классиков-петербуржцев. В связи с этим цель представленной статьи – анализ функции понятия «Петербург» (а затем и «Россия») как семантической фигуры, отражающей индивидуальный опыт субъекта, который вытекает из подлинности места событий – этого источника как эпифанических, так и естественных переживаний.

Город, по мнению И-Фу Туана, выдающегося представителя гуманитарной географии, – это место, средоточие значения *rag exellence*. Это символ, отражающий трансцендентальный и созданный человеком порядок, – противоположность хаотических сил земной и инфернальной

* Более подробные данные на тему метафизического в польской поэзии и прозе имеются в работе «*Metafizyczne w literaturze wspolczesnej*», red. A. Koss. – Kuł, Lublin, 1992.

природы, воплощение идеальной человеческой общности. Для подтверждения своих наблюдений автор ссылается на Шекспира: «Что же такое город, если не народ? Это истина, святая истина, из народа возникает город» (Шекспир, Кориолан, акт 3, сцена 1) [Tuan Yi-Fu, 1987:216-217]. Петербург также является классическим, монументальным *произведением* трансцендентального порядка. Его величественные арки, ворота, каналы ограничивают некое священное пространство. Разводные мосты и крепости защищали людей не только от врагов, но и от демонов и духов. Добавим, что со времен Средневековья в Европе освящались городские стены, чтобы отогнать дьявола, демонов и смерть.

Принимая во внимание отношение Бродского к символу города, сосредоточенном в петербургских мифах о Петре Великом, Медном Всаднике и других, следует, безусловно, учитывать и исходящий из еврейской культурной традиции взгляд на отношения «я-город» и «я-время». Несмотря на отсутствие непосредственных указаний, топос Петербурга вместе с сопутствующими ему значениями «Дома» никогда не имеет признаков стабильности и устойчивости (*Три главы*). В связи с чем важным предстает контекст иудейского отношения к вопросам Времени и Пространства: «Призванием Избранного Народа было Царство Божие. Все другие царства, следовательно, вызывали сомнение. Иудеи, в противоположность древним грекам, подозрительно относились к идее установления политического организма, который обещал бы стабильное существование. Все земные города были временным явлением, по крайней мере – этапом в достижении конечной цели. Религии, несущие в себе трансцендентальную надежду, ослабляют вообще все стремления к созданию города. Их сущность состоит в том, чтобы не привязываться к состоянию обладания, жить в настоящем, будто оно – этап отдыха или остановка на пути в будущее» [Tuan Yi-Fu, 1987:226].

Так, в ранней лирике Бродского отношение «я-цель» непосредственно направлено на преодоление прошлых и будущих границ (временных и пространственных) до такой степени, что прошлое становится знаком смерти, а из-за этого и синонимом бегства от конечности. В этом контексте Петербург – *место* в пространстве-времени, но не цель. Город и лирический герой Бродского существуют в вечном настоящем и в трансценденции одновременно. Так и незначительные события детских лет рассматриваются Бродским в той самой пространственной и временной плоскости, что и вопросы вечного характера. Следствием этого является отношение к топосу как знаку с психологической коннотацией. В этом плане существенным для исследователя творчества Бродского становится мотив детства, преследующий автора в ранних его произведениях (*Три главы*). Это обычно тот тип «жесткого» детства, который угнетает психику взрослого человека. Представление подобно памяти свежих «психических руин», нагромождение воспоминаний (вызванных в памяти затем, чтобы субъект мог предаться мечтаниям), как и начальный этап к «самоутверждению» в

душе поэта островка детства, «неизменного и всегда живого, детства вне истории, скрытого от других (...), реальное бытие которого ограничивается моментами озарений, то есть моментами поэтического существования» [Bachelard, 1998:115]. При этом мечтание Бродского не носит характера эскапизма, несмотря на экзистенциально-натуралистический полумертвый фон, это, скорее – золотая проба.

Городское странствование героя в стихотворении *Три главы* начинается, однако, в Москве. Это типичный прием, утверждающий принадлежность героя к определенному «собственному» пространству «бытийственной родины». Антитетичность Москвы и Петербурга в тексте Бродского имеет эмоционально-рефлективный характер, и пространство, в котором перемещается лирический герой отмечено реестром, «сгромадившим» обозначения гипотетического «дома», которым в первой части произведения стали собственные десигнаты родного города:

...и дверь откроется. О память,
смотри как улица пуста,
один асфальт под каблуками,
наклон Литейного моста. (I, 37).

Кроме того, кажущееся нелепым утверждение: «Когда-нибудь, болтливый умник, / среди знакомств пройдет зима, / когда в Москве от узких улиц / сойду когда-нибудь с ума», – противоречит и опровергает так популярную со времен Андрея Белого и Александра Блока концепцию Москвы как центра. Это также эхо идеи о превосходстве «привилегированного, культурного, планомерно организованного, логично правильного, гармоничного города, противопоставленного Москве как хаотичной, беспорядочной, противоречащей логике, полуазиатской деревне» [Топоров, 1995:259]. Осовремененной версией отношений вечной антипатии между Петербургом и Москвой были взгляды одного из друзей Бродского, Александра Кушнера. Для него оппозиция Петербург - Москва следовала из устойчивой литературной демаркационной линии между ленинградской «мафией» (слова Наума Коржавина) тех лет и московской «поэзией стадионов», которую Анна Ахматова охарактеризовала следующими словами: «Колизей, или что?».

Бродский, по мнению Кушнера, не разделял вкусов московской элиты того времени, советских салонов и обществ, способных только к «напыщенным позам». Если бы Бродский, как утверждает поэт, родился в Москве, ему бы не удалось приобрести таких ценных привязанностей, которым бы вторили «темные сумеречные сады и едва слышный голос музыки». В Москве, подчеркивает Кушнер, этот голос не был бы услышан из-за общего ожесточения, причиной которого было, например, разделение на «громких поэтов» и «тихих лириков». Гротескность московских салонов, наблюдаемая из ленинградского далека, представлялась в юмористическом виде: «Ну, громкая, это понятно, эстрадная. А кто такие тихие лирики? Конечно те, которым патриархальные отношения были ближе «столичного грехопадения», березовые рощи и леса. Зощенко в

одном из рассказов писал: «Пришел поэт с голосом тихим, как таракан» [Бродский, 1999:164-165].

Видению скорой утраты разума где-то в нелюбимом месте, которое было почти сакральным символом государственности, в первой строфе сопутствуют знаки, относящиеся к теме гибели и пути. Мотив «зимы» и «узкой улицы», также дважды использованное обстоятельство времени «когда-нибудь» определяют лексическое поле, коннотирующее угрозу. Сознанием катастрофы, облаченным во фразу «сойду когда-нибудь с ума», проникнуто все содержание произведения, состоящего из трех частей. Важнейший образ во второй строфе – античная метафора Дома, как выражение отношения субъекта к бытию. В центре метафоры – родина, расположенная среди мельканий детских воспоминаний, сокращенных в существительные типа: «полу весна», «полуботинки», «полувойна». Использованные средства, как выражение трансформации психики субъекта, относятся и к обозначенной в первой строке «шумной родине балтийской», и к конкретному чувственному опыту, («худой», «протарахтят», «лестница») свойственному сфере частной жизни героя, на который Бродский ссылается в своих позднейших эссе, посвященных теме детства и юности.

Детские впечатления следует рассматривать не как обычную ретроспекцию (о чем говорилось в начале), но как попытку конструирования того, что Гастон Башляр называет «космическим детством». Мы вправе сделать это, поскольку Бродский постоянно помещает детские впечатления в контексте космическом, общечеловеческом, архитипизируя его мельчайшие элементы (мотив иголки в руках матери, стук швейной машинки, пуговицы на отцовском парадном мундире, метраж квартиры, окно с видом на церковь, фотоаппарат, элементы отделки квартиры и т.д.). Как утверждает Башляр, в воспоминаниях космического одиночества мы должны отыскать островок детства, становящийся центр человеческой «психэ». Там сплетаются воображение и память, – «Там бытие детства сплетает то, что реально, с тем, что вообразено и в полноте воображения переживает образы действительности» [Bachelard, Marzenie., 1998:125]. Образы детского одиночества воздействуют на бытие субъекта в отдалении от бытия для людей. Только бытие для мира в моменты угрозы подчеркивает настоящее обличье духа – тревогу и страх. Поэтому так важен для поэта космос. Башляр пишет об этом так: «люди уходят, космос остается, космос всегда на первом месте, космос; который не затмят в течении всей жизни грандиознейшие представления мира [Bachelard, Marzenie., 1998:125]. В психологической структуре субъекта Бродского (*Три главы*) проявляется космичность детства. Не столько одинокие, скрытые мечты, сколько кажущееся их отсутствие, тщательно укрытое под маской безразличия и страха. Гносеология субъекта во всем цикле так называемого «петербургского текста» Бродского связана с мифом семьи, дома и города как случайного представления памяти, а точнее, того, что Башляр называет

«фальшивой памятью», ибо, как он утверждает, «наши одинокие мечтания являются действием метамнезиса (перемены памяти)», так как «кажется, что наши мечты о мечтах нашего детства позволяют нам познать бытие, предшествующее нашему бытию, всю перспективу пред-бытия» [Bachelard, Marzenie..., 1998:125].

Метафорический Дом-Родина, таким образом, становится фигурой интерпретации человеческой судьбы, понимаемой в духе фатализма. Это вымышленный образ, отражающий состояние сознания и подсознания субъекта. Процитированная вторая строфа, а в особенности лексический комплекс: («лестница», «псевдовесна», «полуботинки», «псевдовойна») создают особую, стабильную, архетипическую регистрацию воображения эмоционального состояния, достроенного когда-то материальными явлениями. Дом и родина уже после некоторого времени после осмотра и обобщения становятся весьма реальными онирическими явлениями, а также общим для всей поэзии Бродского представлением отношения «я-Дом» и «я-Родина». Топология этого отношения относится обычно (как в цитированной строфе) к вертикальным элементам образа, к их семантическим («лестница»), и графическим свойствам (приставка «пол - » половина):

«каблуки»	«полувина»	
«излюбленный Литейный Мост»		«полуботинки»
«дверь»	«полувойна»	

Наиболее существенным пространственным приемом, вокруг которого сосредоточиваются события, описанные в первой части, является создание определенных отрезков, обозначающих онтологически объяснимые начало и конец. В связи с этим важную роль играет в стихотворении мотив дверей (очень часто встречающийся в поэзии Бродского), казалось бы отмежевывающий ретроспекции от настоящих, иногда иррациональных переживаний. Дверь - это своеобразный тоннель-переход. Словно архаический *axis mundi* - конец «лестницы», ведущей из сакрального пространства детства в бездну безумия.

Как уже говорилось, дом и родина в указанном стихотворении прежде всего – явления ментальные. Две первые строфы отражают состояние сознания субъекта, укорененного в определенных реалиях петербургской действительности шестидесятых, после чего его подсознание, как продукт определенных фактов, диктует события, описываемые в следующих строфах.

Третья строфа создает особую атмосферу загадочного свидания, которое должно произойти. Эмоциональной основой становится пустота, полная противоположность «шумящих» и «грохочущих» в другой строфе отголосков родного города. «Пустая улица» и «крыло Литейного моста» приносят абстрактный образ иного мира «по другую сторону дверей». Характерной чертой дивного нового пространства является его враждебность по отношению к субъекту. Пустота становится мерой антипространства, о которой можно сказать так: «если мера гармонической

соотнесенности человека и пространства нарушается из-за того, что оно неконтролируемо и необратимо «разъехалось» по сторонам, порвав связь со своим «человеческим» центром, наступает та пустота-опустошенность, которая губительна для человека, как если бы он оказался в безвоздушном (опустошенном от воздушного «наполнения») пространстве, а значит, и для подлинного быта [Bachelard, Marzenie..., 1998:125]. Это пустота страшного города, – города родом из романов Достоевского, Белого и других. Топоров характеризует это состояние следующим образом: «Прежде чем исчезнуть в небытии - страдание одиночества, сознание, что ты еще человек, но что «человек человеку - призрак», что - еще хуже - ты для людей не только не другой, до которого нет дела, но даже и не призрак: ты вычеркнут из жизни, из сознания, навек забыт, и это забвение тебя мучительно болезненно» [Топоров, 1995:508].

Уединение, пустота и безумие в творчестве Бродского являются одновременно и способом и следствием «нисхождения в небытие». Подобное происходит в поэзии Блока и в романах Достоевского. Их внимание «концентрируется на исчезновении как чего-то «реального», конкретного, привычного, так и того, что до исчезновения не замечается, но оно присутствует как некая *conditio sine qua non* (...). И когда на месте привычного возникает пустота и человек приходит в смятение, тогда-то и возникают те парадоксы полноты - пустоты, заполнения - опустошения, которые вызывают к человеку, требуя своего решения или (...) признания того, что здесь - на ровном, гладком месте, сложные, остро поставленные проблемы, взрывающие поверхностную ровность и нейтральность» [Топоров, 1995:341-345]. Так лирический субъект в стихотворении Бродского вовлечен в чудесное фантастическое происшествие, известное, например, по стихотворению Блока : *Там на улице стоял какой-то дом...* («Там на улице стоял какой-то дом, / и лестница крутая во тьму водила») [Блок, 1980:209]. В обоих произведениях герой встречает на улице загадочную фигуру, чей облик пугает и обращает в бегство. Метаясь среди петербургских улиц и стен, герой внезапно теряет ориентацию. И находит себя в относительно ином времени и пространстве, но и здесь, в тепле и тишине дома затаилось предательство («тепло, предательство, приют»).

Таинственная фигура из стихотворения Бродского, являясь сублимацией личного опыта (атмосферы травли «тунеядца», арестов) одновременно продолжает общеизвестные мотивы «петербургского страха», петербургской метафизики», наконец «петербургских двойников». Литература перелома веков являет неисчерпаемый источник петербургских видений, страхов и ирреальных событий сверхъестественных историй. И Петербург у Бродского - город-призрак, в котором действуют слабоочерченные временные и пространственные границы [Топоров, 1995:509]. Это когда-то грозный, пугающий топос, синоним болезни духа и даже смерти. Произведения, чья тема, или даже фон - северная столица России, отсылают, по мнению Топорова, к различным петербургским мифам (миф творения, мифы эсхатологические -

об уничтожении города, исторические предания). Из отмеченных литературоведом прежде всего так называемые «урочищные мифы» (т.е. сфинксы, заколдованные дома, привидения), а также мифы «явлений» (Петра, Павла, анонимных персонажей) можно связать с эпизодом, описанным в тексте Бродского.

Литературный образ Петербурга, представленный в *Трех главах*, не только попытка примирения с мифом, но и особая демонстрация вследствие вовлеченности поэта в творческие дискуссии шестидесятых: «Но Бродский сделал выбор, и это был выбор метафизический. Есть существенный момент, отличающий ленинградскую поэзию 60-х от московской - это момент спиритуальности. Ленинградская школа в принципе очень спиритуальна, независимо от того, идет речь, скажем, о дадаизме или символизме. Постоянно присутствует какая-то особая спиритуальная настроенность в отношении к слову» [Поэзия..., 1995:311].

Обращаясь к тексту первой части *Трех глав*, следует отметить, что она является умелым переносом поэтической традиции так называемого «петербургского текста» в мир современной метафизики города. Мотивы вечного конфликта двух столиц, душевной болезни, лестницы, пустоты, страха, двойника присутствуют в русской литературе свыше двухсот лет. Бродский, однако, не задерживается на использовании уже известных приемов. Мастерски используя блоковскую школу настроения, пушкинскую строфику и лексику, он создает совершенно новое поэтическое качество. Примером может послужить также вторая часть стихотворения *Три главы*, в которой благодаря лексике из эпиграммы Александра Пушкина *На Воронцова* [Пушкин, 1985:84] Бродский сумел создать атмосферу мета-Петербурга (времен Пушкина и Бродского заодно). В обоих произведениях появляются мотивы псевдо-быта, романтического одиночества в неизменности бытия, отсутствия настоящих чувств, а также благородного юношеского бунта против экзистенциальной безысходности («еще, никогда ни тем ни этим / не примиренная душа» [Бродский, 1996-98:38].

Структура первых двух строк первой части произведения связана с лексической игрой, опирающейся на использование префиксов «пол-» и «пере-», а также числительного «один». Очередность используемых приемов (полуапрель, полуслякоть, полупитье, одинокость, одинакость, полуправда, переменам, переедем, переживем, полудыша) служит выдвижению неустойчивости, временности окружающего мира. Реакция субъекта онтологична. Неопределенность и случайность являются знаком не только распада внешней реальности, но проникают в сознание героя – отчужденного квартиранта псевдо-быта. Таким образом, префикс «пере-», обычно ассоциирующийся с переменой к лучшему, надеждой, путешествием, пересечением ограничений, порыванием с табу, оказывается вектором к полусредствам. Как элемент эмоциональной

структуры, произведение не обладает компенсаторным качеством, а наоборот, углубляет состояние романтического одиночества.

Отношение «я – город», «я – Россия» формируется в зависимости от стиля «стихотворного повествования». Во второй части *Трех глав* присутствие коллективного («мы») и индивидуального повествователя («он», «ты») заостряет полемический характер лирического изложения. Таким образом, вторая часть произведения, составляет собой одну, но расписанную на голоса оперную арию, в которой на фоне иронических замечаний героя, сопротивляющегося своей жизненной обстановке, но старающегося справиться со своим внутренним конфликтом, постоянно слышно *tutti* «хора». Повествовательная и словесная игра обогащена мотивами, функционирующими в русской литературной традиции уже как знаки. Примером могут послужить в контексте петербургской фантастики «желтый лед» и «Финский Залив», также часто используемые Достоевским [Топоров, 1995:245], как и другими петербургскими авторами [Топоров, 1995:336-337]. В двух последних строках второй части произведения слышится также эхо блоковского мотива «последнего пути» («В снежной пене – предзакатная - / Ты встаешь за мной вдаль, / Там, где в дали невозвратные / Повернули корабли») [Блок, т.2, 1980:9].

Эндизм (наука о итогах) Бродского имеет чисто антропологический характер, обогащенный, однако, присутствием топосов России и Петербурга, а также элементами родной литературной традиции. Поэт, используя темы и мотивы русской классики, совершает поколенческую интериоризацию, «накладывая» их на свои «внутренние пейзажи» (сходство мотивов «окна» и «безвозвратности» у Блока и Бродского):

Какая разница и разность,
и вот – автобус голубой,
глядишь в окно, и безвозвратность
все тихо едет за тобой (I, 38).

Динамическое повествование в первой части произведения, обогащенное ранее упомянутыми мотивами из Достоевского, Андрея Белого и других, во второй части *Трех глав* приобретает нравоучительный, стоический тон. В особенности последние две строки этого отрывка – философские рассуждения, указывающие на актуальное психическое состояние героев:

Что не станет с человеком
грехи не все, дела не все (I, 38).

Их завершением является строка, открывающая третий фрагмент произведения:

Ничто не стоит сожалений,
любви, любви, а все одно -
знакомств, любви и поражений
нам переставить не дано (I, 38).

Поза равнодушия, иронии, стоического реализма указывает на автотерапевтическую позицию субъекта как реакцию на неопределенную

психо-пространственную обстановку. В первой части *Трех глав* личность эта близка к сумасшествию и смерти, к чему провоцирует ее вид собственного двойника. Вторая часть произведения указывает на внутренний конфликт сознающего угрозу субъекта, зря пытающегося найти убежище в пустоте мертвого города. Стилистика темы жизни и смерти, помещенная в контексте пространственно-временных реалий (Ленинград, апрель 1961), фасцинировала Бродского и позднее, также в отношении к другим поэтам, например, Марине Цветаевой. Вот как звучит сделанный Бродским анализ стихотворения *Новогоднее* (в контексте проблемы жизни и смерти как страдания): «Горе как переживание состоит из двух элементов: эмоционального и рационального. Особенность и взаимосвязанность в случае сильно развитого аналитического аппарата в том, что последний не облегчает, но ухудшает положение первого, т.е. эмоций. В этих случаях вместо союзника и утешения разум индивидуума превращается в его врага и расширяет радиус трагедий до размеров, его обладателем не предполагавшихся. Так порой рассудок больного вместо картин исцеления рисует сцену неизбежной гибели, выводя этим из строя защитные механизмы. Отличие процесса творческого от клинического в том, однако, что ни материалу (в данном случае – языку), из которого произведение создается, ни совести его создателя не дашь снотворного. В литературном произведении (...) автор всегда прислушивается к тому, что говорят ему пугающий голос рассудка» [Иосиф., 1990:109]. Одиночество, угроза, страдание героя а также сознание неизбежности предназначения являются результатом намеренного покорения автором культурно укрепленных значений, до сих пор характеризующих частное пространство человека. В структуре произведения это заметно в самом размещении в одном семантическом ряду с существительными (двор, ограда, переулок, подъезд, окно, прихожая) эпитетов типа: черно - белый, чугунный, бедный, темный, а также семантических соединений и метафор (цинковые урны, снег небытия, любовь и смерть) и т.д. В одном ряду с синонимами дома, частности, близости, безопасности, нашлись определения, указывающие на нарушения типичного состояния вещей («ступать обратно», «Борей все гонит воды вспять») и усиливающиеся нервные реакции («черно-белые дворы», «жизнь проходит в переулках, / как обедневшая семья» 'цинковые урны», «снег небытия»).

Пространственный контекст (ранее упомянутый мотив пустоты, свойственный уже романтической традиции) многое решает и во временной структуре описываемых событий, поскольку темпоральный фон произведения составляет канун весны, который в метафорическом путешествии героя обозначает возвращение в круг дома-небытия. Как утверждает Башляр, «чистое воспоминание не имеет чисел. Зато обладает временем года» [Bachelard Wspannienie, 1998:134]. В приведенном произведении прошлое, настоящее и будущее размещены в одном временном пространстве. Несмотря на то, что первая часть произведения указывает на будущие события, прием «страшного сна», упраздняя

пространственно – временные границы, сохраняет лишь время года – канун весны. В петербургских произведениях Бродского время года является основным знаком, связывающим бытие субъекта с городским топосом. Подробности, относящиеся к климату северной столицы, придают соответствующее эмоциональное напряжение произведению. Таким образом, в стихотворении *Три главы* «желтый лед», «прибрежные дюны» и «снег» экспонируют и драматизируют соотношения «я - Время». Канун весны провоцирует к драмам – как время неоднозначное и с «климатической» и психологической точек зрения. Это период смыкания зимнего псевдо-бытия с циклически рождающейся надеждой на лучшее. Как любое время года, канун весны у Бродского является «временем тотальным», отражающим определенное психологическое качество. Его признаки создают структуру чувств субъекта, одновременно упраздняя значимость пространственных границ. Отсутствие этой демаркационной линии между личным пространством субъекта и мертвым внешним миром является причиной лишения реальности в поэтическом отношении «я - мир» (так как впечатления субъекта концентрируются вокруг желания повернуть назад порядок событий). Следует отметить, что это не борьба со Временем - синонимом деструкции, но мысль о побеге от предназначения в условиях крайней ситуации.

Произведение *Три главы* является достоверной записью мировоззрения юного, бунтующего, только входящего в жизнь человека. Чертой, отличающей его связь с миром, становится размещение в его центре (кроме детства, юности, настоящего) города - топоса - Дома. Однако следует отметить, что спиритуализация Петербурга, гарантируя связь с трансцендентностью, усиливает заодно аксиологическую дезориентацию субъекта, вытекающую из потери веры, традиции, чувства принадлежности к обществу – хранителю ценностей нескольких поколений. Топос в данном случае обозначает его потерю, а пустое место заполняет скука, разочарованность в жизни и смысле бытия, стремление найти самого себя и, возможно, собственные корни:

...Любовь и смерть, слова знакомых,
и где-то здесь тебе приют (I, 39).

РЕЗЮМЕ

Поэтическая традиция так называемого «петербургского текста» непременно связана и с поэзией Иосифа Бродского. Отражены мотивы конфликта двух столиц, душевной болезни, двойничества.

Целью предлагаемой работы является указание новых пространственно-временных коннотаций символов (Дом – Город – Россия) в метафизическом контексте.

SUMMARY

Poetic tradition of the so-called «Petersburg text» is surely connected with Joseph Brodsky's poetry too. The article considers motifs of the two capitals' conflict, soul illness, and twinning.

The purpose of the article is revealing new space and time connotations for the symbols (Home – City – Russia) in metaphysical context.

ЛИТЕРАТУРА

Блок, 1980: Блок А. Собр.соч.: В 6-и тт. Л., 1980.

Бродский, 1996-98: Бродский И. Собр.соч. В 4-х тт. М., 1996-98.

Бродский, 1999: Бродский И. Труды и дни (слст. Л. Лосев и П. Вайль). – М., 1999.

Иосиф., 1990: Иосиф Бродский размером подлинника. – Таллин, 1990.

Поэзия., 1995: Поэзия – это разговор самого языка // Новое литературное обозрение. – 1995. №4.

Пушкин, 1985: Пушкин А.С. Стихотворения. – М., 1985.

Топоров, 1995: Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. – М., 1995.

Bachelard, 1998: Bachelard G. Poetyka marzenia. – Gdańsk, 1998.

Bachelard Marzenie..., 1998: Bachelard G. Marzenie ku dzieciństwu // Bachelard G. Poetyka marzenia. - Gdańsk, 1998.

Bachelard Wspomnienie..., 1998: Bachelard G. Wspomnienie ku dzieciństwu // Bachelard G. Poetyka marzenia. - Gdańsk, 1998.

Tuan Yi-Fu. Przestrzeń i miejsce. – Warszawa, 1987.

ББК Ш43 (4УКР)(=411.4)4*8 Величковський

Богдана Жовніренко
(Донецьк)

ОЦІНКА ТВОРЧОСТІ ІВАНА ВЕЛИЧКОВСЬКОГО В ДІАПАЗОНІ ДВОХ СТОЛІТЬ

Література доби Бароко, репрезентуючи «стиль бурхливої перехідної епохи, не впевненої в стабільності існуючих форм життя, сповненої турбот і тривожних пошуків» [Наливайко, 1981: 127], подарувала світу генерацію митців, здатних не тільки відповідати новим культурним запитам, а – найголовніше! – формувати «завдяки ...філософській ємності та яскравості образотворчих засобів» [Абрамович, 1984: 138] обличчя національних літератур; визначних художників слова, чиї імена уособлюють становлення українського поетичного мислення в XVII-XVIII століттях.

Чи не найяскравішою постаттю, яка акумулює в своїй творчості ренесансну життєрадісність, непідробну увагу до середньовічної спадщини і чисто барокове прагнення відобразити багатогранність світобудови, є Іван Величковський, письменник, увага до якого не слабшає впродовж

трьох віків і разом з тим, як це не парадоксально, не компенсована ґрунтовними предметними дослідженнями. Відсутність монографій, присвячених діяльності автора «першої декларації» українського авангарду» [Яременко, 1997: 8], «футуриста XVII століття», за словами професора О.Грузинського, дійсна тому підстава і, на наш погляд, зрозуміла: Величковський – єдиний, хто по праву розраховує на спадкоємність і послідовників, його ім'я не губиться в плинні часу, а навпаки набуває все нового звучання, вимагаючи серйозного вивчення доробку й критичної оцінки його з боку літературознавців. Така відповідальність, покладена на останніх, зростає через важкий доступ до рукописів, «разбросанных по разным книгохранилищам» [Сумцов, 1885: 16], не вирішену проблему авторства багатьох поезій, відчутну складність аналізу літературних зразків, а також брак належної систематизованої біо-бібліографії поета, особливо погляду критики на творчий доробок І.Величковського періоду від тридцятих років вісімнадцятого до п'ятдесятих віку двадцятого – центрального об'єкту наших студій.

Оформлені у 1690-91 роках (з огляду на зауваження автора про матеріал даних поетичних зразків як «прошлых лѣт... праца» [Величковський, 1972: 69], рукописні збірки «Зегар з полузегарком» і «Млеко, от овцы пастыру належное» у найбільш комплектному своєму вигляді побачили типографію лише у 1972 році. Трохи раніше силами самого Івана Величковського у співпраці з «Towarzystwo(m) Kunsztu Typographskiego» [Величковський, 1972: 46] між 1680 і 1683 роками у Чернігові, як переконливо стверджують В.Колосова, В.Крекотень, С.Маслов, був виданий польсько-латинський панегірик з умовною назвою «Lucubrationcula», вперше на який звернув увагу Мих. Максимович у статті «Латино-польские сочинения писателей малороссийских», надрукованій у 1850 р. в 3-й книжці альманаха «Киевлянин» [Величковський, 1972: 6]. По суті, ті ж відомості збережені у роботі М.Сумцова про Лазаря Барановича [Сумцов, 1885: 33]. Першим, і, на жаль, останнім, хто у періоді, окресленому часовими рамками – з 30-х рр. XVIII по 50-ті рр. XX століття, зробив наступний крок в оцінці панегірика, був С.І.Маслов. У тезах доповіді Наукової сесії XII КДУ (1955) він зазначив, що «літературна спадщина Величковського ... обмежується головним чином трьома творами. Це, по-перше, писаний сафічними строфами латинсько-польський панегірик, піднесений архієпископу чернігівському Лазарю Барановичу...», що «зберігся в єдиному дефективному (без заголовкового аркуша) примірнику на останній сторінці його зазначено: «Lucubrationcula Ioannis Wieliczowski» [Маслов, 1945: 405]. Крім «Lucubrationcul'i», Величковському належать ще два слов'яно-українські збірники... «Зегар з полузегарком» і «Млеко, от овцы пастыру належное». Поза сумнівом, дослідник свідомо ставить даний ораторський твір першим, а значить найкращим у творчому доробку, найбільш вартісним, полишаючи інший панегірик – до гетьмана Івана Самойловича, датований 1687 р. У статті, надрукованій із майже двадцятирічним запізненням у

сімдесятих роках, С.І.Маслов привідкриває завісу на «Lucubrationcul'у». Учений подає відомості про місцезнаходження літературної пам'ятки, детально описує зовнішні ознаки брошури Величковського. Відсутність заголовкового аркуша дозволила науковцю висунути, на наш погляд, дуже переконливу версію про час і місце друку «Lucubrationcul'и». В обов'язок С.Маслова увійшов також побіжний огляд літературної форми панегірика, який «становить польські, почасти макаронічні, з домішкою латинських речень, вірші...» [Величковський, 1972: 7]. Не уникнув дослідник й ідейно-тематичного аналізу: мотив воскресіння патрона Барановича, євангельського Лазаря, сполучено з провідною біблійною думкою про пшеничне зерно, «ще вмирає в землі й приносить, відродившись, великий здобуток» [Величковський, 1972: 7]. На цій підставі медієвіст провів цікаву паралель з панегіриком Л.Крщоновича «Redivivus Phoenix» (1682-1684 рр.), де мотив воскресіння Лазаря поєднано з чудодійною відтворювальною силою птаха. Порушується і питання образної системи «Lucubrationcul'и», витoki якої слід шукати в Античності. В інтерпретації ж Величковським євангельських подій С.Маслов відзначає штучність, характерну для доби Бароко, з чим, до певної міри, не можна не погодитись. Та, незважаючи на це, велику роль відіграє воля авторського вимислу, яка пропонує абсолютно нові пояснення тих чи інших явищ. Так, причина воскресіння Лазаря, що криється в суголоності імен сестри святого й Божої Матері – не що інше як прояви «маріїнської» тематики – однієї з найбільш продуктивних у Величковського (згадаймо «Зегар з полузегарком!»). Оцінка С.Масловим так званої другої частини панегірика обмежується сюжетним переказом; справжньою вартістю його є перелік творів-присвят Л.Барановичу за визначні заслуги на літературній ниві, серед яких трактат І.Гаятовського «Stary Kosciol zachodni», «Тріода цвітна» Л.Крщоновича, «Літопись...» С.Величка [Величковський, 1972: 8].

Констатуючи відсутність у науковій літературі аналізу творчості Івана Величковського у «більш-менш повному обсязі» [Величковський, 1972: 5] С.Маслов відмічає, що «найбільш пощастило щодо цього двом, до певної міри, другорядним, творам..., так званим «Віршам про Дедала»... на честь гетьмана Самойловича, та збірнику дрібних поезій з рукопису Києво-Софіївського собору №362. Вже у літописі Самійла Величка (1720 р.) не тільки описується факт піднесення в дар гетьману образа «патрона его Преподобнаго Іоанна Кущника, зъ приложеніємъ подъ нимъ своей композитури сицевихъ віршов» [Величко, 1855: 9] Величковським, а й, з поваги відомого історика до мужа «благодати Божія и мудрості» [Величко, 1855: 9] повного, у 1855 р. друкується весь текст панегірика, позбавлений коментарів.

«Окреме» місце серед робіт Івана Величковського надає «Дедаловим віршам» Євген Юрій Пеленський у малодоступному виданні 1943 року творів барокового автора. Акцентуючи увагу на особливості літератури бароко – органічному поєднанні античних і християнських мотивів – др. Євген Юрій визначає жанр даної поезії як рефлексійної, причому через

неприйняття ознак панегірика. Як це не дивно, літературознавець суперечить сам собі, адже рефлексійність – риса, притаманна, в більший чи менший мірі, всьому словесному бароковому мистецтву. Декодування літературознавцем ідейних засад твору: плекання честі Божої, непохитності зовнішньої і внутрішньої політики – спонукає вченого здійснити вдалий висновок про те, що «Вірші про Дедала» – «політичні погляди не одного лише Величковського, але й ширших кругів українського громадянства, а принаймні його патріотично настроєного духовенства, для якого «покой в милій Отчизні» та «слава, оздоба, подпора милій Отчизні» – не були порожніми звуками» [Пеленський, 1943: 41].

З огляду на те, що панегірик на пошану гетьмана Івана Самойловича понад півтора століття чекав на своє видання, деяким поезіям, серед яких вірш до Богородиці, пощастило бути надрукованими поруч із «Вінцем млтвъ седмичнъ ...» (1694 р.) у збірнику Києво-Софіївського собору при житті автора. Згодом у 1866 році проф. М.Петровим оголошуються дві поезії І.Величковського з вищезгаданого збірника, приписані, щоправда, його старшому брату Лаврентію [Петров, 1866: 323].

Володимир Перетц, досліджуючи в «Историко-литературных изслѣдованіяхъ и матеріалахъ» природу силабічної поезії, причину їхньої «поразительной и необыкновенной ... гармоніи, енергії и выразительности» [Перетц, 1902: 18] бачить у правильному чергуванні наголосів. Це дає вченому прекрасну можливість у «самому популярному послѣ 14 и 12-сложного – ... восьмисложному размеру» помітити близькість «къ 4 стопнымъ хорейскимъ» [Перетц, 1902: 19], а в шестискладнику – до хорей тристопного. Іменуючи збірник Києво-Софіївського собора №186 не інакше як «замѣчательный» [Перетц, 1902: 18], В.М.Перетц на підтвердження своєї попередньої думки наводить поезії «Предъ рождествомъ неврежденна...», «Пиворѣзови» й «Азъ благъ всѣхъ глубина...», помилково приписуючи їх Лаврентію Величковському. Прагнучи вияснити характер дотичності старої силабічної системи віршування з новою, медієвістові імпонує думка М.У.Петрова про роль леонінського силабічного вірша, який «въ постепенномъ развитіи своемъ очень близко подошелъ къ тоническому размеру стиховъ» завдяки «по нѣскольку созвучныхъ между собою словъ» [Петров, 1866: 329], як в «Офѣрованію книжечки» [Рукопись: 125 об.-126] Величковського, за словами В.Перетца, «нѣкто Іоанна» [Перетц, 1902: 32]. У статті «Къ исторіи малорусского литературнаго стиха», оцінюючи жанрову сферу обслуговування одинадцятискладника, поряд з похвальними одами, ліричними віршами, Володимир Миколайович називає також «благочестивыя размышленія, какъ напримѣръ въ рукописи XVII в. Києво-Софійскаго собороа №186» в поезії «Пишущему стихи» Івана Величковського (у В.М. Перетца – анонімній).

Значний крок у вивченні творчості старожитнього українського письменника XVII ст. знаменує «Описаніе рукописныхъ собраній, находящихся въ городѣ Киевѣ» М.Петрова, де відмічено літературні

пам'ятники збірника, «писанного разными руками, in 4^o, на 309 листках» [Петров, 1904: 61]. Так, в числі «вѣршъ» під сторінками 83, 91-93 «есть стихи Величковскаго» [Петров, 1904: 62]. Констатуючи присутність поезій барокового письменника, автор «Описанія...» не вдається до конкретизації, якого Величковського саме, але вже той факт, що ім'я Лаврентія не фігурує, безумовно, на користь Івана. Крім того, у зазначеній праці Величковський згадується і в рукописі №556 (230) Богословія «на латинскомъ языкѣ, въ листъ, на 542 листахъ» від «Finivimus anno Domini 1725 Iulii die 3-tia» [Петров, 1904: 239], – підстава, що дозволяє судити про неабияку обізнаність поета в класичних – зокрема латинській – мовах.

Наступним кроком у дослідженні літературної діяльності Івана Величковського є «Новые труды по источниковѣдѣнію Древне-русской литературы» (1905) В.М.Перетца. Додаючи власні критичні зауваження до бібліографічного огляду київських рукописів, здійсненого М.Петровим роком раніше, В.Перетц детально зупиняється на збірнику №186(362). Дослідник істотно збільшує нумерацію сторінок, присвячених віршам «Величковскаго, іером. Димитрія..., Стеф. Яворскаго, І.Максимовича, В.Ясинскаго и др.» [Перетц, 1905: 32], але, на відміну від М.Петрова, не ідентифікує авторство пам'яток. Новими гранями оцінюється ставлення В.Перетца до поезії «Азъ благъ всѣхъ...». Згадуючи про це «довольно благозвучное для своего времени стихотворение Величковскаго... о чемъ свидѣтельствуєть записъ сбоку, сдѣланная киноварью» [Перетц, 1905: 32], професор уперше ставить під сумнів приналежність його до намісника Свято-Нікольського монастиря Лаврентія.

Знаходячи «остроумнымъ» «Отвѣтъ Магдалинин грѣшникови» [16; 88об.] В.Перетц включає затим «цѣликомъ» три епіграми: «Не жити - еже ясти...», «Не жити - еже пити...» [Рукопись: 91], а також «на хулителя стихослагателей, не цѣнящаго ихъ трудовъ» [Перетц, 1905: 33], «Пишутему стихи» [Рукопись: 91]. При всій привабливості намічених науковцем тематичних і жанрових орієнтирів, навряд чи можна погодитися з думкою В.М.Перетца про відсутність в «Описаніи» (1904) лише перших двох епіграм: як «Пишутему стихи» [Рукопись: 91], так і «На хмѣль величковскаго...» [Рукопись: 91об] – з проявленієм юмора – М.Петровим не згадані [Перетц, 1905: 33]. Поряд з лише названими «раками» Величковського, анонімними віршами про смерть, прислів'ями, низкою листів «Варл. Ясинскаго, Л.Величковскаго, Лазаря Барановича къ разнымъ лицамъ» [Перетц, 1905: 34], влучною й виразною епіграмою «Пиворѣзови» [Рукопись: 125об.] з циклу «Вѣршъ власной пращи моеи...» [Рукопись: 125 об.], В.М.Перетцем вперше порушується питання авторства збірника – і це найважливіше.

Великою заслугою акад. В.Перетца стають «Новые труды по источниковедению древней русской литературы» [Перетц, 1909: 23-24], в яких уперше оголошуються два рукописні збірники поезій Івана Величковського «Млеко» та «Зегар з полузегарком».

Варта уваги величковськознавців й «История русской литературы» (1911), автор якої, Шляпкін І., вивчаючи генезу, жанрові й ритмічні особливості українського курйозного вірша, відзначає леонінський; завдяки останньому, польський, а згодом й український, «стихъ заимствовали ритму» [Шляпкинъ, 1911: 348]. На думку І.Шляпкіна, леоніни «Офђрованню книжечки» невідомого йому Іоанна, некоректно датовані 1685-1690 роками, вирізняються порівняною легкістю і приємністю, саме в них «...заключается ключъ пониманія тоническаго стихолосженія» [Шляпкинъ, 1911: 399]. Відстоюючи існування «рускаго стиха», «медієвіст наводить «Раки...» Величковського – перші українські поезії, що увійшли до «київських піітик» і набули надзвичайної популярності навіть в Росії.

В 1913 році в «Отчете об экспедиции семинарія русской филології в С.-Петербурге» акад. В.Перетцем знову порушується питання авторства. Проводячи паралелі вірша «Марія» з відомими рукописними збірками барокового письменника, учень С.І.Маслова О.Грузинський відмічає: «Тут зібрані водне всі емблеми Богородици – облачний і огненний стовп, місяць, розцвілий жезл Аарона, скиптр, «финик», пальмова вітка і т.под. – все, чим любується *Млеко* і *Зегар* Величковського з 1690 і 1691 р.» Це дає професору право на твердження, що «між *Млемом* і *Зегаром* з однієї сторони і *Вінцем* є тісний внутрішній зв'язок...» [Перетц, 1913: 31]. Ця слушна думка, перетворившись на аксіому, стане наскрізною роботи В.М.Перетца, присвяченої збірнику другої половини XVII ст. й іменованої автором не інакше як «украинская антология 1670-1680-х годов» [Перетц, 1929: 73]. Найбільшою, на наш погляд, цінністю дослідження науковця є судження про антологію з огляду на строкатий її склад, як записну книгу, куди увійшли твори не тільки релігійного, а й світського характеру. В питанні про укладача збірника й автора віршів світських, епіграм, як переспівів творів Дж.Овена, так і «власнои праці» [Рукопись: 125 об] барокового письменника, В.Перетц уперше аргументовано відстоює ім'я Івана Величковського.

У 1941 році в Празі виходить у світ перше дослідження творчості Величковського, здійснене Дм.Чижевським [Чижевський, 1941]. Незважаючи на певну однобічність, причина якої – в аналізі лише епіграм-переспівів англійського поета XVII ст., робота засвідчує високу майстерність барокового письменника.

Роком пізніше в «Історії української літератури» Дм.Чижевський відзначає, окрім «влучних перекладів з славетного Дж.Овена «...дуже вдалі власні епіграми» [Чижевський, 1942: 66] Величковського «Пишущему стихи» й «Лђствица Іаковля», а з-поміж жанрів фігурної поезії згадує славнозвісні «Раки» Іоанна, абетковий і загадковий вірші.

* Див.: Довгалеvский М. Поетика / Сад поетичний. – К.: Мистецтво, 1973. – 435 с. – С.272, а також сс.265, 268.

Вагомим внеском у дослідженні письменницької спадщини українського бароко є перше видання творів І.Величковського з упорядкуванням і передмовою Є.Ю.Пеленського, в якій порушені питання біо- і бібліографії, авторства, стилю поезій, особливостей творчої лабораторії майстра, літературних джерел епіграм, кунштовних і віршів на пошану гетьмана Івана Самойловича. Представлені з «Антології 1670-80-х рр.» поезії розподіляються за жанровими ознаками на «Мирські», «Духовні», «Кунштовні». Неабиякий інтерес представляють примітки й пояснення до текстів і вступної статті. І хоча збірки «Млеко» й «Зегар» згадуються лише спорадично, результати роботи Є.Ю.Пеленського важко переоцінити.

У 1952 р. з-під пера Дм.Чижевського виходить монографія «Поza межами краси», в якій літературна вартість епіграм Величковського проглядається через призму інтелектуальної насолоди, впливу на читача, що досягається завдяки «вибору співзвучних слів» [Чижевський, 1952: 7], «протиставленню понять та образів, коротким формулюванням думок та моральних норм, простим висловом складного» [Чижевський, 1952: 8]. Прослідковуючи функціонування таких елементів в епіграмах та «іграшках» Іоанна, Чижевський запропонував перший літературознавчий аналіз творів Величковського.

Уперше запропонований огляд праць від 1736 до року 1952, засвідчуючи наростаючий інтерес до постаті І.Величковського, дозволяє дійти певних висновків: роботи дослідників старовинної української літератури до кінця XIX століття більшою мірою описові й обмежуються хіба що ідентифікацією авторства малих форм майстра. Розвідки XX століття набувають вже ознак критичного аналізу. Ученими вперше окреслюються тематичні обрії, визначаються жанрові й версифікаційні особливості, дається оцінка поезії Величковського з позиції барокової естетики – словом, ті провідні тенденції, що матимуть розвиток у наступні десятиріччя.

РЕЗЮМЕ

Стаття Жовніренко Б.М. присвячена вивченню історіографічних даних з життя і творчості видатного українського письменника барокової доби Івана Величковського. Шляхом аналізу критичної думки середини XVIII – п'ятдесятих років XX століття уперше простежуються тенденції, що розвивались у дослідженнях літературної спадщини старожитнього автора того часу.

SUMMARY

The article is devoted to investigation of the historical facts from the life and creation of the outstanding Ukrainian writer of epoch baroque Ivan Velichkovsky. By means of analysis of critical thought of the middle of XVIII-50th of XX century we can trace the tendencies, which were developing in the works of the literary heritage of Old-Ukrainian author of that time.

ЛІТЕРАТУРА

Абрамович, 1984: Абрамович С.Д. Мелетій Смотрицький та проблеми філологічної культури бароко. – В.кн.: Українська література XVI-XVIII ст. та інші слов'янські літератури / За ред. О.Мишанича. – К.: Наук. думка, 1984.

Маслов, 1955: Маслов С.І. Український письменник кінця XVII – початку XVIII ст. Іван Величковський – Наукова сесія XII. Тези доповідей. Секція філології. – К.: Вид-во КДУ ім.Т.Г.Шевченка, 1955.

Наливайко, 1981: Наливайко Д.С. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1981.

Пеленський, 1943: Пеленський Є.Ю. Іван Величковський. – В.кн.: Величковський І. Писання. – К.-Л.: Українське видання, 1943.

Перетц, 1929: Перетц В.Н. Исследования и материалы по истории старинной украинской литературы XVI-XVIII вв. – Сборник по русскому языку и словесности. – Т.III. Вып.3. – Л.: Изд. АН СССР, 1929.

Перетц, 1902: Перетц В.Н. Историко-литературныя изслѣдованія и матеріали. – Т.III. – СПб., 1902.

Перетц, 1905: Перетц В.Н. Новые труды по источниковѣднiю. Критико-библиографическій обзоръ I-VIII. – К., 1905.

Перетц, 1909: Перетц В.Н. Новые труды по источниковедению древней русской литературы. Ч.II. – Киев, 1909.

Перетц, 1913: Перетц В. Отчетъ об экспедициі семинарія русской филологіи в С.-Петербурѣ // Унив. Извѣстія. – 1913. – №11.

Петров, 1904: Петров Н.И. Описаніе рукописныхъ собраній, находящихся въ городе Кіевѣ. – Вып. III. – М., 1904.

Петров, 1866: Петров Н.И. О словесныхъ наукахъ и литературныхъ занятіяхъ в Кіевской Академіи отъ ее начала до преобразования в 1819 г. // Труды Кіевской Духовной Академіи. – 1866, іюнь.

Сумцов, 1885: Сумцов Н. К истории южнорусской литературы семнадцатого столетия, вып. I Лазарь Баранович. Харьков, 1885.

Сумцов, 1885: Сумцов Н. Характеристика южно-русской литературы XVII века // Киевская старина. – 1885. – Т. XI.

Чижевський, 1942: Чижевський Дм. Історія української літератури. – Кн.2. – Прага, 1942.

Чижевський, 1952: Чижевський Д. Поза межами краси (до естетики барокової літератури). – Н.-У., 1952.

Чижевський, 1941: Чижевський Дм. Український літературний барок. Нариси. Частина перша. – Прага, 1941.

Шляпкинъ, 1911: Шляпкинъ И.А. История русской литературы (Юго-Западная Русь XVI-XVII в.) Часть II. – СПб., 1911.

Яременко, 1997: Яременко В. Витоки українського авангарду. – В кн.: Сорока М.Зорова поезія в українській літературі кінця XVI-XVII ст. – К.: Головна спеціаліз. ред. мовами нац. меншин України, 1997.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

Величко, 1855: Величко Самоиль. Летопись событий Югозападной России въ XVII-мъ вѣкѣ. – К., 1855.

Величковський, 1972: Величковський І. Твори. – К.: Наукова думка, 1972.

Рукопись Кієво-Софійського собора 186 (362X1.2).

ББК Ш 43 (4 УКР) (=411.4) 5*8 Котляревський Маргарита Бородінова
(Донецьк)

РЕЦЕПЦІЯ АНТИЧНОЇ ТРАДИЦІЇ В «ЕНЕЇДІ» І. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Нами сприймається як аксіома, що духовний світ будь-якої національної культури на конкретному історичному рівні «включає попередню національну традицію, трансформуючи її, і при цьому також контактує із традицією інонаціональною».

Античне мистецтво як складний ідейно-естетичний феномен в історії цивілізації багато в чому визначило долю європейських літератур.

Українська література, що є органічною частиною світової літератури, на всіх етапах свого розвитку вела діалог із античною традицією. Цікаві форми такого діалогу продемонструвала нова українська література, зокрема у стадії становлення – к. XVIII – п.п. XIX ст., передусім такі її художні явища, як твори І. Котляревського, П. Гулака-Артемовського, М. Костомарова, Т. Шевченка.

Започаткував цей діалог І.Котляревський, який стоїть біля витоків нової української літератури. Вплив античної літератури виявився у його поетичних творах – «Пісня на новий 1805 год ...», «Ода Сафо» і особливо у поемі «Енеїда» (саме цей твір Котляревського «відкриває» новий етап у розвитку української літератури).

Специфіка художнього освоєння античної традиції в «Енеїді» українського автора зумовлена певними факторами. Цей твір виникає, «включається» у свідомість читачів на межі століть. Дослідники вважають початком роботи над «Енеїдою» 1794 – 1795 роки, перша публікація трьох частин (без відома автора) була здійснена у 1798 році, повністю твір опублікований після смерті письменника у 1842 році (за свідченням самого Котляревського, він працював над ним понад 26 років). Ця межовість художнього явища (і творчості письменника в цілому) зумовила своєрідну художню концепцію світу (і особливність «античного світу» в контексті твору).

В «Енеїді» переосмислюється національна традиція, традиція давньоукраїнської літератури – сатирично-гумористична, барокова (передусім низового бароко, зокрема творчості мандрівних дяків). І при цьому І.Котляревський виступає новатором (на рівнях змісту, жанру, мовного коду тощо).

Дослідники творчості Котляревського відзначали, що одне із важливих джерел твору – «Енеїда» Вергілія. Саме рецепція даного твору в контексті твору українського автора є об'єктом нашої уваги.

Перше знайомство Котляревського із твором Вергілія відбулось під час навчання у Полтавській духовній семінарії. Він читав цей твір латинською мовою. У семінарії виявилися в майбутнього письменника здібності до віршування.

Назва твору – «Вергилиева Энеида на малороссійскій языкъ переложенная И.Котляревскимъ» – 1842 рік (попередні назви дещо відрізнялись, але відмінності були несуттєвими) – орієнтувала читача на першоджерело, тобто виконувала своєрідну сигнальну функцію. Нині вживається скорочений варіант назви.

Висловимо деякі міркування щодо мотивації вибору «Енеїди» Вергілія як важливого джерела інтерпретації. Це, передусім, було зумовлено популярністю римського твору в колах освічених верств українського суспільства, крім цього, також і популярністю травестій, переробок цієї поеми. Твір Котляревського був зорієнтований на такий тип читача, що «впізнавав» Вергілія в контексті «Енеїди» українського автора, а також і на такого читача, який «відкривав» для себе Вергілія крізь призму української «Енеїди», пріоритетно сприймаючи національний твір. Так склалась доля першого явища нової української літератури, що про свою національну специфіку вона мусила заявити крізь домінанту сміху, трансформуючи «чуже» джерело, яке посіло значне місце в історії світової культури.

Цікавою є точка зору В.Неборака, одного із дослідників «Енеїди» І.Котляревського, що в творі українського автора є прихована полеміка з міфологемою «Енеїди» Вергілія – «викорінення – вкорінення»: «Котляревський відчував небезпеку для України (старого царства) міфологеми Енеїда. Тому він її осміює» [Неборак, 1999: 60].

«Енеїда» І.Котляревського – це не пародія на твір Вергілія, а досить складне її ідейне освоєння, наповнення чужої фабули новим змістом (окремі епізоди із життя українського народу, звичаї, обряди, морально-етичні уявлення) і переосмислення її з позицій нового естетичного ставлення до дійсності.

Інші джерела «Енеїди» Котляревського, крім твору Вергілія, - це фольклор, бурлескно-травестійні переробки поеми Вергілія (одні із них виявляють типологічну подібність до твору українського автора, інші – впливають на нього, зокрема, «Вергилиева Энеида, вывороченная наизнанку» М. Осипова, О. Котельницького). Таким чином, «Енеїда»

Вергілія постає у певному контексті, спостерігається явище змішування, інтерференції.

Твір Котляревського, як і твір Вергілія, має жанрові ознаки поеми. Котляревський успадкував жанрову домінанту у Вергілія, модифікувавши її: «Енеїда» Вергілія – поема героїко-патетична, у Котляревського – героїко-комічна, бурлескно-травестійна, комічне тут домінує.

Рецепція «Енеїди» Вергілія на фабульно-сюжетному рівнях має таку специфіку: скорочення, своєрідне стягнення цих елементів, деякі сюжетні ситуації випускаються. У Котляревського твір менший за обсягом – 6 частин (у Вергілія – 12 книг). Так, мотив загибелі Трої у Вергілія вводиться через деталізовану розповідь Енея Дідоні про ці події. Наявний образ Креузи, дружини Енея. У Котляревського цей епізод подається лаконічно – «Но греки, як спаливши Трою, зробили з неї скирту гною ...» [Котляревський, Енеїда: 7], має інше стильове оформлення. Таке освоєння фабули, сюжету твору Вергілія зумовлене авторським задумом, певною часовою дистанцією між первинним сприйняттям римської «Енеїди» та її інтерпретацією, також і тим, що твір Вергілія пропущений крізь призму інших травестій.

Персонажі Вергілієвої «Енеїди» діють і в «Енеїді» Котляревського.

У творі І. Котляревського наявне заземлене, знижене зображення античних богів (це не той високий світ вершителей людської долі, як у Вергілія). Вони виступають (через травестію) як представники української людності, передусім панство. Особливість травестії Котляревського – це яскравий національний колорит. Наприклад, «Зевес тогді кружав сивуху ...» [Котляревський, Енеїда: 20] – бог виявляє слабкість, як людина, любов до чарки; «Нептун іздавна був дряпичка» ... [Котляревський, Енеїда: 10] – характеризується як хабарник. Порівняння (один із улюблених прийомів Котляревського) через зіставлення високого і низького демонструє специфіку бурлескного стилю. Юнона в трактовці Котляревського – «суча дочка, розкудкудакалась, як квочка» [Котляревський, Енеїда: 7], вживається грубий вислів. Одна із іпостасей Венери (образ не витриманий в єдиному смислового ключі) – маркітантка («Венера молодиця сміла, бо все з воєнними жила» – [Котляревський, Енеїда: 161]).

Такого типу трактування античних богів зумовлене жанрово-стильовою специфікою твору українського автора.

Своєрідна домінанта образу Енея в «Енеїді» Котляревського – сміхова, він постає при цьому переважно в гумористичному світі, оскільки є об'єктом авторських симпатій. Еней Вергілія (окреслюю основне в образі) – хоробрий воїн, поважає волю богів (досить часто вживається для характеристики – «побожний»), має розвинуте почуття обов'язку, тощо.

Герой Котляревського – це герой травестійного твору (на думку дослідників, на цьому рівні позначився вплив образу українського козацтва). Він демонструє повноту життя, може бути легковажним у поведженні із жінкою, забувати про свій обов'язок; виконує волю богів,

хоч може поводитись із ними фамільярно. Інші аспекти цього образу – мужній воїн, ватажок, благородний по відношенню до переможеного ворога (Еней і Турн), зокрема, в останніх частинах твору (твір писався довго, тут спостерігається взаємозв'язок принципів просвітительського реалізму і преромантизму). Амбівалентність цього образу у Котляревського – взаємодія двох начал, античного і національного (приклад амбівалентного зображення героя у Вергілія – діалог Енея із Дідоною). Бурлескний стиль витримується, але в деяких фрагментах автор дещо відступає від специфіки цього стилю.

Цікавий аспект – взаємодія у творі Котляревського античної і християнської традиції: так, служителі християнського культу виступають у невластивій для них ролі жерців. З нашої точки зору, таке химерне поєднання – вплив на «Енеїду» Котляревського форм народної сміхової культури.

Священники можуть бути об'єктом осміяння (сцена пекла). Антиклерикальні елементи у світовідчутті автора (вплив просвітницької ідеології) – не є критичним ставленням до християнської традиції в цілому.

Такого роду взаємодія спостерігається і у сцені пекла та раю (частина 3). І.Котляревський запозичує Вергілієву модель підземного царства, при цьому трансформує барокову, народно-християнську традицію змалювання пекла і раю. Таким чином, відчувається у контексті твору українського автора оригінальний синтез різних джерел. Запозичення з «Енеїди» Вергілія – це, зокрема, епізод, коли Енея супроводжує Сивілла (симбіоз пророчиці при храмі Феба, фольклорної баби яги), зустріч Енея із Дідоною, Анхізом, образ Харона.

Авторський відступ – звернення до читачів (у гумористичній формі) з метою декларації естетичних принципів зображення: «Піду я до людей старих, щоб їх о пеклі розпитати ... »(орієнтація на народно-християнську традицію) - , своєрідна полеміка із Вергілієм як автором «Енеїди» («Вергілій же, нехай царствує» ... [Котляревський, Енеїда: 54]). Змалювання грішників, праведних у творі Котляревського – вплив народно-християнської традиції (елементи антуражу – вечорниці у пеклі – теж українські).

Отже, твір І. Котляревського слід сприймати і як оригінальне художнє явище, і в контексті трансформації інших джерел (національних, інонаціональних). Плідним видається аналіз цієї поеми в аспекті рецепції античної традиції для розуміння специфіки твору українського автора, а також «включення» античності в національний контекст.

РЕЗЮМЕ

У статті аналізується рецепція античності в «Енеїді» І. Котляревського. Розкриваються особливості художньої інтерпретації в творі українського автора поеми Вергілія на різних рівнях. При цьому враховується жанрово-стильова специфіка «Енеїди» Котляревського.

SUMMARY

Antiquity's reception is analysed in this article, which is devoted to «Eneida» written by Kotlarevsky. The peculiarities of artistic interpretation of Vergily's poem are revealed by ukrainian author on plot level. And genre and style specific of «Eneida» is taken into consideration.

ЛІТЕРАТУРА

Неборак, 1999: Неборак В. Два уривки на класичні теми//Сучасність. – 1999. - № 7-8.

СПИСОК ДЖЕРЕЛ

Котляревський, 1989: Котляревський І. Енеїда. – К., 1989.

ББК Ш43 (4РОС) (= 411.2)4*002.187

Валентина Мацапура
(Полтава)

УКРАИНСКАЯ ТЕМА В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ 1800-1810 гг.: ЖАНР «ПУТЕШЕСТВИЯ»

Украина издавна привлекала внимание путешественников как экзотическая страна с самобытной культурой, древними традициями, яркой природой и героическим прошлым. Одно из наиболее древних ее описаний относится к IX веку и принадлежит арабам. Свои впечатления об Украине оставили Боплан, Вольтер, Гердер, Шерер, Лезюр и многие другие представители западноевропейской культуры. Например, французский дипломат Ж.Б. Шерер в «Анналах Малороссии» (1788) – первом произведении, всецело посвященном истории Украины, выразил восхищение украинскими казаками: «воспитанные, как спартанцы, всегда при оружии, как римляне, граждане этой республики не завоевывали чужие земли», но защищали свои, предпочитая трудности бранной жизни рабству» [Шерер, 1994:10]. Историческую роль этого мирного народа Шерер усматривал в том, что он останавливал «наступление полумесца», отгонял татар, спасал не только свою страну, но и другие, например, Польшу.

В конце XVIII – начале XIX века интерес к «Малороссии» не исчезает, особенно в русских историко-литературных источниках, что было обусловлено рядом факторов: окончательной ликвидацией Запорожской Сечи (1775), покорением огромных территорий на юге России, ростом городов. Немаловажную роль в возрастании этого интереса сыграло также внимание к национальной проблематике в западноевропейских литературах эпохи предромантизма и романтизма.

В 1800-1810 гг. украинская тема наиболее ярко представлена в описательной литературе: в мемуарах, письмах, дневниках, но особенно — в жанре «путешествия». Популярности указанных жанров способствовало развитие сентиментализма, интерес читателей к таким характерным для этого направления произведениям, как «Сентиментальное путешествие» Л. Стерна (1768) и «Письма русского путешественника» Н.Карамзина (1791-1792). Жанр «путешествия» в конце XVIII- нач. XIX в. выделяется как самостоятельный, имеющий синкретический характер. «Путешествие» подчиняет себе, вбирает в себя другие жанровые образования, которые «свободно чередовались, как бы имитируя неорганизованное течение самой жизни» [Ивашина, 1979:8]. Оно могло включать в себя путевые очерки, анекдоты, дневники, письма, отрывки из лирических произведений, документы и т.д. Одна из главных особенностей «путешествия» – идея жанровой свободы. Однако, несмотря на очевидную его популярность, «путешествия» изучены плохо. В. Гуминский справедливо замечает, что литературоведение практически не приступало к его осмыслению, так как в литературных справочниках, словарях и энциклопедиях «о путешествиях как явлении литературы не говорится ровным счетом ничего» [Гулинский, 1987:125]. Проследившая динамику развития этого популярного жанра, Е.С. Ивашина подчеркивает, что впоследствии «путешествие распалось на отдельные жанры, жившие в нем потенциально «в зародыше», вошло в роман, в поэму и т.д.» [Ивашина, 1979:3].

Разграничивая жанр «ученого» и литературного «путешествия», следует отметить, что в начале XIX века количество литературных «путешествий», посвященных украинской тематике, значительно возрастает. Украина становится предметом пристального внимания русских авторов. Начиная с 1800 года, появляется ряд литературных путешествий В.В. Измайлова, П.И. Шаликова, П.И. Сумарокова, И.М. Долгорукого и др., которые и станут объектом нашего анализа. Отношение к этой литературе длительное время было довольно скептическим. Многие из указанных авторов рассматривались как эпигоны Карамзина. Однако в плане интересующей нас темы — Украина в русской литературе первой половины XIX в. — путешествия в «Малороссию» имеют большое значение. С них собственно и начинается мифологизация украинской действительности. По подсчетам В. Сиповского, Украина изображена в 23 произведениях русских авторов, которые представляют собой «путешествия», описания, очерки, письма и т.д. [Сиповский, 1928].

Одним из наиболее ярких образцов рассматриваемого жанра является «Путешествие в полуденную Россию» В. Измайлова, выдержавшее несколько изданий (1800, 1802, 1803 гг.) и вошедшее в «Собрание образцовых русских сочинений» (1817). Как и в «Письмах русского путешественника» Н.М. Карамзина, информативное начало соединяется здесь с лирической стихией. В произведении осуществлена попытка изобразить широкое географическое пространство с такими пунктами на его карте, как Сумы, Киев, Лубны, Полтава, Кременчуг, Херсон и др., дать

представление об образе жизни и характере «малороссиян». Все виденное и слышанное пропускается сквозь призму авторского восприятия и находит его оценку. Лирическая струя пронизывает весь текст произведения. По мере приближения путника к Киеву тон повествования становится более торжественным и приподнятым. Излюбленными художественными приемами автора являются гиперболизация и метафоризация текста, поиски необычных эпитетов, подбор которых свидетельствует о влиянии сентиментализма. Картина «величественного Днепра» и «амфитеатра гор» сменяется описанием церквей и храмов. Созерцание Киево-Печерской лавры и церкви Андрея Первозванного вызывает у путника мысли о величии Бога и творениях ума человеческого. Сам Киев изображается как священное место, куда устремились тысячи богомольцев. При этом сакрализуются не только церкви, но и окружающая природа: «горы служат величественным пьедесталом для святых храмов, Божеству посвященных, и от лица земли подносят их к небу», а Днепр представлен как «божественный». Торжественность и даже некоторая выпренность стиля объясняются тем, что автор пытается представить Киев как место, «достойное быть второй столицей мира». «Путешествие в полуденную Россию» В. Измайлова можно интерпретировать как рассказ о пережитом, как исповедь и признание. В данном плане рассматриваемый текст очень похож на «Письма русского путешественника» Н.М. Карамзина. Об этом свидетельствует такая особенность его архитектоники, как членение на отдельные письма, лирические размышления, отступления и т.д.

Художественное «времяпространство» текста расширяется за счет экскурсов в прошлое. Так, глядя с Андреевской горы на Киев, путешественник вспоминает о Кие, Хориве и Щеке, а на горе, где по преданию находился памятник Перуну, он размышляет о религии древних славян и т.д. Рассказчик переносится в те времена, когда Киевское княжество «стенало под игом чуждых народов», и его воображение рисует картины страданий и ужасов. Прошлое и настоящее сливаются воедино в сцене, где писатель, используя элементы высокого стиля, изображает обряд крещения. В идиллических тонах представлена домашняя жизнь украинцев. Собственно бытовых, этнографических подробностей в этих описаниях мало. Автор «путешествия» сосредоточивает внимание на атмосфере любви, которая царит в «малороссийских» семьях, как отличительной их особенности и приходит к выводу, что взаимная любовь производит в их домашнем хозяйстве лучшую гармонию и порядок, нежели власть и повиновение у россиян: «Супруги любят друг друга и детей своих так же, как дети любят своих родителей» [Измайлов, 1805:5]. В женщинах подчеркивается, что они «добры, смиренны и чадолюбивы», «стройны и ловки для крестьянок». В мужчинах автора поражает то, что «они имеют вообще умные лица ...» Сравнивая россиянина и украинца, В. Измайлов отдает предпочтение второму, отмечая, что «сам вкус малороссиян есть вкус изящного», чему в немалой степени способствовала великолепная природа: «Все деревни или хутора их расположены в

прекрасных местах. Каждая хата, чистая и белая, окружена цветущим садом со зреющими плодами <...>; у каждого поселянина есть скрипка и любимая овечка в стаде» [Измайлов: 1800:86-91].

Жизнь украинского крестьянина представлена В.В. Измайловым в идеализированном виде. Под влиянием идей Руссо он выдвигает предположение о том, что, возможно, «это самый просвещенный поселянин».

«Путешествие в Малороссию» В. Измайлова интересно не только фактическим содержанием, авторскими размышлениями, но и художественной обработкой документального материала. Этот литературный памятник, созданный под влиянием философских и эстетических идей своего времени, положил начало мифологизации образа Украины в русской литературе первой половины XIX в. После его появления миф об Украине как благословенном, процветающем крае получил дальнейшее развитие в творчестве других авторов.

Одним из ближайших последователей В. Измайлова был П.И. Шаликов, который в цикле очерков «Путешествие в Малороссию» (1803) и «Новое путешествие в Малороссию» (1804) прямо назвал Украину Италией и Аркадией. Текст данного произведения также пронизывают сентиментальные мотивы и настроения. Автор сознается, что, путешествуя, «хотел видеть одно только хорошее <...>, хотел, чтобы Малороссия была Аркадия» [Шаликов, 1803:178]. Аркадия – центральная горная часть греческого Пелопонеса – в искусстве давно уже стала символом идиллической страны. С этим образом связаны мифические представления и пасторальные мотивы. Об Аркадии автор вспоминает, созерцая виды Полтавы. Город вызывает у него восхищение своим местоположением, картиной, открывающейся путнику с возвышения, на котором стоит город, а также своей историей. Следует отметить, что каждый из русских путешественников считал своим долгом посетить места, связанные с Полтавской битвой. «Полтавская страница» встречается практически во всех путевых очерках, письмах и дневниках русских авторов, пожелавших поделиться впечатлениями о пребывании в Малороссии. Бытовых описаний в «путешествии» П. Шаликова немного, но тем не менее они значимы: описание ярмарки в Ромнах, спектакля на ярмарке, свадебного обряда. Автор фиксирует внимание на реалиях помещичьего быта, изображая обеды, ужины и танцы. П. Шаликов, как представитель позднего сентиментализма, обращает внимание на национальные различия, ограничиваясь сферой, которая близка ему. Так, рисуя портрет украинского священника и сравнивая его с русским, он отдает предпочтение первому, отмечая, что «здесь этот класс людей в другом виде». И не только потому, что он помещик, у которого двести или триста душ, хорошая софа, кресла, чисто убранная гостиная, шелковая ряса. Главное отличие заключается в том, что сан священника пользуется здесь особенным уважением [Шаликов, 1803:26].

«Путешествие кн. Петра Шаликова в Малороссию» – образец чувствительной сентиментальной прозы. Его автор сознательно идеализировал образ Украины, закрепляя в описательной литературе представление о ней как о сказочно-счастливой, идиллической стране, своеобразной Аркадии.

К наиболее полным и обстоятельным описаниям «Малороссии» начала девятнадцатого века следует отнести книгу П.И. Сумарокова «Досуги крымского судьи, или Второе путешествие в Тавриду» (1803). Подобно другим русским авторам, он отмечает перемену во всем на пути к Харькову: «в опрятной и веселенькой хате нахожу я иные лица, иные обыкновения, иное на хозяевах одеяние, иное устройство и слышу иной язык» [Сумарков, 1803:45]. Заявления подобного рода стали общим местом в «путешествиях» в Украину, столь распространенных в литературе 1800-1810 гг. Записки П. Сумарокова представляют пестрое единство разных стилей – научного, делового, литературного. Особой эмоциональностью характеризуется описание Полтавы. П. Сумароков не отличается оригинальностью, интерпретируя это место как символ славы русского оружия, «место бессмертия Петрова». Опираясь на традиции классицизма, используя имена героев античной мифологии (Марс, Беллона, Плутон), риторические восклицания и вопросы, он воссоздает картину Полтавского боя, призвав в помощники воображение и фантазию. Антитеза «величавый Петр» – «строптивый Карл» сменяется динамическим аккордом: «вдруг взгремел ужасный гром, удар ударом предваряя» [Сумароков, 1803:58-59]. Сквозь «серый дым» автору видится, как «разятся целые полки», kloкочет кровь, слышны стоны и вопли. Напыщенность стиля резко отличает описание Полтавской битвы в «путешествии» Сумарокова от тематически близкого ему изображения в поэме Пушкина «Полтава». Но при всех жанровых и стилистических различиях в них нетрудно угадать хоть и отдаленные, но черты сходства.

Классицистическая риторика, претензия на литературность, присущая данному отрывку, сочетается в записках П. Сумарокова с элементами этнографического и путевого очерка. Противопоставив русский и «малороссийский» характеры, П. Сумароков пытается постичь особенности украинской ментальности. С его точки зрения, «малороссияне скромны, тихи, добросердечны, богомольны, гостеприимны; но праздны, трусливы, непроницательны и в гневе не знают меры» [Сумароков, 1803:63]. Причину свойственной им медлительности автор усматривает в том, что они с детства находятся при волах, известных своей леностью. В привычках и облике украинцев его прельщает умение вести беседу в кругу друзей, пить маленькими рюмочками, а также их простодушие и демократизм: «все гости были равно чиновны и одинакового по списку старшинства».

Сочинение князя И.М. Долгорукого «Славны бубны за горами, или путешествие мое кое-куда 1810 года» было опубликовано в 1869 г. Однако данная книга также представляет интерес в плане интересующей нас темы, так как без учета информации, содержащейся в ней, картина «путешествий

» в «Малороссию» будет неполной. В предисловии к ней О. Бодянский причислил князя И.М. Долгорукого «к немногим своеобразным нашим писателям». Таким и предстает он в своем сочинении, свободно соединяя в его тексте элементы этнографического очерка, исторической справки, лирического стихотворения и т.д. «Хохлы», «мазанки» бабы «в пестрых юбках из ковров», сравнение украинца с волом, мысли о Хмельницком и Мазепе – из таких и подобных им деталей создается «мозаика» украинской действительности в книге «Славны бубны за горами...». Посетив учебные заведения Харькова и побывав на одном из публичных экзаменов, И. Долгорукий высказывает замечания, которые не потеряли своего значения и сегодня. Он сознается, что нигде не слышал такого «сладкого произношения латинского наречия, как в устах малороссиян: выговор их имеет что-то особенно приятное для слуха нежного» [Долгорукий, 1869:48].

Примечательно, что в одном из разделов путешествия Долгорукого под названием «Полтава» упоминается «отставной офицер кирасирских полков», управляющий школой, известный тем, что «перевел «Энеиду» на малороссийский язык» [Долгорукий, 1869:81]. Речь идет об И.П. Котляревском, основателе украинской литературы, который был попечителем богоугодных заведений и надзирателем дома, где воспитывались дети бедных дворян. Путешественник замечает, что в Полтаве почувствовал себя так, как в чужих краях, потому что перестал понимать народную речь. Это заставило его прийти к важному, с нашей точки зрения, выводу: «где перестает нам быть вразумительно наречие народа, там и граница нашей родины...» [Долгорукий, 1869:64]. Воссоздавая образ Украины, И. Долгорукий опирался в основном на собственные наблюдения, подлинные факты, но и ему не удалось избежать штампов и клише, столь популярных в литературе того времени. «Малороссия» в его интерпретации часто ассоциируется с идиллической картиной, созданной под влиянием идей сентиментализма, примером чему может служить следующая фраза: «веселый поселянин с скрипичей, сидя у ворот, наигрывает нежные песни и славит свою милую коханочку» [Долгорукий, 1869:56]. Прощаясь с Украиной, автор замечает, что она не гордится счастьем, что «политическое солнце» согревает ее не так, как «светило небесное». Путешественнику показалось, что она изнурена, терпит тягости и чувствует потерю свободных веков. Выводы подобного рода редко встречаются в описательной литературе, посвященной украинской теме.

В 1810-е гг. жанр «путешествия» становится популярен на страницах периодических изданий, выходивших в Украине, в частности, в Харькове. В «Украинском вестнике» печатаются путевые очерки И.Ф.Вернета, А.И. Ллвшина, Н.П. Левицкого.

Русскоязычная проза И. Вернета имеет ярко выраженный философский характер. Примечательно, что ее автор был знаком со Сковородой. Подобно украинскому философу, он бродил по окрестностям

Харькова, жил у знакомых помещиков [Лосиевский, 1993:77]. Очерк «Мысли о Харькове» И. Вернет не случайно посвятил своему другу Г.Ф. Квитке. Он оставил воспоминания об отце знаменитого писателя и в присущей ему живописной манере описал его имение: «В Основе сосновая роща во все время приятна: мрачная зелень сосен с белизною песка или снега рождает какую-то сладкую задумчивость» [Вернет, 1817:190]. Очерки Вернета – это «путешествия чувств», «географический» сюжет которых почти условен», – пишет современный исследователь [Лосиевский, 1993:77]. Идиллия сельская и городская, приправленная философскими размышлениями – такова общая схема путевых очерков И. Вернета, созданных под влиянием традиций Стерна и Руссо.

В идиллических тонах описывает Украину и Н. Левицкий. Пасторальные мотивы ярко выражены в картинах сельской жизни, созданных автором в небольшом отрывке «Деревня Припутни (Херсонской губернии Елисаветградского уезда)». Конкретная местность превращается под его пером в райский уголок, «прелестную деревеньку», расположенную «среди улыбающейся природы» [Левицкий, 1818].

Одним из самых насыщенных в информативном плане является «путешествие» в Украину А. Лвшина. Его «Письма из Малороссии» печатались в «Украинском вестнике» в 1816 г. и в этом же году вышли отдельным изданием. Непосредственные наблюдения, впечатления автора тесным образом переплетаются в тексте писем с историческими экскурсами, документализм — с художественностью. Литературный характер «Писем из Малороссии» в наибольшей степени проявляется в избранной жанровой форме, а также в пейзажах. Записки А. Лвшина интересны содержащимися в них этнографическими подробностями, меткими наблюдениями над особенностями украинского национального характера, который с точки зрения автора, обусловлен кочевой жизнью «малороссийских казаков», их соседством с поляками, татарами и другими народами. Причину различий между русскими и «малороссиянами» А. Лвшин ищет в исторических обстоятельствах: Украина «несколько веков составляла воинственное и независимое от России государство, затем она находилась под игом Польши и владычеством России; «малороссияне» управляются собственными, от поляков принятыми законами или лучше сказать магдебургскими правами» [Лвшин, 1816:59-61]. Все это обусловило особенности их характера, отличительными его чертами являются любовь к религии, отчизне, честность, твердость, мужественность, терпеливость. Рисуя «портреты» типичных малороссиян, А. Лвшин отмечает их умные лица, крепкое сложение, высокий рост, с симпатией пишет о статных, темнорусых, круглолицых «малороссиянках», подчеркивая, что «женский пол здесь трудолюбивее мужского».

Описания украинских сел, «хат», их внешнего и внутреннего убранства имеют в «путешествии» Лвшина много общего с теми, которые встречаются в произведениях данного жанра в русской литературе первой трети XIX века. Например, А. Лвшин, как и другие путешественники,

поражен прекрасным видом украинских деревень, которые расположены большей частью на возвышенностях, у подножья которых текут реки, или в долинах. Он отмечает опрятность «малороссиян»: дома их выбелены как снаружи, так и изнутри, чисты, комнаты убраны картинами, что свидетельствует, по мнению автора, о любви к живописи. Особое восхищение вызывают у него украинские «пляска» и песни: «Песни их нежны и выразительны и по большей части протяжны. Иго, которое они носили несколько столетий, оставило сию унылость» [Левшин, 1816:76-77]. «Путешествие» А. Лвшина интересно в том плане, что содержит не только наблюдения над отдельными фактами, но и их анализ или подтверждение. Так, выражая восхищение гибкостью, чистотой и приятностью голосов жителей Украины, которую «они превзошли почти всех жителей России», автор в качестве аргумента такого преувеличения выдвигает мысль о том, что придворная певческая музыка составлена из одних «малороссиян».

Образ Украины, созданный в русской литературе 1800-1810-х годов авторами многочисленных «путешествий», характеризуется значительной долей мифологизации. Вольно или невольно, находясь под влиянием просветительской идеологии и существующей литературной традиции (сентиментальных «путешествий» Стерна и Карамзина), В. Измайлов, П. Шаликов, П. Сумароков, А. Лвшин, И. Вернет, Н. Левицкий и др. идеализировали украинскую действительность, создавая поэтический образ Аркадии, Авзонии, полуденного края, где людям весело и счастливо живется.

РЕЗЮМЕ

В статье анализируется образ Украины, представленный русскими и зарубежными писателями начала XIX в. в жанре «путешествия». Отмечается влияние отечественной и западноевропейской литературной традиции (Н. Карамзин, Л. Стерн) на его трактовку, а также показаны черты идеализации «малороссийской Аркадии».

SUMMARY

The article analyses the image of Ukraine represented by the genre of «travel» in the works of the Russian and foreign writers of early XIXth century. Influence of Slavic and Western-European literary traditions (N. Karamzin, L. Sterne) on its intarnation is marked and idealization of «malorossian Arcadia» is shown.

ЛИТЕРАТУРА

Вернет, 1817: Вернет И. Мысли о Харькове: (Посвящается другу моему Г.Ф. Квитке) // Украинский вестник. -1817. -Ч.8, кн.11.

Гуминский, 1978: Гуминский В.М. Открытие мира, или Путешествия и странники. - М.: Современник, 1987.

Долгорукий, 1869: Долгорукий И.М. Славны бубны за горами или Путешествие мое кое-куда 1810 года. - М., 1869.

Ивашина, 1979: Ивашина Е.С. О специфике жанра «путешествия» в русской литературе первой трети XIX в. // Вестник МГУ. Серия 9. Филология. - 1979. - №3.

Измайлов, 1805: Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию в 1799 г. Ч. 1-2. - М., 1805.

Измайлов, 1800: Измайлов В. Путешествие в полуденную Россию. - М., 1800.

Левицкий, 1818: Левицкий Н. Деревня Припутни (Херсонской губ. Елисаветградского уезда) // Украинский вестник. - 1818. - №4.

Левшин, 1816: Левшин А. Письма из Малороссии. - Харьков, 1816.

Лосиевский, 1993: Лосиевский И.Я. Русская лира с Украины: Русские писатели Украины первой четверти XIX века. - Х.: Око, 1993.

Сиповський, 1928: Сиповський В. Україна в російському письменстві. Ч.1. - К., 1928.

Сумароков, 1803: Сумароков П. Досуги крымского судьи или, Второе путешествие в Тавриду. Ч.1. - СПб., 1803.

Шаликов, 1803: Шаликов П. Новое путешествие в Малороссию // Московский Меркурий. - 1803. - Ч.3. - №9.

Шаликов, 1803: Шаликов П. Новое путешествие в Малороссию // Московский Меркурий. - 1803. - Ч.4. - №10.

Шерер, 1994: Шерер Ж. Б. Літопис Малоросії, або Історія козаків-запорозжів та козаків України, або Малоросії. - К.: Укр. письменник, 1994.

ЧАСТЬ 3. ПРОБЛЕМЫ КЛАССИЧЕСКОЙ ФИЛОЛОГИИ И СОВРЕМЕННОГО ЯЗЫКОЗНАНИЯ

ББК III 04 =44

Михайло Сенів
(Донецьк)

ФУНКЦІОНАЛЬНО-СЕМАНТИЧНА ХАРАКТЕРИСТИКА ПРОСТОРОВИХ КООРДИНАТ У ЛАТИНСЬКІЙ І СУЧАСНИХ МОВАХ

У сучасній лінгвістиці чітко розмежовується два основних підкласи універсальних словозмінних категорій, елементи яких означають координати референта мовної одиниці: **просторові** категорії і **часові** категорії, що відповідають двом можливим різновидам фізичних координат [Мельчук 1998: 47]. Разом з тим дослідники відзначають, що ці категорії мають відносний характер і при цьому переважають часові координати. Просторові і часові координати ніколи не виражаються словозмінними категоріями природних мов як абсолютні і точно вимірні величини, тобто, як це прийнято в науці. Координати, що кодуються словозмінними категоріями, – їх ще називають «мовними координатами», – завжди є відносними і неточними. Мовні координати є неточними («розмитими») у тому розумінні, що словозмінна категорія ніколи не виражає точно вимірених величин: вона звичайно спирається на вельми приблизні поняття, такі, як: *велика відстань – невелика відстань, попереду – позаду, ззаду, до (=перед) – після, зверху – знизу* і т.п. [Мазурова 2000: 134-152]. Як відзначається у сучасних дослідженнях, природні мови більшою мірою «чуттєві» до часових координат, ніж до координат просторових [Мельчук 1998: 48; Плунгян 2000: 264-265].

До просторових координат відносяться дві граматичні категорії – дейксис і локалізацію. Поняття дейксису вводиться у граматичній теорії для опису орієнтаційних властивостей мови, пов'язаних з місцем і часом виголошення висловлення [Лайонз 1978: 291]. У Дж. Лайонза дефініція дейксису звучить так: «Дейксис – це локація та ідентифікація осіб, предметів, подій, процесів, дій, про які говорять або до яких відсилають відносно просторово-часового контексту, що створюється і підтримується актом мовлення, й участі в ньому, чк правило, одного мовця й хоча одного адресата» [Лайонз 1978: 291-292]. У В.О. Плунгяна з цього приводу читаємо: «Під дейксистом розуміється «шифтерна» орієнтація об'єкта або ситуації, тобто вказівка на положення у просторі або часі відносно «дейктичного центру», пов'язаного з мовленнєвим актом» [Плунгян 2000: 261]. У О.В. Падучевої знаходимо визначення дейктичного елемента: «Дейктичним називається такий елемент, який виражає ідентифікацію об'єкта – предмета, місця, моменту часу, властивості, ситуації – через його

відношення до мовленнєвого акту, його учасників або контексту» [Падучева 1996: 245].

Термін «дейксис», «дексис» бере свій початок у давньогрецькому $\delta\epsilon\omicron\varsigma\iota\varsigma$ – *указання, вказівка*. Цим терміном античні граматики (стоїки, Діонісій Фракійський, Аполлоній Діскол) позначали вказівні займенники. Займенникові, виходячи з його природи, як вважав Аполлоній Діскол, притаманне виконання двох головних функцій: 1) вказівної і 2) анафоричної. Вказівність ($\delta\epsilon\omicron\varsigma\iota\varsigma$) може бути класифікована на два види. Перший вид має місце у тому випадку, коли предмет, на який вказує займенник, безпосередньо присутній, інакше кажучи, здійснюється «наочне вказування» ($\delta\epsilon\omicron\varsigma\iota\varsigma$ τῆς ὁψεως) того чи іншого предмета. Якщо ж виникає необхідність вказати на вже відомий предмет, то у подібному випадку йдеться про «вказування подумки» ($\delta\epsilon\omicron\varsigma\iota\varsigma$ τοῦ νοῦ) (Dysc. Propon. 35, 6-113). За вказівними займенниками європейських мов закріпився термін «демонстратив», що являв собою кальку грецького терміна «дейксис» ($\delta\epsilon\omicron\varsigma\iota\varsigma$). Це дало можливість використовувати термін «дейксис» у мовознавстві ширше – для позначення поняттєвої сфери, що включає також особові займенники. Уперше це зробив відомий німецький індоевропеїст К. Бругман. На матеріалі декількох десятків мов він виділив чотири різновиди дейксису: 1) Dieser-Deixis; 2) Ich-Deixis; 3) Du-Deixis; 4) Jener-Deixis.

Перший різновид близький до вказівного жесту і включає слова *ось, цей, це*; другий – охоплює сферу мовця і включає окрім *я (ich)* також *цей, близький до мене; тут, близько до мене; біля мене* і т.п.; третій – охоплює сферу того, що слухає і представлений значеннями таких слів, як *ти, цей, твій, цей близький до тебе; тут, біля тебе*; нарешті четвертий – пов'язаний із вказівкою на віддалений предмет *той, там* і т.п. [Brugmann 1897].

Найбільш фундаментальне дослідження природи дейксису належить К. Бюлеру [Bühler 1934]. Із загальносеміологічної точки зору дейксис, на думку вченого, властивий не тільки природній мові, але й штучним знаковим системам; так, у зміст дорожніх знаків завжди входить компонент *тут і там* (пор., наприклад, такий знак, як «стрілка») [Bühler 1934: 79]. Подібна «суб'єктивність» не заважає дорожнім показникам передавати об'єктивну (географічну) інформацію [Bühler 1934: 106]. К. Бюлер зробив детальний аналіз психологічних механізмів чотирьох «позиційних типів дейксису», що були виділені у свій час К. Бругманом і перейменовані Я. Вакернагелем відповідно: 1) to-Deixis; 2) hic-Deixis; 3) istic-Deixis; 4) ille-Deixis. У першому терміні використана спільноіндоевропейська займенникова основа із значенням «цей», у другому і третьому – латинські прислівники із значенням «тут, у мене» і «там, у тебе» відповідно, у четвертому – латинський займенник із значенням «той, далекий» [Bühler 1934: 82-101]. Початковим пунктом системи дейктичних координат є origo (*центр*) вказівного поля, що

виступає як точка відмінку при орієнтації людини у просторі і часі [Böhler 1934: 102-120].

У природній мові значення центру втілено у словах *Я – тут – зараз*. Відповідно із своєю семантикою категорія дейксису застосовується перш за все до іменників і значно рідше – до дієслів (і до прикметників у предикативній функції). В принципі, можна уявити собі мову, що має «дейктичну відміну», де кожний іменник має дві або більше форми, що виражають опозиції на зразок «близько»х dx Cx Kx Dz *рідше – до дієслів (і до прикм)*) дше – до дієслів (і доі на тому ж рівні)едикаті і нижче»ції). і і вище»і, можна уяї т.п. Проте така мова невідома. Найбільш типовий спосіб маніфестації дейксису – це його вираження шляхом так званих демонстративів, тобто прикметників і прислівників, подібних французьким *se... ci* «цей» і *se... -la* «той».

Категорія дейксису тісно пов'язана з категоріями *детермінації* (=визначеності) і *особи*, а також з категорією орієнтації.

У найбільш простому варіанті категорія дейксису включає тільки два елементи:

близько від мовця ~ не близько від мовця.

Саме для такої системи дейксису характерний найбільш тісний зв'язок з категорією детермінації: наприклад, демонстратив зі значенням «*не близько від мовця*» легко стає означеним артиклем. Так, зокрема, означений артикль романських мов має своїм етимологічним джерелом латинський вказівний займенник *ille*.

Більш складна дейктична система включає три елементи:

близько від мовця ~ близько від адресата ~
не близько ні від мовця, ні від адресата.

У цьому випадку очевидна паралель з категорією особи:

близько від мовця ~ 1-а особа;
близько від адресата ~ 2-а особа;
не близько ні від мовця, ні від адресата ~ 3-я особа.

Існують ще більш розвинуті дейктичні системи, що ґрунтуються на більшій кількості протиставлень:

- позиція щодо мовця, адресата або до них обидвох;
- близько / далеко від орієнтира;
- вище / нижче орієнтира;
- на півночі / на півдні / на сході / на заході від орієнтира та інші.

Багата дейктична система може включати два - три десятки значень.

Двочленна дейктична система характерна для сучасної французької мови: для протиставлення «*цей*», а не «*той*» до єдиної форми вказівного займенника з двома позиційними варіантами – субстантивним *celui* і ад'єктивним *ce(t)* додаються частки *-ci* і *-la*: *celui-ci, celui-la, ce livre-ci, ce livre-la*. Є вони і в германських мовах, наприклад, в англійській: *here – тут* (і співвідносна з ним вказівка на час – *now – тепер, зараз*), а також слова,

що вказують на близький (близькі) і віддалений (віддалені) предмет (предмети): *this / these – цей / ці* і *that / those – той / ті*.

Аналізуючи дейктики у сучасній німецькій мові, В.Б. Шеметов відзначає наявність у їх семантичній структурі первинних і вторинних лексико-семантичних варіантів (ЛСВ) – *прямих, переносних і деривативних* значень [Шеметов 1986: 64]. До прямих дослідник відносить значення безпосередньо локальної вказівки дейктиків *hier, da* та ідентифікуючої локальної вказівки дейктиків *dieser, jener* [Шеметов 1986: 64]. Застосовуючи компонентний аналіз, В.Б. Шеметов описує семантичну структуру дейктика *dieser* як семантичний комплекс, що складається із таких лексико-семантичних варіантів (ЛСВ): а) ідентифікуючої локальної; б) ідентифікуючої прономінальної; в) ідентифікуючої селективної і г) ідентифікуючої темпоральної вказівки [Шеметов 1986: 63].

Тричленний дейксис характерний для демонстративів деяких романських мов (італійської, іспанської, португальської). Пор.: лат. *hic* – «цей – близько від мене»; *iste* – «той – близько від тебе»; *ille* – «той – не близько ні від мене, ні від тебе»; ісп. *este ~ ese ~ aquel*; порт. *este ~ esse ~ aquele*; італ. *questo ~ apr. codesto ~ quello*.

Дейктичні прислівники місця і часу, що об'єднують у своєму означуваному пряму вказівку: 1) на відношення до мовленнєвого акту («це», «те»); 2) на семантичну функцію «локалізатора» у просторі або часі («місце» / «час»); 3) на синтаксичну функцію «обставини» (*тут* = у цьому місці; *там* = у тому місці і т.п.) широко вживані не тільки у латинській мові, але й сучасних романських мовах: лат. *hic, hac* «*тут*», італ. *qui< essu hic; qua< essu hac*; франц. *ici< esse hic*; ісп. *aquí< essu hic*; порт. *aquí< essu hic*; румун. *aici< esse + hic*; лат. *huc* «*сюди*», італ. *qui< essu hic, qua< essu hac*; франц. *ici< esse hic*; ісп. *aca< essu hac*; порт. *sb< essu hac*; румун. *aici< esse + hic* і т.п. Слід принагідно відзначити, що в романських мовах, окрім іберо-романської підгрупи, повністю нейтралізувалось властиве латинській мові протиставлення прислівників за ознакою «*місце знаходження*» – «*місце призначення*»: *hic/huc* - *тут/сюди*; *illic/illuc* – *там/туди*. В іспанській мові (а також у португальській) прислівники *aque/ace, alli/alla* і особливо питально-відносні: лат. *ubi* - *де*, *quo* - *куди*, *unde* - *звідки*; ісп. *donde, adonde, de donde*; порт. *onde, aonde, donde* поки що не є повністю синонімічними (на відміну від повних синонімів в італійській мові: *qui = qua, li = la*). Таким чином, іспанська і португальська мови виявляються на цій ділянці дейктичної системи більш архаїчними, тобто ближчими до латини, ніж інші романські мови. В італійській, французькій, провансальській і каталонській мовах зберігається прямий рефлекс латинського *inde* – *звідти* у вигляді неавтономного партитивного займенника і прислівника *ne, en* – *із цього, про це, звідси*. Проте на позначення чисто локального «*місця відправлення*» в усіх романських мовах без винятку вживається аналітична конструкція з прийменником *de* (або *de + ab*, пор. італ. *da*).

Отже, у відповідності з антропоцентричним характером людського мислення і мови первинною координатою акту мови слід визнати координату *hic* – *тут*, яка реалізується в системі вказівних прислівників: а) **локативних** – *тут, поблизу, близько* і б) **директивних** – *сюди, звідси*. Просторовим орієнтиром у цьому випадку є сам мислячий суб'єкт і той, що говорить «Я», до якого просторово безпосередньо «прив'язана» реалія, що позначається у відповідному мовленнєвому акті.

Деякі дослідники на основі дейктичних засобів намагаються побудувати функціонально-семантичне поле локативності [Черемних 2001: 107]. Так, М.В.Всеволодова, вивчаючи функціонально-семантичне поле (ФСП) локативності, відзначає, що воно характеризується наявністю двох мікрополів: 1) **мікрополя суб'єктивної орієнтації**, де орієнтир – мовець або якась точка простору, орієнтована щодо спостерігача; 2) **мікрополя об'єктивної орієнтації**, де орієнтир – предмет об'єктивної дійсності [Всеволодова 1988: 27]. При аналізі функціонально-семантичного поля виділяють ядро суб'єктивної орієнтації. Це ядро включає просторові найменування, що обумовлені місцезнаходженням мовця або спостерігача, тобто має яскраво виражений антропоцентричний, суб'єктивний зміст [Сенів 1997: 97-98; Черемних 2001: 107]. Сюди належить лексика з просторовим значенням, що має особливе відношення до ситуації моменту мовлення. Просторові показники цього типу мають визначальну рису: ідентифікувати предмет, особу за їхнім місцезнаходженням шляхом безпосередньої вказівки. О.В. Падучева пропонує розрізняти два режими інтерпретації егоцентричних елементів: мовленнєвий (він же дейктичний, діалогічний) і наративний режими інтерпретації дейктичних елементів – слів і граматичних форм, що відповідає приблизно протиставленню плану оповіді (*plan de récit*) і плану мовлення (*plan de discours*), що увів Є. Бенвенист [Падучева 1986: 413; Бенвенист 1974: 270]. На думку О.В. Падучевої, мовленнєвий режим має місце у тому разі, коли роль мовця виконує реальний мовець, а наративний – у тому випадку, коли текст інтерпретується в неканонічній комунікативній ситуації і повноцінний мовець відсутній (і в межах наративного режиму – дві стратегії при виборі замісника мовця: замісник-персонаж і замісник-оповідач) [Падучева 1996: 265-266]. Існує ще третій режим егоцентричних елементів, який можна назвати синтаксичним: егоцентричний елемент може займати особливую синтаксичну позицію, наприклад, якщо він входить до складу речення, підпорядкованого дієслову мовлення, сприйняття, думки, емоції, то на місце мовця стає синтаксичний суб'єкт підпорядковуючого речення.

Це стає очевидним при глибинно-синтаксичних трансформаціях відповідних конструкцій, як, наприклад: *тут не можна говорити* = «у тому місці, де я перебуваю, не можна говорити»; *іди сюди* = «іди в те місце, де перебуваю я».

В разі переносу ознак ситуації моменту мовлення, на ситуацію, віддалену у просторі і часі, виникає вторинна система просторового дейксису: а) **локативного (статичного)**: *hic, istic, illic* – *тут*; *ibi* – *там*;

longe – *удалині, далеко*; longinque – *далеко* і т.п. і б) **директивного (динамічного)**: huc – *сюди*; istuc, illuc, illo – *туди*; hinc, istinc, illinc – *звідти*; longe – *здалека* (наприклад, venire – *прибувати*, accurrere – *прибігати*, примчати(ся) тощо). Ця система актуалізує відношення просторової віддаленості від орієнтира «Я», що також виявляється в глибинних структурах: *там* – у тому місці, віддаленому від «Я»; *туди* – у місце, віддалене від «Я». Вказаний спосіб локації, що здійснюється через відношення до суб'єкта мови і приурочений до моменту мови, за своїм семантичним змістом близький до таких невербальних способів локації, як жести, міміка тощо, якими нерідко і супроводжується. Подібні системи локації є у багатьох мовах, проте в деталях виявлення ці системи відрізняються навіть у близькоспоріднених мовах. Так, наприклад, у польській мові вказана система значень, що описує ситуації просторової близькості до «Я» і віддаленості від «Я», реалізується у синкретичних прислівниках *tu, tam*. А конкретизація локативних і директивних значень при них здійснюється за допомогою контексту або ситуації: *Siedzie tu (tam).*- *Idzie tu (tam).* Сидить тут (там).- Іде сюди (туди).

До просторової лексики взагалі належать слова, семантичним змістом яких є абстракція відношення окремих частин, сторін об'єкта до самого об'єкта, наприклад: *внутрішність, поверхня, верх, низ, сторона, бік, перед, спина, зад* і мотивовані ними прикметники. До ядра суб'єктивної орієнтації відносяться конкретні просторові координати, пор. антонімічні пари: *справа – зліва, праворуч – ліворуч, збоку, поруч, обабіч; спереду – ззаду (попереду – позаду, позад), napроти (навпроти, супроти, насупротив).*

Суб'єктивна локалізація виражається також з допомогою прислівників із значенням знаходження в центрі численних предметів, подій, рухів тощо – *навколо, всюди, поряд, звідусіль*. Ці прислівники більшою мірою, ніж інші, характеризуються синсемантичністю, тобто здатні відсилати як до попереднього, так і до наступного контексту.

Отже, в межах просторових координат у класичних мовах і сучасних індоєвропейських мовах характерні дві граматичні категорії – дейксис і локалізація. Існують менш розвинені, двочленні (сучасні французька і румунська мови), більш розвинені (тричленні) (італійська, іспанська і португальська мови) і дуже розвинуті дейктичні системи. Наприклад, у мові азійських ескімосів існує дванадцятичленна дейктична система, організована у відповідності з такими п'ятьма протиставленнями:

- близько / далеко від мовця;
- вище / нижче мовця;
- всередині / зовні [деякого замкнутого простору, наприклад, дому] по відношенню до мовця;
- орієнтований [$\approx$ рухомий] / неорієнтований по відношенню до мовця;
- видимий / невидимий для мовця.

РЕЗЮМЕ

Система просторових координат в класичних мовах і сучасних індоєвропейських і неіндоєвропейських мовах характеризується двома граматичними категоріями – дейксис і локалізація. У мовах розрізняються менш розвинені (двочленні) (французька і румунська мови), більш розвинені (тричленні) (італійська, іспанська і португальська мови) і дуже розвинені дейктичні системи (пор. дванадцятичленну дейктичну систему у мові азіатських ескімосів). На основі дейктичних засобів деякі мовознавці будують функціонально-семантичне поле локативності.

SUMMARY

The article deals with two grammar categories – deixis and localization which are characteristic of the system of the space coordinates in the classical languages and the modern Indo-European and non-Indo-European languages. The less developed systems (binomial) (in the French and Romanian languages), the more developed ones (trinomial) (in Italian, Spanish and Portuguese) and the most developed deixis systems (compare twelve-nomial deixis system in the language of Asian Eskimos) are distinguished. Some linguists construct the functional-semantic field of location on the basis of the deixis means.

ЛІТЕРАТУРА

Бенвенист 1974: Бенвенист Э. Отношения времени во французском глаголе // Бенвенист Э. Общая лингвистика.- М.: Прогрес, 1974.- С. 270-284.

Всеволодова 1988: Всеволодова М.В. Основания практической функционально-коммуникативной прагматики русского языка // Языковая системность при коммуникативном обучении. - М.: Рус. яз. 1988. – С. 26-35.

Лайонз 1978: Лайонз Дж. Введение в теоретическую лингвистику / Перев. с англ. -М.: Прогресс, 1978. – 539 с.

Лягушкина 2000: Лягушкина Н.В. Семантика пространственных предлогов и наречий *позади* и *сзади* // Исследования по семантике предлогов: Сб. статей / Отв. ред. Д.Пайар, О.Н. Селиверстова.- М.: Рус. словари, 2000.- С. 297-312.

Мазурова 2000: Мазурова Ю.В. Наречия верха и низа в русском языке // Исследования по семантике предлогов: Сб. статей / Отв. ред. Д.Пайар, О.Н. Селиверстова.- М.: Рус. словари, 2000.- С. 134-152.

Мельчук 1998: Мельчук И.А. Курс общей морфологии. – Т.2. – Часть вторая: Морфология / Перев. с франц. В.А. Плунгяна. -М.- Вена: Языки рус. культуры, 1998. – 544 с.

Падучева 1986: Падучева Е.В. Семантика вида и точка отсчета // Изв. АН СССР: Серия лит. и языка.- 1986.- Т. 45.- № 5.- С. 413-424.

Падучева 1996: Падучева Е.В. Семантические исследования (Семантика времени и вида в русском языке. Семантика нарратива).- М.: Школа «Языки русской культуры», 1996.- 464 с.

Плунгян 2000: Плунгян В.А. Общая морфология: Введение в проблематику: Учебное пособие. –М.: Эдиториал УРСС, 2000. –384 с.

Сенів 1997: Сенів М.Г. Функціонально-семантичний аналіз системи просторових і часових відношень (на матеріалі латинської мови): Монографія. –Донецьк: Донецчина, 1997. –288 с.

Черемних 2001: Черемних О. Антропоцентричний характер функціонально-семантичної категорії локативності // Лінгвістичні студії: 36. наук. праць. –Донецьк: ДонНУ, 2001, -Вип. 8. –С. 104-109.

Шеметов 1986: Шеметов В.Б. К вопросу многозначности дейктиков в немецком языке // Семантика лексико-грамматических категорий и их системные связи: Межвузовск. сб. науч. тр. –Уфа: Изд-во Башкир. пед. ин-та, 1986. –С. 60-65.

Brugmann 1897: Brugmann K. The nature and origin of the noun genders in the Indo-European languages / Transl. By E.Robins. – New-York, 1897. – Vol. 2. – 929 p.

Бьхлер 1934: Бьхлер К. Sprachtheorie: Die Darstellungsfunktion der Sprache. – Jena, 1934. – 434 S.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

Dysc. Pronom. – Dyscoli A. Quae supersunt / Recensuerunt apparatus criticum commentariorum indices adiecerunt R. Schneider et G. Uhlig. – Lipsiae: Teubner, 1920. – XIX, 419 p.

ББК Ш12=416*212.1

Стефанія Гарасимчук
(Донецьк)

НЕСТІЙКІСТЬ ФЛЕКСІЙ ІМЕННИКІВ ЧЕТВЕРТОЇ ВІДМІНИ У ДОКЛАСИЧНІЙ ЛАТИНСЬКІЙ МОВІ

Подібність окремих відмінкових закінчень різних відмін у латинській мові часто сприяла змішуванню їх флексій і проникненню форм, властивих одній відміні, в іншу відміну. Внаслідок цього деякі іменники одержували побічні форми, запозичені з іншого морфологічного ряду. В окремих випадках чужа за походженням форма витісняла справжню, тому слово починало відмінюватися за різними відмінами. Іноді слова, які належали до однієї відміни, з часом переходили в іншу відміну.

У цій роботі зупинимося на найбільш поширених типах змішування четвертої відміни іменників з другою відміною в докласичній латинській мові.

Оскільки іменники четвертої відміни були нечисленними й утворювали нестійку морфологічну категорію, тому ще в докласичний період виявляється тенденція до укорінення у відмінювання їхніх основ

форм, утворених за другою відміною. Продовження її народною латинською мовою пізніх часів привело до асиміляції четвертої відміни з другою.

З одного боку, прагнення латинської мови до усунення з другої відміни іменників жіночого роду сприяло запозиченню для них форм у основ на -и-. З другого боку, ізолюваність основ на -и- породжувала зворотну тенденцію – до проникнення форм другої відміни в четверту, яка особливо посилилася з тих пір, як перехід закінчення -os- в -us- зблизив форми називного відмінка однини обох відмін [Тронский, 1960: 144, 167]. Цьому сприяла однакова категорія роду, а також домінуючий тип прикметників.

Наслідком зіткнення цих тенденцій було численне змішування в докласичній латині. Воно виявлялося в переході з однієї відміни в іншу, який не завжди супроводжувався зміною роду іменників. Співіснування четвертої і другої відмін особливо часто спостерігалось у розмовній мові цього періоду.

Оскільки четверта відміна була дуже слабкою, то перехід її іменників у другу відміну відбувався дуже часто. Як показали дослідження А.В. Річля [Ritschl, 1878: 169-170], у родовому відмінку однини іменника *senatus* у той час майже завжди вживалася форма *senati* замість *senatus*. Аналогічне явище спостерігалось і в оскській мові [Ernout, 1909:91]. Таку саму перевагу мали форми на -і іменників *sonitus*, *strepitus*, *tumultus*.

У римській комедії ослаблення четвертої відміни і витіснення її форм формами другої відміни теж найбільш помітне в родовому відмінку однини. Так, родовий відмінок на -і за зразком другої відміни, з якою після 200 р. до н.е. основи на -и- збіглися в називному відмінку [Blomquist, 1892:165; Safarewicz, 1950:39], представлений у Плавта такими формами, як *peni* (Pseud.608; Trin.254), *quaesti* (Aul.83; Cist. 757; Most. 1107; Pers. 66; Poen. 95), *senati* (Cas. 536; Epid. 189), *sumpti* (Cas. 425; Mil. 675; Trin. 250-251), *tumulti* (Cas. 649; Poen. 207), *uicti* (Capt. 855) замість *penus*, *quaestus*, *senatus*, *sumptus*, *tumultus*, *victus*. Особливо очевидна його перевага в конструкціях з *quid* і *nihil*. Наприклад: *Quid istuc tumultist*, *Milphio*? (Poen. 207). – Що це за шум, Мільфіоне?

Аналогічні словосполучення мають місце в Еннія і Пакувія. Див.: *guid...tumulti* (Епп., Sc. 156). Вони свідчать про особливу стійкість родового відмінка на -і. Тому вживання його комедіографами було б помилковим пояснювати їхнім прагненням до елізії (афери́зи) [Frobenius, 1907:19], тим більше, що засвідчено приклади, в яких немає для неї передумов: *Quid intus tumulti fuit?* - *Scibis, audi* (Plaut., Cas. 649). – Що за шум був усередині? - Послухай, дізнаєшся.

Цілком можливо, що на поширення даних словосполучень впливали адвербіальні конструкції на зразок *sumpti facere*, часто вживані в докласичній латині. Звороти *compendi faciam* (Plaut., Bacch. 184), *fecisti lucri* (Plaut., Pers. 713), *sumpti fecerim* (Plaut., Cas. 425) цілком відповідають

формі прислівників на -i, яка поєднувалася з дієсловами *kar «робити» і *bhu «бути» давньоіндійської мови [Wackernagel, 1908:124].

У латинській мові ці конструкції нагадують родовий частковий: *quid boni, quid mali*. Б. Раабе [Raabe, 1917:88, 94] навіть відніс цей відмінок до прислівникових утворень. Правда, Е. Лефштедт [Lufstedt, 1942:114-115] не згоден з ним і стверджує, що в даних конструкціях переважають іменники і субстантивовані прикметники, а справжні прикметники виконують підпорядковану функцію. Однак близькість цих конструкцій цілком очевидна, тому адverbіальні форми на -i могли вплинути на закріплення аналогічного закінчення в *quid tumulti est*.

У мові римської комедії виявлено й зворотний процес: проникнення закінчень четвертої відміни в другу відміну. Про це свідчить родовий відмінок *lectus* (Plaut., *Amph.* 513) іменника другої відміни *lectus*, -i. Але це трапляється дуже рідко. Переважає тенденція до витіснення саме форми родового відмінка на -us і до заміни її формою на -i. Підтвердженням цього є таке порівняння. Так, іменник *quaestus* в родовому відмінку у Плавта має закінчення другої відміни -i в п'яти випадках, а закінчення четвертої відміни -us зустрічається лише один раз. Див.: *Nihil est hodie hic sucophantis guaeustus* (Pseud. 1197). – Сьогодні тут інтриганам нічим пожитися. А родовий відмінок *sumptus*, згідно з Г. Лоджем [Lodge, 1932], у нього взагалі не засвідчено.

Родовий відмінок на -i іменників четвертої відміни зустрічається в багатьох докласичних авторів (Невія, Еннія, Теренція, Катона, Пакувія), також у написах. Наприклад: *Exerciti* (Naev., B. P. Fr.32), *tumulti* (Enn, Sc. 156), *senati* (C. I. Z., I², 626). Трохи пізніше знаходимо такі форми родового відмінка як *arci*, *flucti*, *versi* у Акція, Левія, Варрона (Varr.108,10). З римських істориків I століття до н.е. подібні форми вживав Саллюстій, а з письменників I – початку II ст. н.е. – Петроній.

Дані форми свідчать про прагнення латинських авторів, як докласичних, так і пізніших, до утворення від основ на -u- родового відмінка з закінченням -i за зразком *dominus – domini*. Виникненню і поширенню цієї форми сприяло й те, що деякі іменники ще в індоєвропейський період мали одночасно як основу на -o/e-, так і основу на -u-. Таким є, наприклад, іменник *domus*. Його основу на -o/e- знаходимо в санскритському *dāmah*, а також у грецькому *δόμος*; основу на -u- – у слов'янському *ДОМЪ* і в похідному санскритському *damunas* «домашній».

У латинській мові теж помітно ці коливання. Так, *domus* утворює деякі форми за четвертою відміною, але більшість за другою відміною. Проте в докласичній латині перші з них майже не вживаються. Єдиний випадок засвідчено у комедії: *ex hac domu* (Plaut., *Mil.* 126) – з цього будинку.

Поширення цих форм у класичній латині важко було б пояснити, якби літературна мова не могла при цьому спертися на які-небудь стародавні зразки. Чергування основ на -o/e- і на -u- у слові *domus*, мабуть, залишило якийсь слід у найдавнішій латині. Усунуте з розмовної мови III –

II ст. до н.е. воно знову було оживлене в літературній мові класичного періоду.

За зразком родового відмінка основ третьої відміни (*dus-is*) виникає родовий відмінок четвертої відміни з закінченням *-uis*, який виявлено в деяких докласичних авторів, а також в італійських діалектах. Навіть Варрон і Нигідій, згідно свідчення Авла Геллія (*Aul.Gell., Noct. Att. 4, 16, 5*), не признавали інших форм, крім *domuis, fructuis, senatuis*. Але, очевидно, вони виявилися неприйнятними ні в розмовній латині, ні в літературній. Навіть у мові комедії їх не засвідчено.

Змішування флексій іменників, найбільш помітне в родовому відмінку однини, мало місце в інших відмінках. Так, поряд з давальним відмінком чоловічого роду на *-ui*, утвореним приєднанням до основи на *-u* індоєвропейського закінчення **ei* (пор.: давньоіндійське *Змішування флексій іменник СЫНОВИ*), у комедії трапляється форма на *-u*, походження якої не одержало повного роз'яснення. Пор.: *quaestu* (*Rud. 293*) і *quaestui* (*Poen. 626*) у Плавта. Якщо зіставити її з аналогічною умбрською формою на *-o*, то голосний *-u* повинен походити з кінцевого дифтонгічного елемента **-ou*. Однак, якщо врахувати звуковий бік, то ця форма могла походити з індоєвропейського місцевого відмінка на **-eu*. Див. давньоіндійське *свропей* Згідно з А. Ерну [*Ernu, 1950:90*], таке пояснення малозадовільне не лише з точки зору фонетики, але й семантики. Скоріше всього, це італійське новоутворення за зразком співвідношення між родовим і давальним відмінками в основах на *-i* (пор.: **menteis: mentei i *fructous: *fructou*) [Тронский, 1960:169], яке виникло в результаті прагнення граматиків зробити рівноскладовим відмінювання основ на *-u*. Адже в усіх відмінах родовий і давальний відмінки однини мають однакову кількість складів і лише четверта відміна є винятком. Отже, давальний відмінок на *-u*, як і родовий на *-uis*, був спробою наблизитися з різних боків до однієї мети. Вживання його в комедії можна пояснити і метричними причинами: закінчення *-ui* часто не вміщалося у віршовому розмірі. Наприклад: *Hisce hami atque haec harundines sunt nobis quaestu et cultu* (*Plaut., Rud. 294, ямбічний септенар*). – Ці гачки і вудочки – для нас джерело прибутків і заняття. Аналогічні форми трапляються в дактилічних поетів і, навіть, у Цезаря. Усе це ще раз підтверджує той факт, що четверта відміна завжди була нестійкою і нежиттєздатною граматичною категорією.

У зв'язку з тим, що іменники середнього роду на *-u* вживалися дуже рідко, з ранніх часів помітна тенденція до заміни їх формами чоловічого роду на *-us* і середнього роду другої відміни на *-um* не лише в родовому, але й в інших відмінках. Так, поряд з *uerum* в ролі називного і знахідного відмінків однини в комедії засвідчено *uerum* [*Goldmann, 1885:25*] за зразком середнього роду другої відміни: *Nam quidem hoc uenatumst uerum...* (*Plaut., Rud. 1302*). – Адже це ж мисливський спис...

Таке змішування флексій іменників було особливістю розмовної мови. Крім комедіографів, воно властиве й іншим письменникам.

Наприклад, в Овідія знаходимо *cornum* (Ovid., *Met.* 5, 383), у Варрона – *cornus* (Varr. 141), у Лукреція – *gelum* (Lucr. 5, 205; 6, 156), *tonitrus* (Lucr. 6, 171).

Оскільки четверта відміна мала спільні особливості не лише з другою, але й з третьою відмінами, вона піддавалася впливу як тієї, так й іншої. Тому поряд з родовим відмінком множини на *-uum* (<*-u-ōm) у комедіографів іноді трапляється форма на *-um*, наприклад, *passum* (Plaut., *Men.* 177; *Truc.* 334), яка, на думку Й.М. Тронського [Тронский, 1960:80], може бути пояснена двояко залежно від ставлення до написання *-uo-* в пам'ятниках республіканського періоду.

Якщо розглядати кінцеве *-uom* як орфографічний спосіб позначення закінчення *-uum*, то *passum* могло виникнути з *passuum* внаслідок злиття голосних [Тронский: 1960:100]. Однак, якщо в мові даного періоду дійсно зберігалось закінчення *-uom*, то дана форма є новоутворенням за зразком родового відмінка множини на *-um* основ на *-o/e-* (пор.: *pumtum*), підтриманим аналогією співвідношення кінцевих елементів у родовому і давальному відмінках множини третьої відміни (*passum*: *passibus* = *regum*: *regibus*). Декілька форм на *-um* засвідчено у Вергілія. Див.: *currum*, *manum* (Verg., *Aen.* 6, 653; 7, 490).

Нормування граматики літературної латинської мови закріпило різницю між четвертою і другою відмінами іменників. Проте в розмовній мові четверта відміна з часом поступилася місцем другій відміні. Таким чином, основи на *-u-* вже з самого початку літературної традиції були під загрозою поглинання їх основами на *-o/e-*. Це й сприяло поступовій асиміляції четвертої відміни з другою відміною.

РЕЗЮМЕ

У роботі розглядається нестійкість флексій іменників четвертої відміни в докласичній латині і витіснення їх флексіями другої відміни. Як свідчить аналіз форм, найчастіше витіснявся другою відміною родовий відмінок однини. Середній рід іменників четвертої відміни часто замінювався або чоловічим, або середнім родом другої відміни. Зроблено висновок, що ці фактори сприяли поступовому поглинанню основ на *-u-* основами на *-o/e-*, що привело в майбутньому до асиміляції четвертої відміни з другою відміною.

SUMMARY

The report deals with an instability of the inflexions of nouns' fourth declension in archaic Latin and with these inflexions ousting by inflexions of second declension. The genitive case of singular was ousted most often by second declension. Neuter gender of nouns of fourth declension was often substituted either for masculine or neuter genders of second declension. The conclusion is made that these factors made for a gradual absorbing of the stems finished on *-u-* by the stems finished on *-o/e-*. This absorbing has brought to the fourth declension became assimilated to the second declension.

ЛИТЕРАТУРА

Тронский, 1960: Тронский И.М. Историческая грамматика латинского языка. – М., 1960.

Эрну, 1950: Эрну А. Историческая морфология латинского языка / Пер. со 2-го фр. изд. М.А. Бородиной. – М., 1950.

Blomquist, 1892: Blomquist A.W. De genetivi apud Plautum usu. – Helsingforsiae, 1892.

Ernout, 1909: Ernout A. Notes sur les thèmes en -u- latins // Indogermanische Forschungen, 1909. – Bd. 26. – S. 91-93.

Frobenius, 1907: Frobenius R. Die Formenlehre des Q. Ennius. – Dillingen, 1907.

Goldmann, 1885: Goldmann F. Die poetische Personification in der Sprache der alten Komödiendichter. – Halle, 1885.

Lodge, 1932: Lodge G. Lexicon Plautinum. – Lipsiae, 1932. – Vol. 2.

Löfstedt, 1942: Löfstedt E. Syntactica. – Lund, 1942. – Bd. 1.

Raabe, 1917: Raabe B. De genetivo Latino capita tria. – Regimonti, 1917.

Ritschl, 1878: Ritschl F. Opuscula philologia. – Lipsiae, 1878. – Vol. 4.

Safarewicz, 1950: Safarewicz J. La valeur phonologique des diphtongues Latines // Eos, 1950. – Vol. 44. – Fasc. 1. – P. 123-130.

Wackernagel, 1908: Wackernagel J. Genetiv und Adjectiv // Mélanges de Linguistique offerts à F. Saussure. – Paris, 1908. – P. 123-152.

УМОВНИ СКОРОЧЕННЯ

Aul. Gell., Noct. Att.: Gellii A. Noctium Atticarum libri viginti / Ed. C. Hosius. – Lipsiae, 1903. – Vol. 1-2.

C.I.L.: Corpus inscriptionum Latinarum. – Berolini, 1885. – Vol. 6.

Enn. Sc. Et Naev.: Ennii Q. Carminum reliquiae, accedunt Naevi Gn. Belli Poenici / Emend. et adnot. L. Mueller. – Petropoli, 1884.

Lucret.: Lucretius T.C. De rerum natura libri sex / Ed. A. Brieger. – Lipsiae, 1909.

Ovid. Met.: Ovidii Nasonis P. Opera omnia / Recogn. C.H. Weise. – Lipsiae, 1845. – L. 1-3.

Plaut. Amph., Aul., Bacch., Capt., Cas., Cist., Epid., Men., Mil., Most., Pers., Poen., Pseud., Rud., Trin., Truc.: Plauti T.M. Comoediae / Ed. W.M. Lindsay. – Oxonii, 1955-1956. – Vol. 1-2.

Verg. Aen.: Vergilii Maronis P. Opera omnia / Ex. rec. J. Christiani Jahn. – Lipsiae, 1861.

Varr.: Varronis M.T. De lingua Latina quae supersunt / Rec. G. Gutz et F. Schull. – Lipsiae, 1910.

СТРУКТУРА ЛЕКСИКО-СЕМАНТИЧНОЇ ГРУПИ ДІЄСЛІВ МОВЛЕННЯ У СУЧАСНІЙ ФРАНЦУЗЬКІЙ МОВІ

Серед проблем, що є основними в розробці семантичних досліджень, актуальною є і та, що пов'язана з вивченням асоціативних зв'язків між мовними одиницями, зв'язків, які після Л.Єльмслева називають парадигматичними. Оскільки весь навколишній світ є зв'язком тих чи інших реалій, подій, понять, мова, відбиваючи цей світ на денотативному рівні, є з точки зору семантики єдиним цілим, що перетинають численні парадигматичні лексико-семантичні зв'язки. Як результат дії цих зв'язків, у мові виділяються синонімічні ряди, антонімічні пари, гіпонімічні групи, лексико-семантичні варіанти (ЛСВ) одного слова, словотворчі гнізда, словотворчі поля, семантичні поля, лексико-семантичні групи (ЛСГ), тематичні групи та ін. Деякі із перелічених типів класів можуть бути розглянуті як окремі підсистеми більш загальних угруповань, що виділяються за характером відношень, які встановлюються між конститuentами цих класів [Сенів, 1997:108].

Отже, для більш системного та об'єктивного аналізу лексичної семантики слід вивчати значеннєвий бік словника будь-якої мови з точки зору його семантичної структури, семантичної будови. Останнім часом багато дослідників лексичної семантики акцентують увагу на вивченні лексико-семантичних груп, що виявляються на підставі наявності у компонентів ЛСГ однієї загальної семи – архісеми, класеми. Але ЛСГ не є простим переліком слів, об'єднаних однією спільною семою, на зразок синонімічних груп, а є складною будовою, що має ієрархічну структуру. Центром ЛСГ є слово з найбільш загальним значенням, що уособлює в собі категоріально-лексичну сему, а весь корпус слів, що дана ЛСГ об'єднує, розподіляється за підгрупами (підпарадигмами), що об'єднують слова за наявністю, окрім категоріально-лексичної семи, ще й інших диференційних сем, які, в свою чергу, можуть бути більш або менш спільними. Зважаючи на те, що немає однакових ЛСГ ні за якісним, ні за кількісним складом, варто робити теоретичні висновки для кожної ЛСГ окремо, вивчаючи це питання на конкретному мовному матеріалі. У цій роботі підсумовуються результати дослідження лексико-семантичної групи дієслів мовлення у сучасній французькій мові на матеріалі словника Le Nouveau Petit Robert [Petit Robert, 1994] та творів художньої літератури ХХ століття.

Отже, на нашу думку, структура ЛСГ дієслів мовлення сучасної французької мови є такою:

Базове дієслово – *dire (говорити)*;

І Дієслова вимови з базовим дієсловом *prononcer* – *вимовляти*.. Весь спектр значень цієї підпарадигми розкривається при відповіді на запитання “як вимовляти?”, тобто вони дають зовнішню характеристику процесу мовлення, відбивають фізичний його бік. Тут можна виділити такі мікроутруповання:

1. Дієслова і аналітичні конструкції, що передають силу голосу – від крику до шепоту: *crier* – *кричати*, *pousser un cri* – *видати крик*, *brailler*, *gueuler*, *vociférer* – *дерти глотку*, *chuchoter*, *murmurer* – *шепотіти*, *говорити тихо*, *proférer* – *голосно*, *çi*ткo *вимовляти* та ін.: *Mme de Fontanin poussa un cri* [Les Thibault: 29]. – Мадам де Фонтанен видала крик; *Cependant la vieille ... vociférait des phrases hachées où revenaient sans cesse les mêmes mots* [Les Thibault: 304]. – Тим часом ... стара волала уривчастими фразами, в яких весь час було чути одні й ті ж слова.
2. Дієслова, що одночасно з семою мовлення містять в собі і сему, що вказує на супровід мовленнєвого акту жестами, сміхом, насмішкою, особливою формою артикуляції, наприклад: *lancer* – *кидати слова*, *ri*зкo, *pron*изливо *говорити*, *bougner* – *бурчати*, *bour*котіти, *bafouiller* – *бурмотати*, *говорити нерозбірливо*, *balbutier* – *говорити невизразно*, *bredouiller* – *говорити швидко*, *нерозбірливо*, *psalmodier* – *говорити монотонно*, *одноманітно*, *гугнявити*, *ricaner* – *говорити, посміхаючись*, *глузувати*, *articuler* – *говорити чітко*, *marteler*, *scander* – *викрикувати*, *говорити по складах*, *marmonner* – *цідити крізь зуби*, *soupirer* – *говорити зітхаючи* та ін.: “*En voilà des micmacs*”, *soupira* *maman Juju* [Les Thibault: 230]. – “Оце так махінації”, – *зітхнула* матуся Жюжю; “*Mé-nin-gite*”, *scanda* *Antoine*, *en levant la main vers son front* [Les Thibault: 44]. – “Ме-нін-гіт”, – *проговорив по складах* Антуан, піднімаючи руку до лоба.
3. Дієслова, які означають звуки, що видають тварини: *rugir* – *ричати*, *rev*ти, *beugler* – *мукати*, *rev*ти, *glapir* – *пронизливо кричати* (стосовно цуценят, яструбів, кроликів), *grogner* – *хрюкати*, *gronder* – *ричати*, *chevroter* – *кричати* (стосовно кози), *gazouiller* – *щебетати*, *цвірінькати*, *blatérer* – *кричати* (стосовно верблюда), *бекати* (стосовно барана) та ін. Їх застосування щодо мови людини надає певного стилістичного забарвлення будь-якому тексту: “*Oh, Gise, cette bouche!*” *chevrotait* *alors Mademoiselle* [Les Thibault: 279]. – “О, Жіз, цей рот!” – *тремтячим голосом говорила* Мадемуазель; – *Petit crétin morveux, blâtre-t-il comme un chameau en colère* [Mon cœur, tu penses à quoi?: 38]. – Дурний хлопчисько, – *закричав* він як розгніваний верблюд.
4. Дієслова мовлення, що містять сему, яка передає мовленнєві дефекти, фізичні вади вимови, наприклад: *zé*зayer, *blé*ser, *zozoter* – *сюсюкати*, *susseyer* – *шепелявити*, *grasseyer* – *гаркавити*, *nasiller* – *гугнявити* та ін.: “*Madame Packmell, le menu est illisible, ce soir*”,

zézaya quelqu'un de l'autre coté de la table [Les Thibault: 232]. – “Пані Пакмелл, меню цього вечора нерозбірливе”, – *просюсюкав* хтось з іншого кінця столу; “Elle est perdue”, *nasilla* le plus âgé [Les Thibault: 44]. – “Вона пропала” – *прогугнявив* найстарший.

II Дієслова мовленнєвого спілкування з базовим дієсловом communiquer. Значення дієслів цієї підпарадигми відбивають комунікативний бік мовлення, здатність того, хто говорить, передавати інформацію, реагувати на отриману інформацію, спонукати когось до спілкування. У зв'язку з цим ця підгрупа може бути поділена на ще менші підпарадигми, що групуються за спільною ознакою. Отже, всі дієслова мовленнєвого спілкування за наявністю додаткової семи можуть бути розподілені на такі мікрогрупування:

1. Дієслова із семою “звертатися”: *s'adresser* – *звертатися*, *adresser la parole* – *звертатися зі словом*, *interpeller* – *звертатися з запитанням*, *demander* – *просити*, *appeler* – *звати*, *apostropher* – *різко заговорити*, *окликнути* та ін.: Plus loin, ce fut Marie Lavalloud, une amie d'enfance, qui l'*interpella* [La neige en deuil: 14]; – Ще далі до нього *звернулася з запитанням* мадам Лавалу, подруга дитинства;...il s'épuisait à *poser des questions* [Les Thibault: 113]. – ...він всіляко намагався *ставити запитання*;
2. Дієслова із семою “ставити запитання”: *interroger*, *demander*, *questionner* – *питати*, *zappuyuvati*, *poser des questions* – *ставити запитання*, *adresser la question* – *звертатися з запитанням* та ін.: Elle *demande gentiment* si vous avez besoin de son aide [Mon cœur, tu penses à quoi?: 141] – Вона чемно *запитує*, чи не потрібна вам її допомога; – Et toi, qu'est-ce que tu fais? *interroge* aussi votre époux, sans intérêt excessif [Mon cœur, tu penses à quoi?: 161]. – А що ти робиш, – *запитує* ваш чоловік без особливого інтересу;
3. Дієслова із семою “відповідати”: *répondre* – *відповідати*, *répliquer* – *відповідати*, *zaperечувати*, *riposter* – *заперечувати*, *швидко відповідати*, *accepter* – *погоджуватися*, *nier* – *заперечувати*, *відкидати* та ін.: Je n'en ai pas cherché, *répliqua* Marcellin [La neige en deuil: 31]. – Я не шукав цього, – *заперечив* Марселен; Jacques examinait Daniel sans songer à lui *répondre* [Les Thibault: 186]. – Жак розглядав Даніеля, не думаючи йому *відповідати*.
4. Дієслова із семою “передавати інформацію”. Останнє мікрогрупування є невичерпно великим, бо об'єднує дієслова, що репрезентують увесь процес акту передачі інформації: *raconter* – *розповідати*, *expliquer* – *пояснювати*, *ajouter* – *додавати*, *constater* – *констатувати*, *réciter* – *розповідати*, *opovідати*, *vikладати*, *conclure* – *виводити*, *robити висновok*, *préciser* – *уточнювати*, *exposer* – *викладати*, *affirmer* – *стверджувати*, *supposer* – *уважати*, *принускати*, *commencer des explications* – *почати пояснювання*, *mettre au courant* – *інформувати* та ін.: Il ne m'*explique* jamais rien [La neige en deuil: 9]. – Він мені ніколи

нічого не пояснює; “Bonne est la vie!” *affirma*-t-il d’une voix musicale [Les Thibault: 46]. – “Життя прекрасне!” – *ствердив* він музикальним голосом.

III Дієслова мовлення, що передають почуття та емоції того, хто говорить утворюють дуже складну підгрупу, яка не має базового дієслова і розподіляється на мікропарадигми, які не завжди однозначно вписуються в ЛСГ дієслів мовлення. За своїм першим значенням дієслова, що входять до них, можуть належати до інших ЛСГ, наприклад, дієслів поведінки. Ці мікропарадигми мають такий вигляд:

1. Дієслова мовлення з семою емоційної оцінки (позитивної або негативної) когось або чогось: *complimenter* – *хвалити*, *faire un compliment* – *зробити комплімент*, *remercier* – *дякувати*, *apprécier* – *оцінювати* та ін.: Je vous *remercie* d’être venu, Simon [Les Thibault: 213]. – Дякую вам за те, що прийшли, Сімон; Et quant il verra toutes les bêtes à l’écurie il me *fera un compliment* [La neige en deuil: 11]. – Та коли він побачить всю худобу в хліву, він мені зробить комплімент;
2. Дієслова мовлення, що містять сему вираження почуттів того, хто говорить, безвідносно до зовнішнього об’єкту: *crier* – *кричати*, *pleurer* – *плакати*, *se lamenter* – *тужити*, *жалкувати*, *préciter*, *se désoler* – *журитися*, *жалітися*, *gémir* – *стогнати*, *охати*, *жалітися*, *se plaindre* – *жалітися*, *s’écrier* – *викрикувати*, *viscérer*, *jeter une exclamation* – *кинути вигук* та ін.: – Pourquoi donc aurais-je risqué ma peau? *s’écria* Marcellin [La neige en deuil: 96]. – То для чого я ризикував своєю шкірою? – *викрикнув* Марселен; “Pas Jérôme!” *gém*it-elle se traînant sur les genoux [Les Thibault: 48]. – “Тільки не Жером!” – *застогнала* вона, падаючи на коліна.
3. Дієслова мовленнєвого впливу: *appuyer* – *потверджати*, *insister* – *настоювати*, *souligner* – *підкреслювати*, *avertir* – *повідомляти*, *prévenir* – *попереджувати*, *interrompre* – *перебивати*, *prier* – *благати*, *prévenir* – *попереджати*, *insister* – *наполягати*, *ordonner* – *наказувати*, *semencer* – *докоряти*, *interdire* – *забороняти*, *mendier* – *випрошувати*, *vouloir* – *вимолювати*, *contredire* – *заперечувати* та ін.: Marcellin, qui lui servait de porteur, ne se permettait pas d’élever la voix pour le *contredire* [La neige en deuil: 22]. – Марселен, який прислужував йому носильником, не дозволяв собі підвищити голос, щоб заперечити йому; Et tout ce que tu m’ordonnerais de faire, je le ferai [La neige en deuil: 65]. – Та все, що б ти мені не наказав зробити, я зроблю.

Саме такий вигляд, на нашу думку, має структура лексико-семантичної групи дієслів мовлення у сучасній французькій мові. Але слід відзначити, що належність будь-якого дієслова до тієї чи іншої підпарадигми або мікрогрупування не є абсолютно беззаперечною. Тільки аналіз кожного слова в конкретному випадку, його аналіз у

конкретній мовній ситуації (усному висловлюванні або письмовому тексті) може остаточно вирішити статус цього слова.

РЕЗЮМЕ

У статті розглядається лексико-семантична група дієслів мовлення у сучасній французькій мові з погляду внутрішньої будови парадигматичних зв'язків між дієсловами, що містять сему "говорити". Виділяються три основні підпарадигми (дієслова вимовляння, дієслова мовленнєвого спілкування, дієслова, що передають почуття, емоції, побажання того, хто говорить), в середині яких виявлено мікропарадигми. В статті подаються приклади дієслів мовлення, взяті із словників і художньої літератури.

SUMMARY

The present article deals with the study of the lexico-semantic group of verbs of saying in modern French in terms of internal structure of paradigmatic ties between the verbs including the seme "to speak". The author of the article distinguishes three main subparadigms within which microparadigms are differentiated. These subparadigms include verbs of pronunciation, those denoting feelings and emotions of the speaker. The article provides the examples taken from various dictionaries and from the works of fiction.

ЛІТЕРАТУРА

Сенів 1997: Сенів М.Г. Функціонально-семантичний аналіз системи просторових і часових відношень (на матеріалі латинської мови). Донецьк, 1997.

УМОВНІ СКОРОЧЕННЯ

La neige en deuil: Troyat H. La neige en deuil. P., 1952.

Les Thibault: Gard R. M. du. Les Thibault, v. I, M., 1960.

Mon cœur tu penses à quoi?: Buron N. Mon cœur tu penses à quoi? P., 2000.

Petit Robert: Le Nouveau Petit Robert Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, P., 1994.

ББК Ш 10*221

Валентина Луцкай
(Донецк)

РЕКУРСИВНАЯ ПАРАДИГМА ПОЗИЦИОННОГО СОСТАВА ПРЕДЛОЖЕНИЙ, СТРУКТУРИРОВАННЫХ ПО ПРИНЦИПУ ФУНКЦИОНАЛЬНОЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ

Предполагаем, что понятие «рекурсивная парадигма» (РП) применимо к весьма широкому кругу явлений, который пока вряд ли

возможно очертить, так как в отношениях рекурсии (лат. *recursio* - возвращение) могут находиться различные функциональные единицы. В традиционном синтаксисе при отсутствии понятия «рекурсивная парадигма» само явление РП позиционного состава предложения отмечалось в понятии однородных членов предложения. В связи с введением понятия «сочинительное словосочетание» автоматически устраняется понятие однородных членов предложения, и в таком случае сочиненный ряд компонентов будет составлять РП однофункциональных компонентов уже не на уровне межпозиционной связи, а в пределах одной синтаксической позиции.

Нас интересует РП позиционного состава предложений, структурированных по принципу функциональной эквивалентности [Луцай, 1999]. Ее образуют определенные компоненты предложения, в котором некоторые синтаксические позиции заполнены по принципу функциональной эквивалентности, то есть неспециализированными для занимаемых позиций формами (словоформами или синтаксическими конструкциями) как функциональными эквивалентами специализированных для этих позиций словоформ. Подчеркиваем, что это можно увидеть только при условии разграничения «адекватных знаков» и «неадекватных знаков» [Карцевский, 1965: 90].

Понятие РП на уровне позиционного состава предложения распространяется на ряд явлений разного порядка и вводится для того, чтобы продемонстрировать определенную общность, обнаруживаемую в них, если не игнорировать психологические и эвристические аспекты языковой реализации, процесса сложного и противоречивого. Оно соотносительно с математическим понятием «рекурсивные функции» [Словарь иностранных слов, 1984: 431] в том смысле, что если членами РП оказываются «**функциональный эквивалент**» и его «**функциональный идентификатор**», то они соотносятся как «**данный аргумент**», значение которого требуется вычислить, и «**предшествующий аргумент**», значение которого используется для вычисления значения «данного аргумента». Улавливая эти параллели, отдаем должное справедливым и остроумным высказываниям о математике как искусстве называть разные вещи одним именем (А. Пуанкаре) и как науке о порядке (А. Уайтхед).

РП позиционного состава может быть очевидной или завуалированной. Поскольку факты очевидной РП не могли быть не замечены лингвистами, хотя именовались иначе, им мы уделим меньше внимания, нежели явлениям завуалированной РП и приемам ее экспликации с помощью интроспективного анализа предложения.

Очевидна РП в сложных предложениях местоименно-соотносительного типа, к которым относим сложноподчиненные предложения с соотносительным словом в главной части, эксплицирующим синтаксическую функцию придаточной части относительно структуры главной части: *Там хорошо, где нас нет* (Посл.); *Поступай всегда так, будто на тебя смотрят* (Грасиан); *Хто роботу*

відкладає, той її не кінчас (Посл.); *Todі це буде, як зійдуться дві неділі* (Посл.); *To, co widził z okien wagonu, nie było chyba Warszawą* (Jan Knotne); *Ten, jakieśmy znali, nie był najliepshym ze światów* (L.Kruczkowski); *Iber diese Antwort müßte das Fluspfed so lachen, daЯ es sich verschluchte* («Tiermdrchen aus aller Welt»); *DaЯ es auch immer gehyre dem, der es gut bestellt* (B.Brecht).

Поскольку назначение соотносительного слова быть функциональным идентификатором относительно придаточной части, то независимо от порядка следования этих однофункциональных компонентов позиционного состава предложения (соотносительное слово – морфологизованный член предложения, а придаточная часть, идентифицируемая им, фактически тот же член предложения, но неморфологизированный, факт межуровневой функциональной эквивалентности), они соотносятся как «предшествующий аргумент» (идентификатор) и «данный аргумент» (идентифицируемое). Совместная употребляемость в синтагматической цепи идентификатора и идентифицируемого – признак синтагматической функциональной эквивалентности, характеризующейся экспликацией процедуры идентификации в речемыслительном процессе.

Как известно, соотносительное слово, несмотря на то что, будучи формальным членом предложения, выполняет фактически метаязыковую функцию в естественном языке, все же признается членом предложения. И это верно. Иначе квалифицируют лингвисты факты синтагматической функциональной эквивалентности на уровне простого предложения, отказывая указательным местоименным словам в статусе члена предложения, хотя бы формального, и объявляя их частицами-связками, то есть, абсолютизируя таким образом их метаязыковую функцию. Имеем в виду предложения типа: *Записная книжка – это шифр жизни, закодированный в именах и телефонах* (В.Токарева); *Тайга – це було найпрекрасніше* (І.Багрянний); *Що то літа?* (Т.Шевченко); *Хто ж оце я?* (Т.Шевченко); *Правдивий пісні передзвін кайданів – то тільки звичний акомпанемент* (Л.Костенко); *A Buraczkowska to co?* (M.Zientarowa); *Miłość, która się nie udaje, to klęska życia* (A.Rudnicki)*. Видим в этих предложениях РП, представленную двумя подлежащими: *записная книжка – это; тайга – це; то – літа; оце – я; передзвін – то; Buzaczkowska – to; miwuś – to*. Возникает вопрос: зачем при полномесном семантическом морфологизованном подлежащем рядом употребляется формальное подлежащее (*это, то, це, то, оце, то, to*)? Объясняем это прежде всего тем, что сказуемое в этих предложениях именное, то есть неморфологизованный член предложения в отличие от сказуемого, представленного V_f – специализированной глагольной формой, способной выражать модально-временной план предложения. Наблюдения убеждают,

* Позиционный состав главной части этого сложного предложения и рассматриваемых простых предложений – аналогичен.

что универсальный закон экономии усилий, обуславливающий имплицитур речи, уравнивается в речевой деятельности законом избыточного выражения вследствие неосознанного стремления к гарантии взаимопонимания посредством языковых стереотипов, составляющих фундамент языковой памяти (один из них – структура, выражающая отношения тождества и процесс отождествления, идентификации: *это, це, то* (есть, е) *то-то, те-то; to (jest) to*) [Горелов, 1980: 51]. Кто сомневается в том, что слово «то» в таком употреблении словоформа в именительном падеже, должен внимательно отнестись к таким выражениям: *Що день, то новина; У них що ватажок, то й гетьман* (П.Куліш); *Що в серці вариться, то на лиці не втаїться* (Посл.); *Что бог постелил, то и мяконько* (Посл.); *A to pan!; Nie, to nie ja; Był to czerwies roku 1942 czy 1943* (I.Iwaszkiewicz).

Если в приведенных выше простых предложениях с двумя подлежащими (информативным и формальным), составляющими РП, устранить первое подлежащее, то явственнее обнаружится местоименная природа так называемых частиц «это», «це», «оце», «то», «то»: *Это шифр жизни ...; Це було найпрекрасніше; Що то?; Хто ж оце? То тільки звичний акомпанемент; То со? To kłeska życia*. В таком составе эти предложения могли бы функционировать в определенном контексте.

Коррелятивная пара, образуемая в составе предложения словоформами «ты»/«вы», «ти»/«ви» и обращением, также составляет РП вследствие функциональной близости коррелянтов: *Ты теперь не так уж будешь биться, сердце, тронутое холодком* (С.Есенин); *Сыпь ты, черемуха, снегом, пойте вы, птахи, в лесу* (Он же); *Эх ты, златоглавый, отравил ты сам себя горькою отравой* (Он же); *Будь же ты благословенно, что пришло отцвесть и умереть* (Он же); *Серце моє, зоре моя, де це ти зоріла?* (Т.Шевченко); *Wie stattlich du bist, liebes Flußpferd* («Tiermdrchen aus aller Welt»); *Коли ти їх, друже, кому передав?* (Т.Шевченко).

Функциональная близость этих коррелянтов обнаруживается, если опущено местоимение, вследствие чего обращение, какой бы структурой оно ни было представлено, оказывается синкретическим членом предложения: *Теперь не так уж будешь биться, сердце, тронутое холодком; Сыпь, черемуха, снегом, пойте, птахи, в лесу; Эх, златоглавый, отравил сам себя горькою отравой; Будь же благословенно, что пришло отцвесть и умереть; Серце моє, зоре моя, де зоріла?; Wie stattlich bist, liebes Flußpferd; Коли їх, друже, кому передав?*

Именно таких синкретических членов предложения (подлежащее + обращение = носитель модально-временного признака+адресат речи) касается утверждение А.А. Потебни о том, что подлежащее и обращение находятся на одном расстоянии от сказуемого. При этом **любая другая словоформа со значением второго лица** не образует с обращением РП позиционного состава вследствие несоотнесенности их синтаксических функций в позиционном составе предложения, что подтверждается

невозможностью опущения местоименной словоформы: *Не шуметь тебе, рожь, спелым колосом; I вам слава, сині гори, кригою окуті* (Т. Шевченко); - *Emil, soll ich dir nicht Senf reichen?* (Учебный текст). Интересно в этом отношении следующее предложение: *Ой ты, Русь, моя родина кроткая, лишь к тебе я любовь берегу* (С. Есенин). Здесь фактически обращением является словоформа «ты», а не только распространенное приложением обращение «*Русь, моя родина кроткая*». Аналогичная функция словоформы «вы» в предложении: *Ой вы, луга и дубравы, я одурманен весной* (С. Есенин). Предполагаем, что внимание к таким фактам может внести коррективы в понимание состава падежной парадигмы местоимений второго лица.

Полагаем, что понятие РП большую значимость обретает применительно к предложениям, структурированным по принципу парадигматической функциональной эквивалентности (процедура идентификации неспециализированной формы латентна). Среди таких предложений особый интерес вызывают те, в которых именно вследствие завуалированности иерархии позиционного состава предложения лингвисты неадекватно интерпретируют и позиционный состав предложения и частеречную принадлежность некоторых слов: выделяется такая «часть речи» как «вводные слова», словоформы «хорошо», «лучше», «добро» объявляются частицами.

В публикациях З.П.Олейник убедительно демонстрируется неправомерность выделения такой части речи, как вводные слова, и обстоятельно рассматривается категория вводности, отстаивается целесообразность квалификации вводных компонентов в структуре предложения как вторичных предикатов относительно основной части предложения на основе противопоставления категорий объективной модальности и субъективной модальности. Разделяя эти положения, видим рекурсивные отношение между вводным компонентом и его коррелянтом (остальной частью предложения). Независимо от местоположения (препозиция, интерпозиция, постпозиция) вводный компонент (выразитель субъективной модальности) является вторичным предикатом, надстройкой над первичным предикатом (сказуемое – выразитель объективной модальности, поэтому обуславливает модально-временную парадигму предложения, несвойственную вторичному предикату). Особенность РП, членами которой являются вводный компонент и его коррелянт, в следующем: 1) Она неочевидна и обнаруживается через экспликацию процедуры идентификации вводного компонента со сказуемым, а его коррелянта – с подлежащим в элементарной модели, вербализующей структуру мыслительного процесса: то-то – таково (*Вероятно, они правы* = *вероятно то-то – таково то-то*). 2) Поскольку в структуре предложения отображается не только структура объективной действительности, но и структура мыслительного процесса, то эта элементарная модель соотносится и с коррелянтом вводного компонента: *Они правы* = *То-то таково*. В этом смысле вторичный предикат

соотносителей с первичным, причем для выражения субъективной модальности рекурсируется элементарная логико-грамматическая модель, лежащая и в основе выражения первичной предикации.

Рекурсивные отношения явно обнаруживаются в тех случаях, когда одна и та же словоформа употреблена как сказуемое и как вводный компонент: *Кстати, а с какой стати я кстати?* (ТВ, 1981); *Возможно, предлагаемое решение будет возможно позднее.*

Таким образом, РП в предложениях с вводным компонентом возникает вследствие принципа экономии речевой деятельности путем рекурсии элементарной модели из числа тех, которые составляют фундамент языковой памяти.

Примечание.

Предлагаемая интерпретация предложений с вводным компонентом предполагает более узкий круг предложений, соответствующих понятию осложненного предложения, в сравнении с учебной литературой. Многие из предложений, относимых к осложненным с вводным компонентом, мы квалифицируем как бессоюзные сложные предложения.

Сказанное выше о РП распространяется и на украинский, и на польский языки: *Можливо, вирішити цю проблему буде можливо пізніше. Pewnie, drogo to nie jest; A świat na pewno zmienił się jeshche bardziej niż my* (А.Круцковский); *...i to mnie właśnie sobowił i trzwoży* (J.Parandowski).

Вторичным предикатом следует признать слова «лучше», «хорошо», «добро», «благо», «ліпше», «лучче», «краще» в предложениях типа: *Лучше не произносите этого слова* (И.Тургенев); *Лучше оставьте меня без жалованья* (С.Ковалевская); *Лучше домой не являясь, говорит она в пространство* (В.Астафьев); *Хорошо еще конь добрый* (Ч.Айтматов); *Хорошо парень не растерялся* (Он же); *Благо, после революции она пустовала* (Из прессы); *Скажи лучше, синку, були та загули* (П.Куліш); *Ліпше спущуся на той світ* (Нар. казка).

Понять особенности структуры этих предложений можно, только прибегнув к экспликации процедуры идентификации, осуществляемой по правилам интроспективного анализа, который, возможно, был бы излишним, если бы не действовал принцип функциональной эквивалентности при заполнении позиционного состава предложения. В качестве идентифицирующей структуры служит одна из универсальных: *то-то таково* (норма для надстройки – инверсия: *такое то-то*). Она отражает на самом высоком уровне абстракции структуру речемыслительного процесса. Если компонент «такое» конкретизировать, получим: *Лучше то-то* (= не произносите этого слова); *лучше то-то* (= оставьте меня без жалованья); *Хорошо то-то* (= еще конь добрый); *Хорошо то-то* (= парень не растерялся); *Благо то-то* (после революции она пустовала); *Лучше те-то* (= скажи, синку, були та загули); *Ліпше те-то* (= спущуся на той світ). Таким образом, эти словоформы знаменательных частей речи оказываются в списке частиц («благо» квалифицируют как союз) только потому, что неадекватно

интерпретируется позиционный состав этих предложений, которые фактически являются имплицитно сложными вследствие действия принципа функциональной эквивалентности. Эти адъективные и субстантивные словоформы соотносятся с остальной частью предложения по типу сказуемого с подлежащим, репрезентированным предикативной структурой. Такие имплицитно сложные предложения возникли на базе простых с подлежащим-инфинитивом и сказуемым-прилагательным. Ср.: *Лучше не произносить этого слова; Лучшие оставить меня без жалованья; Лучшие домой не являться; Ліпше спуститися на той світ* (В этих предложениях нет РП позиционного состава). Затем по закону свободного заполнения сформировавшейся модели (что принято называть грамматической аналогией) появляются и предложения со сказуемым-существительным: «благо», «добро». С другой стороны, некоторые из них воспринимаются на фоне комплектных конструкций: *Благо (то), что после революции она пустовала; Хорошо (то), что парень не растерялся*. Тем более есть основания видеть их завуалированную полипредикативность. Кроме того, встречаются предложения с частицей «бы», относящейся к вторичному сказуемому, которое ассоциируется с понятием рамочного компонента предложения, рамочного предиката: *Гораздо лучше б с малых лет ходил ты в поле за сохой* (С.Есенин) - *Гораздо лучше было бы то-то; Добро бы хоть норма давала беспспорный эффект* (Из прессы) – *Добро было бы то-то*.

Итак, РП – понятие лингвистики, исследующей психологические аспекты языковой реализации: процесс порождения речи и языковую способность человека в отнесенности к языковой структуре [Методологические основы новых направлений в мировом языкознании, 1992].

РП предполагает разграничение таких ее параметров, как константа и переменная величина, на чем и зиждется понимание парадигмы как совокупности системно значимых видоизменений функциональной единицы. Константа РП позиционного состава – однофункциональность ее компонентов на уровне межпозиционной связи или в пределах одной синтаксической позиции. Переменное – особенности взаимосвязи ее компонентов друг с другом и с окружением в позиционном составе предложения.

Такое понимание РП обуславливает принципиально новое видение структуры многих предложений, на первый взгляд простых, а в действительности совмещающих разные модели типовых предложений, что закономерно для грамматической системы языка, имеющей полевую структуру.

РЕЗЮМЕ

В статье В. Луцкай предлагается интерпретация структуры предложения (на материале русского, украинского, польского и немецкого языков) с ориентацией на отображение в ней закономерностей процесса

порождения высказывания. В связи с этим вводится понятие «рекурсивная парадигма» применительно к позиционному составу предложения. Демонстрируется эффективность интроспективного анализа предложений, структурированных по принципу функциональной эквивалентности.

SUMMARY

The author suggest the interpretation of a sentence structure (on the material of the Russian, Ukrainian, Polish and German languages) with orientation to the reflection regularities of the process of raising utterance in it. It is introduced such notion as «recursive paradigm» as far as positional structure of a sentence is concerned. Effectiveness of introspective analysis of the sentences organized according to the principle of functional equivalence is demonstrated.

ЛИТЕРАТУРА

Горелов 1980: Горелов И.Н. Невыраженные компоненты коммуникации. – М., 1980.

Карцевский 1965: Карцевский С. Об асимметричном дуализме языкового знака // История языкознания XIX-XX веков в очерках и извлечениях. Сост. В.А.Звегинцев. – Ч. 2. – М., 1165.

Луцкай 1999: Луцкай В.В. Функциональные идентификаторы, дистрибутивные маркеры и фоновые структуры как инструмент синтаксического анализа предложения // Вісник Донецького ун-ту. Сер. Б: Гуманітарні науки, вип. I, 1999. – С. 181-185.

Методологические основы новых направлений в мировом языкознании. – К., 1992.

Словарь иностранных слов. – М, 1984.

ББК Ш10*316

И.В. Бойчук
(Донецк)

НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКОГО АНТРОПОНИМНОГО ПРОСТРАНСТВА НА РУБЕЖЕ ТЫСЯЧЕЛЕТИЙ

Одной из основных черт, характеризующих французское оноимное пространство на рубеже тысячелетий, является наличие в сфере антропонимикона современной Франции значительных пластов аллогенных фамилий. Эти пласты французских фамилий, как показывает исследования, являются одними из наиболее сложных в плане адаптации в языках-приемниках – украинском и русском. Трудности адаптации подобных фамилий связаны с рядом фактов: степень фонографической освоенности аллогенной фамилии французским ономастиком, учет

экстралингвального статуса фамилии, тесно связанного с выбором передаточной базы по Б.В. Томашевскому [Томашевский, 1972: 251-311] и др.

Аллогенные французские фамилии могут быть разделены на две большие группы: 1) фамилии этнически аллогенных французов, имеющих территориальное представительство на территории Франции (бретонцы, эльзасцы, корсиканцы, баски и др.). Сюда же мы условно включаем и французские еврейские фамилии, учитывая давность проживания иудеев на территории Франции и тот факт, что свои фамилии они получили в этой стране; 2) фамилии французов *par naturalisation* и их потомков. Эти группы представляется целесообразным разделить на более мелкие подгруппы.

По нашим данным, аллогенные фамилии в некоторых источниках составляют свыше 12%.

Обобщая данные разных авторов [Веденина, 1988; Michaud, Tottès, 1974; Frémy D. et M., 1994 и др.], их можно подразделить на следующие группы:

Первая группа помимо французских еврейских фамилий (которые можно подразделить на фамилии германского (идиш): Hirsch, Epstein, Ludwigson, Goldman, Gœpfert, Walter и семитского (древнееврейский): Halévy, Lévi, Lévy, Cohen и смешанные, гебраико-германские: Levi-Strauss, а также еврейские фамилии славянского происхождения, ассимилированные французским языком: Перес <רעזעס, Chertok <רעזעזשעס), включает:

1. Фамилии германского происхождения (не включая сюда исконно-французские фамилии германского происхождения типа Richard, Béanger и т.п., вошедших во французский антропономастикон ранее и полное ассимилированных французским языком):

а) фламандского происхождения: Huyghe (Hugues), Verdermeulen (du moulin), Martens (Martin), Vanloo, Reynaert.

Носители таких фамилий компактно проживают в основном в департаменте Нор.

б) немецкого происхождения: Bernhardt, Siegfried, Becker, Bauer, Muller, Schwartz, Fruhling, Walter, Schmidt, фамилия известного французского композитора, родившегося в Эльзасе Waldteufel. Ряд французских фамилий немецкого происхождения трудноотличимы от фамилий ашкеназских евреев (Walter, Glucksmann и т.п.).

Ареалом компактного распространения этих фамилий являются в основном Эльзас и германоязычная часть Лотарингии. В частности, ярким примером французской фамилии, пришедшей во французский язык из немецкого ономастикона и подвергшейся франсизации, может служить фамилия, по-видимому, эльзасского происхождения, французского композитора Charles Kœchlin [kFS-lF] – в русской передаче «Кёклен», в то время, как следовало бы «Кешлен». В данном случае неадекватность русской передачи фонетическому облику этимона можно объяснить именно аллогенностью этой фамилии, которую, однако, нет оснований не считать французской, так как она: 1) фонографически адаптирована во

французском языке ö-œ, ch [x] – ch [S], in [In] – in [é]; 2) принадлежит француз (этот композитор француз по-национальности, родился в Париже, носит исконно французское личное имя Charles).

2. Фамилии кельтского происхождения (бретонские), распространенные в Бретани, в основном в департаменте Финистер. Характерным признаком этих фамилий является препозиционная частица Le: Le Goff, Le Braz, Le Hir, Le Floch, Le Gad, Le Guay, Le Pen.

3. Французские фамилии баскского происхождения, компактным ареалом распространения которых является небольшая территория на крайнем юго-западе Франции: Ibarregaray, Etcheverry, Irigoien, Haritshelhar (последняя фамилия принадлежит президенту Академии баскского языка).

4. Фамилии итальянского происхождения Paolo, Leonardo, Lombardi, Rossi, Fieschi, Pasqua, Vianzoni и др.

Фамилии итальянского происхождения особенно распространены на Корсике и в Провансе.

Косвенным, но веским аргументом в пользу открытости французского языка латино-итальянскому влиянию, на наш взгляд, может служить констатируемая в последние годы мода на употребление латинских окончаний во французских женских личных именах, например: Laura, Vanessa, Laetitia [Mermet, 1997 : 143].

Естественно, все упомянутые аллогенные французские фамилии, имея в том или ином регионе Франции ареал компактного распространения, все же строго территориально не фиксированы и, помимо мест компактного распространения, рассеяны по всей территории Франции. Так, например, носители фамилий почти всех указанных групп широко представлены в Парижском регионе, а также в некоторых других районах – центрах притяжения внутренних миграционных потоков.

Характерной особенностью фамилий итальянского происхождения во французском онимном пространстве является их прочтение в соответствии с правилами чтения итальянского языка: ch – [k], а не [S]; qua [kwa], а не [ka]; sc перед i [S], а не [s]: Fieschi [fjʃs'kɪ], Pasqua [pas'kwa].

Однако далеко не все французы придерживаются этих правил и наряду с итальянизированным прочтением, чрезвычайно широко распространено прочтение указанных буквосочетаний с соответствии с французскими правилами: Fieschi [fjʃf'si].

Даже французские произносительные словари, например, словарь Л.Варнана [Warnant, 1962] в ряде случаев фиксируют по два варианта произношения фамилий итальянского происхождения, близкое к итальянскому и франсизированное: Brazza – [bra-dza] и [bra-za].

Мы считаем французские фамилии итальянского происхождения результатом массового заимствования итальянского онимного материала французским языком. В свою очередь, этот процесс является одним из

проявлений франко-итальянских языковых контактов, чрезвычайно важных для обоих языков.

Рассмотрим фамилии второй группы. За последние десятилетия гетерогенность французского антропономастикона и, в частности, репертуара фамилий, чрезвычайно возросла в связи с усилением иммиграции во Францию и натурализацией многочисленных иммигрантов [Борисов, 1989: 439].

Поскольку носители этих фамилий аллогенного происхождения официально являются французами (причем часто не в первом поколении) представляется правомерным рассматривать их личные имена и фамилии как неотъемлемую составную часть современного французского онимного пространства.

Этот аллогенный пласт французского антропономастикона может быть условно подразделен на следующие группы:

1. Аллогенные имена собственные, пришедшие во французский язык из славянских языков:¹

- 1) фамилии польского происхождения: Arjakovski, Gorodetzky, Lichnerowicz, Babinski, Wasylec, Jakubowski, Krajewski и др.
- 2) русского происхождения (в основном фамилии потомков послереволюционных эмигрантов): Afanassieff, Kalinine.
- 3) югославского происхождения: Stojilkovitch.
- 4) украинского происхождения: Maximovitch, Slonimski, Tarassuk, Terestchenko.
- 5) болгарского происхождения: Stoïanov, Todorov, Anguelov и др.

2. Аллогенные фамилии романского происхождения:

- 1) фамилии итальянского происхождения (тесно смыкаются с корсиканскими): Cruseo, Bassanti, Bagnasco, Caviglioli;
- 2) фамилии португальского происхождения: Folgado, Fialho, Da Vinha;
- 3) фамилии испанского происхождения: Fernandez, Galvez;
- 4) фамилии каталанского происхождения;
- 5) фамилии румынского происхождения: Ionesco.

3. Аллогенные фамилии семитского происхождения:

- 1) фамилии арабского происхождения: Dib, Mojabi, Bonali.

4. Аллогенные фамилии берберо-ливийского происхождения (фамилии берберского и кабилыского происхождения): Drif, Zidane. «Pour *Smail et Malika Zidane, Zinedine* reste *Liazid*, leur fils» (Le français dans le monde: 123).

5. Аллогенные фамилии, происходящие из африканских языков или ономастические негро-африканизмы (главным образом, народов фульбе, манде, банту, туареги, хауса, ква, уолоф): Noah.

¹ В качестве иллюстрированного материала привлекаются реальные французские фамилии из периодической печати, художественной литературы, данных автора и других источников.

6. Аллогенные фамилии, происходящие из языков Юго-Восточной Азии и, в меньшей степени, Восточной Азии (вьетнамского, кхмерского, лаосского и др.): François Cheng.
7. Аллогенные фамилии тюркского происхождения. Эти фамилии начали вливаться во французский антропономастикон сравнительно недавно.
8. В современной номенклатуре французских фамилий представлены также аллогенные фамилии из других языков: литовского Milosz [milos] (фамилия французского поэта и писателя литовского происхождения); греческого: Хепакис, ирландского О'Ду и другие.

Обращает на себя внимание вариативность орфографии аллогенных собственных имен во французском антропонимиконе: Rivon Krigier, Rivon Krygier, Ryvon Krigier – в пределах одной статьи (Le Monde: 11).

Велико в современном французском антропонимиконе количество «гибридных» имен. Нам представляется очень важным, что, как считает А.В. Суперанская, «несмотря на наличие разноязычных элементов в составе имен одних и тех же лиц, читать все эти части надо, видимо, в соответствии с правилами языка той страны или той зоны, в которой данное лицо живет» [Суперанская, 1978: 114].

Мы рассматриваем эти слова ученого как веский аргумент в пользу необходимости прочтения всех аллогенных составляющих французского ономастикона в соответствии с правилами французского языка, тем более, что это соответствует интегративным тенденциям современного французского языка.

РЕЗЮМЕ

В настоящей статье рассматриваются проблемы современного состояния французского ономастического пространства. Различные части этого пространства, которое включает аллогенные фамилии, рассматриваются с точки зрения их лингвального и экстралингвального значения в свете проблемы рубежа тысячелетий.

SUMMARY

This article deals with the problems of the actual state of modern French onomastic area. The different parts of this area which includes the allogene names are considered from the point of view of their linguistic and extralinguistic importance through the problem of the end of the 20th century.

ЛИТЕРАТУРА

- Борисов, 1989: Борисов В.А. Население мира. – М., 1989.
- Веденина, 1988: Веденина Л.Г. Особенности французского языка. – М., 1988.
- Суперанская, 1978: Суперанская А.В. Теоретические основы практической транскрипции. – М., 1978.

Томашевский, 1972: Томашевский Б.В. Русская передача французских имен // Восточнославянская ономастика. – М., 1972. – С. 251-311.

Frémy D. et M., 1994: Frémy Dominique et Michel QUID 1995. Robert Laffont, 1994.

Mermet, 1997: Mermet G. Francoscopie. Larousse, 1997.

Michaud, Torrès, 1974: Michaud G., Torrès G. Nouveau guide France. Manuel de civilisation française. Classiques Hachette, 1974.

Warnant, 1962: Warnant L. Dictionnaire de la prononciation française. Gembloux, 1962.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Le français dans le monde: Le français dans le monde. – Janvier 1999. - № 302.

Le Monde: Le Monde. – 25 sept. 1999. – № 265.

ББК : Ш 12 = 432.1*22

Ирина Подгайская
(Донецк)

ФОРМЫ И ФУНКЦИИ ОТСЫЛОЧНЫХ ПАРЕНТЕЗ В АНГЛИЙСКОМ ПУБЛИЦИСТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

Парентетическое внесение, или парентеза, по определению «Словаря лингвистических терминов», представляет собой «вставление в предложение не соединенного с ним грамматически слова, словосочетания или другого предложения» [Ахманова, 1986: 79].

Парентетические внесения принято различать по структурному и семантическому признаку. Так, с точки зрения структуры выделяются три типа парентез: однословные внесения (*anyway, however, moreover, therefore, etc.*); внесения-сочетания слов (*at any rate, by and large, for example, in fact, etc.*) и внесения-предложения (*I believe, it seems to me, we suggest, etc.*). С точки зрения общего содержания парентезы обычно делятся на три основные категории: категория экзemplификации, объединяющая слова и синтаксические конструкции, с помощью которых вводятся примеры, пояснения, уточнения ранее сказанного и т.п.; категория отсылки, включающая слова и синтаксические конструкции, используемые автором с целью сослаться на какой-либо факт, литературный или иной источник, на свое предыдущее высказывание и т.д.; категория делиберации, к которой относятся слова и синтаксические конструкции, выражающие сомнения, раздумья, оценку и т.п. [Долгова, 1976: 100].

Настоящая статья посвящена рассмотрению структурных форм парентетических внесений категории отсылки и изучению их функционирования в публицистическом тексте. Исследование проводится на материале статей журнала «The Economist», прагматической установкой которых является «целенаправленное убеждение читателя в истинности развиваемой автором мысли» [Воронков, 1991: 4].

В анализируемых текстах парентетические внесения категории отсылки представлены двумя структурными типами: внесения-словосочетания и внесения-предложения. При этом последние составляют абсолютное большинство – около 80% всех отсылочных парентез.

Основной функцией отсылочных внесений-словосочетаний в публицистическом тексте является оформление ссылки на источник информации. Такие парентезы встречаются либо в начале, либо в середине предложения и выделяются запятыми. Например, *They are, in Mr. Yeltsin's phrase, "living on an island of developed socialism"* (The Economist, July 17th-23rd, 1999 : 32). *On some estimates, the "military-industrial complex" accounts for 20% of industrial employment and 20% of output* (The Economist, June 5th-11th, 1999 : 96). *According to a recent study by Korn/Ferry, a firm of head-hunters, 17% of the directors of the top 40 French firms are now foreign, up from 6% in 1996* (The Economist, June 5th-11th, 1999 : 9).

В данных примерах ссылку на источник информации или на автора приводимой в статье точки зрения оформляют внесения-словосочетания. Однако, основную нагрузку в выполнении этой функции в публицистической статье несут парентетические внесения предикативного характера, что подтверждается приведенными выше данными количественного анализа. Исходя из этого, представляется целесообразным более подробно остановиться на рассмотрении именно этой разновидности отсылочных парентез.

Анализ материала показывает, что отсылочные внесения-предложения неоднородны по своей структуре. Среди них встречаются внесения в форме безличного предложения, типа *it is often said*; внесения, типа *he believes, they argue*, подлежащее которого выражено личным местоимением; и внесения с инвертированным порядком слов, типа *say the government's critics*. При этом круг глаголов, входящих в состав таких внесений, ограничен. К ним относятся глаголы *argue, believe, explain, point out, say*, семантика которых нейтральна, что свидетельствует о намерении автора изложить чью-либо точку зрения без дополнительных комментариев и оценок. Вместе с тем, структура внесений-предложений оказывает определенное влияние на специфику выполняемой ими функции, поскольку в зависимости от того или иного структурного типа внесения-предложения меняется степень конкретизации источника информации.

Например, использование отсылочной парентезы в форме безличного предложения дает возможность не конкретизировать автора высказанного мнения, а подчеркнуть его общеизвестность или общепринятость. В

анализируемых текстах такое внесение всегда находится в середине предложения и выделяется запятыми: *This is a country which, it is said, cannot reform, but evolves through revolution* (The Economist, June 5th-11th, 1999 : 22). *The character of Russians, it is often argued, prevents change* (The Economist, July 17th-23rd, 1999 : 31). *None of this, it is explained, has to do with racial discrimination* (The Economist, June 6th-12th, 1998 : 15).

В случае использования парентетического внесения-предложения с подлежащим в форме личного местоимения источник информации также не называется прямо в данном конкретном предложении. Однако, из контекста ясно, кому принадлежит данная точка зрения, так как предыдущие предложения всегда содержат упоминание об ее авторе. Следовательно, подобные внесения помимо ссылки на источник информации выполняют еще и связующую функцию, поскольку включают в свой состав элемент повторной номинации - личное местоимение [Мороховский, 1984:198]. При этом в предложении они всегда находятся в середине и пунктуационно выделяются запятыми. Например, *Like other technologist-interferers all around the world, Mr.Habibie is keen to select certain industries for development Japan and Germany, he believes, grew rich by each specializing in two sectors* (The Economist, June 5th-11th, 1999 : 65). *Slotting the survey findings together, the authors found that the total number of landfills in America might be anything from 4.462 to 10.467. A best guess would be around 6.600 – a figure, they pointed out, that was higher than the EPA's estimate for 1986, let alone for 1992* (The Economist, April 18th-24th, 1998 : 44).

Парентетические внесения-предложения с инвертированным порядком слов наиболее эксплицитно представляют источник информации. Они всегда прямо называют лицо или группу лиц, являющихся авторами данного утверждения. Кроме того, инвертированный порядок слов, характерный для введения в текст прямой речи, придает предложению характер цитаты, что усиливает воздействие на читателя. Такие внесения занимают срединную или конечную позицию в предложении и на письме выделяются посредством запятых. Например, *To settle a European dispute, said Mr.Bahr in June, the all-European body should be able to send an armed force into action by “qualified majority vote”* (The Economist, July 17th-23rd, 1999 : 58). *For these reasons, argue many members of the executive, parliament cannot govern* (The Economist, April 18th-24th, 1998 : 53). *Java-centric policies have led to underdevelopment in the East, argues Mr.Buramzah* (The Economist, April 18th-24th, 1998 : 87).

Говоря о функционировании в публицистическом тексте рассмотренных выше разновидностей отсылочных парентетических внесений предикативного характера, следует подчеркнуть их способность к компрессии информации. Дело в том, что по своей информационной насыщенности такие парентетические внесения соответствуют главному предложению в сложноподчиненном предложении с придаточным дополнительным, но вводят информацию более экономным способом. Сравни, например: *They argue that the Japanese economy works much like*

any western industrial economy. At present, **they argue**, landfill prices are actually declining as second-rate operators (The Economist, June 5th-11th, 1999: 23).

Изучение материала показывает, что статьи, публикуемые в журнале "The Economist", в силу своей специфики довольно часто снабжаются справочным материалом нелингвистического характера, который помещается в таблицах, графиках, диаграммах, картах и т.п. Необходимость в процессе изложения обратить внимание читателя на этот материал приводит к возникновению особой разновидности парентез-предложений категории отсылки. В их состав входит глагол to see в форме повелительного наклонения и существительное, обозначающее вид справочного материала. На письме такие вношения заключаются в скобки, что свидетельствует о вспомогательном характере содержащейся в них информации [Carey, 1971: 59]. В предложении для них характерна конечная позиция; однако, встречаются случаи употребления таких вношений и в середине предложения. Например, Life expectancy and health have improved dramatically in the past 30 years (*see table 2 on next page*) (The Economist, April 18th-24th, 1998 : 35). Group one consists of the republics which border on other states, like the Caucasian republics or Buryatia (*see map on previous page*) (The Economist, June 6th-12th, 1998 : 31). As demand for the machines took off (*see chart 3*), hundreds of small, lowcost producers jumped into the market (The Economist, July 17th-23rd, 1998 : 90).

Таким образом, на основании изложенного можно заключить, что парентетические вношения категории отсылки выполняют в изученной нами жанровой разновидности публицистического текста следующие функции: они в наиболее экономной форме оформляют ссылки на разнообразные источники информации; вводят в текст упоминания об авторах различных мнений; некоторые из них также способствуют связности текста. В целом, функционирование отсылочных парентез в данном типе текстов обусловлено его прагматической установкой - их использование в тексте направлено на создание эффекта объективности изложения фактического материала, который является необходимым условием для убеждения читателя в истинности и правильности развиваемой автором мысли.

РЕЗЮМЕ

Настоящая статья посвящена изучению парентетических вношений, относящихся к категории отсылки, с точки зрения их структуры и особенностей функционирования в публицистическом тексте, в частности в статьях журнала "The Economist". В статье отмечается, что основной функцией данной разновидности парентез является введение в текст ссылок на различные источники информации. Эта функция предопределяется прагматической установкой журнальной статьи как публицистического жанра.

SUMMARY

The main concern of the article is the study of parenthetical insertions belonging to the category of reference from the point of view of their structure and peculiarities of their functioning in publicistic texts, namely in the articles published in the magazine "The Economist". In the article it is pointed out that the main function of this type of parentheses is the introduction of references to various sources of information. This function is predetermined by the pragmatic aim of the magazine article as a publicistic genre.

ЛИТЕРАТУРА

Ахманова, 1986: Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. – М., 1986.

Воронков, 1991: Воронков В.В. Прагматический аспект текста англоязычной публицистической журнальной статьи. – Автореф. дис... канд. филол. наук. – М., 1991.

Долгова, 1976: Долгова О.В. Формы и функции парентетических внесений в английской научной прозе. – Дис... канд. филол. наук. – М., 1976.

Мороховский, 1984: Мороховский А.Н. и др. Стилистика английского языка. – Киев: Вища школа, 1984.

Carey, 1971: Carey G.V. Mind the Stop. – Cambridge, 1971.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

The Economist, April 18th-24th, 1998.

The Economist, June 6th-12th, 1998.

The Economist, June 5th-11th, 1999.

The Economist, July 17th-23rd, 1999.

ББК Ш10*22

Зинаида Олейник
(Донецк)

ПАРАДИГМА СУБЪЕКТИВНОЙ МОДАЛЬНОСТИ

Без преувеличения можно сказать, что на современном этапе развития лингвистических учений самое аморфное и противоречивое, вплоть до сомнения в существовании его объекта, – учение о категории модальности [Бондарко, 1990: 59-66; Черемисина, Колосова, 1987:95; Загнітко, 1993:55 (хотя указанный автор, отметив отсутствие границ этой категории, представил ее объем еще более неопределенным)].

Скепсис исследователей понятен: «... трудно найти двух авторов, которые понимали бы модальность одинаково» [Бирюлин, Корди, 1990:67]. С другой стороны, понятно стремление лингвистов определить

суть и формы «присвоения языка» (Э.Бенвенист), «преодолеть соссоровское понимание знака как единственного принципа, от которого будто бы и зависит структура языка и его функционирование... во внутриязыковом (интралингвистическом) анализе – в направлении нового измерения означивания, означивания в плане речевого сообщения, названного нами семантическим, и отличного от плана, связанного со знаком, т.е. семиотического» [Бенвенист, 1974:89]. Факты функционирования языка свидетельствуют, что семантическое «измерение» означивания связано с «измерением» субъективного компонента в «речевом сообщении». Последнее прямо и непосредственно связано с категорией модальности.

На наш взгляд, генезис учения (именно генезис!) о категории модальности является тормозом в понимании природы и сущности этой категории: выделившись как категория классической логики (прежде всего Аристотеля), модальность служила основанием разграничения суждений (следовательно, область методов научного мышления и объективированных верифицируемых научных знаний) на истинные/ложные (достоверные/недостоверные), проблематические (возможные) и аподиктические (необходимости). В силу языковой формы реализации мысли и на этапе ее «рождения», и на этапе ее анализа «подключается» лингвистический компонент: а) грамматический аппарат высказывания; б) семантические категории языка; в) семиотические сущности языкового знака. Ср. хрестоматийные иллюстрации соответствующей классификации суждений: Человек смертен / Рыбы летают; Жизнь на Марсе возможна; Общество не может существовать без языка, а также следующее замечание: «Там, где на первый план выступала лингвистическая, точнее, синтаксическая точка зрения, категории «места» и «времени» могли быть поставлены раньше «глагольных» категорий, так как в строении предложения, обстоятельства места и времени могут предшествовать сказуемому – глаголу. Там же, где главной была не синтаксическая, а логическая точка зрения, «глагольные» категории должны были идти раньше категорий «места» и «времени», так как в логическом строе предложения логический предикат предшествует пространственным и временным характеристикам» [Асмус, 1965: 279-280].

С другой стороны, суждение (любое) репрезентируя определенный структурно-семантический тип речевой единицы, оказывается общим объектом для логики и языкознания, что и послужило причиной экстраполяции логических оценок на лингвистические факты. Собственно, и понятие «модальность» («модальный») применительно к характеристике высказывания заимствовано из логики. Таким образом, лингвистическая категория модальности, изначально получив логический компонент в интерпретации своего содержания, а также соответствующий терминологический аппарат, надолго превратилась в некую слабую «тень» своей более определенной и четкой прародительницы.

Между тем то, что в лингвистике принято называть модальностью,

есть «индексация» присвоения языка субъектом речи («я – здесь – сейчас»): отношение субъекта речи к означиваемому «факту» / «событию» (в духе Ю.Степанова) и языку как инструменту означивания. Не случайно, Ш.Балли считал, что «модальность – душа предложения» [Балли, 1955:43]. Субъект речи представляет «факт»/«событие» как соотносимый с моментом речи (в момент, после, до) и собой как солидаризирующимся с субъектом «факта» / «события» (то есть как реальный) или как не соотносимый с моментом речи в силу адресации субъектной функции собеседнику (адресату) (то есть как ирреальный). Интерпретация «факта» / «события» как зависящего от другого «факта» / «события» (сослагательное наклонение) или как желательного (оптатив), т.е. ирреальных в силу несоотнесенности с моментом речи, представляет собой вторичную, модифицированную, функцию первичных грамматических форм (ср. Птицы улетают / Птицы будут улетать / Птицы улетали – Птицы, улетайте! и Улетали бы птицы дружнее, можно было бы сразу завозить оборудование на островок / Улетали бы птицы дружнее!).

Реальность / ирреальность субъектно-предикатных связей, составляющих «факт» / «событие», устанавливаемая субъектом речи средствами грамматического аппарата языка, т.е. лингвистическая модальность, с позиции логики приобретает однонаправленный характер: в качестве объекта оценки возможны только формы индикатива («дефинитивный индикатив отображает достоверную осведомленность субъекта речи (по его собственной оценке) о реализации или нереализации глагольного действия; иными словами индикатив данного типа имплицитно утверждает, что субъект речи «знает, о чем говорит» [Сильницкий, 1990:94] или «имплицитно достоверные» у В.Белошапковой); б) оценивается содержание данной «упаковки» в параметрах истинно / ложно (достоверно / недостоверно), отражающее, как мы уже отметили, объективированное верифицируемое знание.

Соответственно, и другие грамматические формы выражения субъектно-предикатных отношений по принципу метонимии получили «логическую» квалификацию (ср. возможности, необходимости, вероятности и т.п.). Симптоматично в свете изложенного резюме Л. Бирюлина, Е. Корди: «Понятие «модальности» восходит к классической формальной логике, откуда лингвистика заимствовала классификацию суждений... Тем самым в общих чертах была задана смысловая область модальности» (подч. нами. – З.О.) [Бирюлин, Корди, 1990:67]: авторы смешивают свойства объекта с искусственной системой средств их обозначений.

При таком «заимствовании», естественно, не учитывается та степень абстрагирования от «субъективности» (репрезентации субъекта речи) в логике, которая заложена в грамматическом аппарате высказывания и которая не просто существенна для лингвистики, а собственно, и составляет содержание данной категории. Ср. представленный без всяких дополнительных комментариев пример, иллюстрирующий суждение

возможности (проблематичности), со вторичным, надстроечным, предикатом (выразителем субъективной модальности) Ю. Степановым: «*Возможно, сегодня будет дождь*» [Степанов, 1981: 239], с одной стороны (Ю. Степанов рассматривает предложения в аспекте семиологическом), с другой, А. Бондарко, подчеркивая возможность наложения модальных значений в высказывании, ставит в один ряд примеры с разноуровневой модальностью: «*Вероятно, он мог бы сделать это*» [Бондарко, 1990: 60] (анализ лингвистической модальности).

Безусловно, «систему координат» на грамматической оси реальность/ирреальность (квалификация модальных значений) для реализации своего представления действительности в высказывании избирает субъект речи (реализуется «субъективность»), но выбор его ограничен грамматическим аппаратом высказывания (реализуется «объективность»), что послужило основанием для Н. Шведовой квалифицировать данную оппозицию модальных значений как объективную модальность [Шведова, 1980: 86] и с чем трудно не согласиться.

Грамматический аппарат коммуникации (с его ведущей ролью субъекта речи (ср. замечания Н. Луценко: «оперирование формами... регулируется потребностями говорящего, с одной стороны, и теми ограничениями, которые идут от слушателя» [Луценко, 1994: 245]) представляет собой форму реализации (и способ существования) когнитивной функции языка (с ее значимостью субъектно-предикатных связей), что обуславливает противоречие между, по сути, эмансипированной модальностью грамматической структуры высказывания (объективная модальность) и эволюционирующим самосознанием и самовыражением индивида.

Это противоречие, эта асимметрия «возможностей» грамматических форм и необходимости «возврата» субъекту речи ведущей роли в оценке субъектно-предикатных связей разрешается а) использованием соответствующих грамматических форм в ином значении (ср. выделенные Н. Шведовой оценочно-характеризующие значения как выражение субъективной модальности [Шведова, 1980: 216–224], что, по сути, есть дискурсивная транспозиция форм объективной модальности); б) использованием синтаксической категории вводности: включением в структурно-семантический состав предикативной единицы (коммуникативной единицы) оценочного квалификатора высказывания (вторичного, надстроечного, предиката). Осознание, что качественная квалификация содержания высказывания принадлежит субъекту речи (есть «ауторефлексия» в терминологии Э. Бенвениста), что характер некоторых оценок вкладывается в шкалу логических оценок (возможность, вероятность, достоверность и т. п.) явилось почвой для квалификации этих оценок как различных модальных значений, а соответствующую модальность противопоставлять объективной как субъективную модальность [Шведова, 1980: 214–235].

Хотя синтаксисты вслед за В. Виноградовым (см. «О категории

модальности и модальных словах в русском языке»), как мы уже подчеркнули, рассматривают оценочные квалификаторы высказывания как средства реализации, т. е. молчаливо признается их предикатная функция, однако в силу навязываемого традицией подхода к ним как «внутренно чуждым приютившему их предложению» [Пешковский, 1956:404] считают, что «синтаксические связи с каким-либо членом предложения или предложением в целом у вводных слов, вводных сочетаний и вводных предложений отсутствуют» [Шведова, 1980: 229]. Как следует из нашего определения синтаксической функции оценочного квалификатора как вторичного, надстроечного, предиката, он связан с противочленом (высказыванием или его сегментом) предикативной связью (последнее отвечает и логике реализации когнитивной функции языка).

Для квалификации «отношения говорящего к сообщаемому», т. е. субъективной модальности в узусе сформировалась система средств (субъективных предикатов / не в смысле Н. Арутюновой, а нашем): Действительно (несомненно, безусловно, правда, бесспорно и т. п.) / Возможно (вероятно, очевидно, наверное, кажется и т. п.) / К счастью (на нашу радость, к нашему удовольствию, к радости и т. п.) / К сожалению (к неудовольствию всех, на беду, к несчастью, к нашему прискорбию и т. п.) / По-моему (на мой взгляд, с моей точки зрения и т. п.) / По-твоему (на их взгляд, с его точки зрения, по его словам и т. п.) / Кстати (к тому же, вдобавок и т. п.) / Во-первых... (главное, самое главное, итак и т. п.) / Как правило (по обыкновению, по обычаю, как всегда и т.п.) / Как случается (как бывает, случается, удивительно и т.п.), поезд опаздывает.

Не трудно заметить, что каждое из выделенных значений субъективной модальности сориентирована на «инвариант» – реальность (объективная модальность) в форме повествовательного (нарративного) индикатива (ср. Поезд опаздывает / Птицы улетают / Зима приближается и т. п.). Не случайно, В. Белошапкина, как мы уже отметили, рассматривает их как «имплицитно достоверные». Это, с одной стороны, доказывает правоту В. Виноградова, возражавшего сторонникам амодальности индикатива (см. указ. статью), с другой стороны, признается имплицитная субъективная модальность (см. терминологическую квалификацию).

Как следует из предложенных рядов значений субъективной модальности, они составляют оппозиции по принципу +/- (позитивная / негативная оценка): действительно / возможно; к счастью / к несчастью; кстати (синтагматическая последовательность дискурса) / во-первых..., во-вторых... (не соответствует синтагматике дискурса); по обыкновению / случается; по-моему (мое) / по-твоему (не мое); точно (соответствует экспликация сообщаемого мыслительному процессу) / вернее, точнее, короче (не соответствует экспликация мыслительному процессу).

Конкретные значения субъективной модальности (предложенные нами ряды, естественно, не исчерпывающи) представляют такую систему оценок «имплицитной достоверности» повествовательного (нарративного) индикатива, которая позволяет модифицировать её в соответствии с

прагматическими установками субъекта речи по шкале: 1) уверенность / неуверенность в сообщаемом; 2) эмоционально положительная / эмоционально отрицательная оценка сообщаемого; 3) линейность / иерархичность сообщаемого; 4) обычность (узуальность) / необычность сообщаемого; 5) мое / чужое сообщаемое; 6) соответствует / не соответствует экспликация сообщаемого мыслительному процессу. Таким образом, эмансипированная объективная модальность (реальности) приобретает субъективную «индексацию», обусловленную коммуникативно-прагматическими задачами субъекта речи подобно тому, как в грамматическом аппарате высказывания «индексируется» роль субъекта речи (см. ранее изложенное). Все сказанное объясняет нашу квалификацию соответствующих рядов значений субъективной модальности как парадигму субъективной модальности, компоненты которой составляют оппозиции по принципу +/- (позитивная / негативная оценка).

Сказанное позволяет установить еще одну оппозицию в системе значений субъективной модальности: совместимость / несовместимость с объективной модальностью реальности. Так, значение неуверенности (возможно, наверное, наверно, вероятно, очевидно, видимо, по-видимому, может быть (быть может), может, верно, видно, кажется и т.п.), накладываясь на объективную модальность реальности («достоверности»), нейтрализует последнюю до недостоверности: Возможно, поезд опаздывает / Наверное, поезд опаздывает / Вероятно, поезд опаздывает и т.д. Эту оппозицию составляют указанному модальному значению все остальные (см. указ. парадигму) члены парадигмы.

В качестве вывода считаем нужным подчеркнуть: в силу высокой степени грамматикализации (объективации) изначального коммуникативно-прагматического аппарата высказывания развивается компенсаторная категория – категория субъективной модальности. Система значений данной категории составляет парадигму субъективной модальности, представленную двумя рядами оппозиций: по горизонтали и вертикали.

РЕЗЮМЕ

Рассматривается эволюция учения о категории модальности, а также лингвистическое содержание ее дифференциации на объективную и субъективную. Сформулирован принцип построения парадигмы субъективной модальности.

SUMMARY

The article deals with the theory of modality, including its linguistic differentiation into objective and subjective modality. The principle of building up the subjective modality paradigm is formulated.

ЛИТЕРАТУРА

Асмус, 1965: Асмус В.Ф. История античной философии. – М., 1965.

Балли, 1955: Балли Ш. Общая лингвистика и вопросы французского языка. – М., 1955.

Бенвенист, 1974: Бенвенист Э. Общая лингвистика. – М., 1974.

Бирюлин, Корди, 1990: Бирюлин Л.А., Корди Е.Е. Основные типы модальных значений, выделяемых в лингвистической литературе // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. – Ленинград, 1990. – С. 67-71.

Бондарко, 1990: Бондарко А.В. Модальность. Вступительные замечания // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. – Ленинград, 1990. – С. 59-66.

Загнітко, 1993: Загнітко А.О. Сучасна українська літературна мова. Синтаксис словосполучення і простого речення. – Донецьк, 1993.

Луценко, 1994: Луценко М.О. Функціональна граматика : в межах і поза межами // Функціональна граматика. – Донецьк, 1994. – С. 242-259.

Пешковский, 1956: Пешковский А.М. Русский синтаксис в научном освещении. – М., 1956.

Сильницкий, 1990: Сильницкий Г.Г. Функционально–коммуникативные типы наклонений и их темпоральные характеристики // Теория функциональной грамматики. Темпоральность. Модальность. – Ленинград, 1990. – С. 90-109.

Степанов, 1981: Степанов Ю.С. Имена. Предикаты. Предложения. – М., 1981.

Черемисина, Колосова, 1987: Черемисина М.И., Колосова Т.А. Очерки по теории сложного предложения. – Новосибирск, 1987.

Шведова, 1980: Шведова Н.Ю. Простое предложение // Русская грамматика: в 2-х томах. – М., 1980. – Т. 2. – С. 83-92.

Шведова, 1980: Шведова Н.Ю. Средства формирования и выражения субъективно–модальных значений // Русская грамматика: в 2-х томах. – М., 1980. – Т. 2. – С. 214-236.

ББК Ш10*000.4

Елена Шеховцова
(Донецк)

РАЗВИТИЕ ИДЕЙ А.А. ПОТЕБНИ В СОВРЕМЕННОЙ ЭТНОЛИНГВИСТИКЕ

Вся его личность, и в особенности ученая личность, оказалась суммой, произведением Запада и Востока, их индоевропейской образованности и культуры в единичном народном воплощении.

Ю. Рассказов

Ключевые понятия лингвистики - система, структура, знак, символ,

значение - сегодня не имеют однозначных определений и, вероятно, не будут иметь их никогда. Новые подходы к рассмотрению данных феноменов постоянно раздвигают границы уже сложившихся и ставших традиционными, представлений [Степанов, 1999:14]. Интегративность философского, лингвистического, психологического, культуроведческого и др. подходов позволяет по-новому взглянуть на процессы формирования языковой картины мира как национально-культурной общности, так и отдельного индивида. Работы отечественных и зарубежных исследователей последнего времени характеризуются пристальным интересом к проблемам семиотики культуры, философии игры, языкового воплощения культурных концептов, нравственных основ языкового бытия, значения и смысла.

Однако, как известно: «о чем говорят: «смотри, вот это новое», но это было уже в веках, бывших прежде нас» (Еккл. 1:10). Так или иначе вся вышеперечисленная тематика освещается в работах А.А.Потебни, занимавшегося вопросами этнической психологии и писавшего об универсальных и национальных формах мышления в их отношении к языку, о целостности этнокультурных явлений, о соотношении коллективного и индивидуального и т.д.

Социологи заметили, что определенные ценностные категории приобретают доминирующий характер и достигают пика внимания общества каждые 50 (короткий цикл) или 150 (длинный цикл) лет [Костенко, 1993 : 76]. Последнее десятилетие, характеризующееся ростом национального самосознания, вызвало к жизни те же проблемы, что волновали лучшие умы прошлого века. В центре внимания историков, философов, социологов, лингвистов оказались вопросы нации, национального духа, особенностей национального менталитета. Была признана объективность существования некой границы, препятствующей полному слиянию наций и порождающей «диалог культур», возможный только при одновременном наличии как специфический характеристик, так и универсальных установок на рационально-понятийном уровне сознания.

Так, этнолингвистика, изучающая отношения между языком и народом, а также взаимодействие лингвистических и этнических факторов в функционировании и развитии языка, во многом обязана А. Потебне, обратившему внимание на то, что «психология народов должна показать возможность различия национальных особенностей и строения языков как следствие общих законов народной жизни» [Потебня, 1989 : 54]. Занимаясь вопросами соотношения языка и универсальных и специфических форм мышления, он приходит к выводу о коррелятивности грамматических форм, воплощающих особенности грамматического строя языка и национальных форм мышления, - сегодня это положение известно как гипотеза Сепира-Уорфа.

Отметив, что «слово выражает не все содержание понятия, а один из признаков, именно тот, который представляется народному воззрению

важнейшим» [Потебня, 1989 : 285], он дал ставшее хрестоматийным определение: значение есть национальная категория, а понятие - общечеловеческая. Ему же принадлежит предложение разграничивать ближайшее (народное) значение слова, фиксируемое толковыми словарями и понятное всем носителям языка, и дальнейшее (личностное) значение слова, обладающее множеством субъективных толкований. Иными словами, языковая картина мира теснейшим образом связана с системой ценностей как отдельного индивида, так и общества в целом.

Идея выявления исходного смысла – глубинной семантики - путем параллельного анализа разнокодовых культурных текстов была успешно апробирована А.А.Потебней в его ранних научных разысканиях и в настоящее время является одним из принципиальных моментов любого этнолингвистического исследования, а сам этнолингвистический подход « предполагает комплексное изучение «плана содержания» культуры, независимо от «плана выражения», то есть независимо от средств и способов формального воплощения явления (знака семиотической системы)» [Миронова, 1998 : 410].

Говоря об ошибочности мнения, полагающего, что существует некий один итальянский, немецкий или какой-либо другой язык, А.Потебня подчеркнул, что разница в пределах одного языка в зависимости от принадлежности к слою общества, может оказаться более разительной, нежели между двумя различными языками. Это положение напрямую соответствует идее о наличии двух культур в структуре общества и, следовательно, языковых обществ, которые Д.Гамперц определяет как «социальную группу, одноязычную или многоязычную, единство которой поддерживается частотой различных типов социального взаимодействия» [Гамперц, 1975 : 299].

Как мы видим, вопросы социолингвистики волновали А.А. Потебню почти за сто лет до ее оформления как науки.

Вообще актуальность любой проблематики является результатом « переоценки ценностей» общественным сознанием. То, что вчера было догмой, сегодня осуждается как ересь. Сегодняшняя ересь завтра будет возведена в ранг догмы. Крайние точки не могут быть истиной, она всегда где-то посередине, и эта золотая середина заключена в том, «чтобы держать понятие незамкнутым, открывать его приливу новых элементов, который не замедлит разрушить понятие, преобразовав его в новое» [Потебня, 1993 : 183].

Так, на рубеже двух столетий особо актуальным оказался вопрос, связанный с проблемой понимания текста. В этой связи хотелось бы вспомнить некоторые положения, выдвинутые во второй половине прошлого века А.А.Потебней.

В одном из своих трудов А.А.Потебня пишет о том, что «говорить не значит передавать свои мысли другому, а только возбуждать в другом свои собственные мысли» [Потебня, 1989 : 167]. Понимание есть иллюзия, поскольку тождество мысли говорящего и слушающего невозможны

изначально и «каждое лицо с психологической стороны есть нечто вполне замкнутое» [Потебня, 1999 : 226]. Поэтому понимание происходит лишь на уровне звука и представления, на уровне денотативном при совершенно различных системах сопутствующих конотаций. Проводя аналогии между искусством и словом, А.Потебня высказывает мысли, опережающие свое время примерно на век: произведение искусства продолжает жить своей собственной жизнью уже после своего создания, развивая свое содержание в бесконечных интерпретациях, даваемых читателями, зрителями, слушателями. Ценность любого художественного произведения в том и состоит, что оно пробуждает мысль другого, заставляя его думать, нередко гораздо глубже самого автора. Как созвучны этой идее слова двух крупнейшей семиотиков современности – У.Эко и Ю. Лотмана!

«Ничто так не радует сочинителя, как новые прочтения, о которых он и не думал и которые возникают у читателя», - напишет У.Эко [Эко, 1989 : 429]. «Поистине можно вообразить себе целую галерею читателей, которые, прочитав роман Эко и встретившись на своеобразной «читательской конференции», убедятся с удивлением, что читали совершенно различные книги», - заметит Ю.Лотман [Лотман, 1989 : 468] в послесловии к одному из бестселлеров XX века.

Мысль о вариативности прочтения какого-либо текста тесно связана с проблемами герменевтики, а именно с однозначностью и многозначностью интерпретаций. Как известно, к однозначности толкования стремится терминология. Любой научно-технический термин противопоставляется слову не-термину наличием твердо фиксированного содержания, не зависящего от контекста. Иным образом обстоит дело со словом художественного произведения. В новейших публикациях, посвященных анализу текста, акцент ставится именно на бесконечности смыслов.

В связи с этим вспомним имя французского семиотика Р.Барта. По его мнению, «произведение «вечно» не потому, что оно навязывает различным людям некий единый смысл, а потому, что внушает различные смыслы некоему единому человеку, который всегда, в самые различные эпохи говорит на одном и том же символическом языке: произведение предлагает, человек располагает» [Барт, 1994 : 351].

Идея символической цепочки, каждый элемент которой одновременно является означающим и означаемым, взаимосвязан с идеей множественности смысла – центральной идеей в философии языковой игры. Важность игрового начала в языке заключается в обеспечении ситуации, «при которой множественность смыслов не приводит к их повторности и повторяемости: все время появляются – и у продуцента и у реципиента – новые оригинальные смыслы» [Богин, 1994 : 233].

Все вышеперечисленные положения были предугаданы и выражены А.А.Потебней в одной-единственной строке, которая могла бы стать для них эпиграфом: "«при понимании мысль говорящего не передается, но слушающий, понимая, создает свою мысль»" [Потебня, 1999 : 226].

РЕЗЮМЕ

В статье речь идет о развитии идей А.А. Потебни в современных этно- и психолингвистических исследованиях. Рассматриваются вопросы выявления глубинной семантики путем изучения разнокодовых культурных текстов, а также проблемы понимания текста.

SUMMARY

The article deal with the development of A.A.Potebnya's concepts in the contemporary ethno- and psycholinguistic research, special attention being paid to the study of hypogene semantics by means of analysing different code culture texts and the problem of text comprehension.

ЛИТЕРАТУРА

Барт, 1994 : Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994.

Богин, 1994 : Богин Г.И. Пространство смыслов как игровой потенциал // *Философия языка: в границах и вне границ.* – Харьков, 1999. – С. 225-254.

Гамперц, 1975 : Гамперц Д.Д. Типы языковых обществ // *Новое в лингвистике. Выпуск VII. Социолингвистика.* – М., 1975. – С. 182-198.

Костенко, 1993 : Костенко Н.В. Ценности и символы в массовой коммуникации. – Киев, 1993.

Лотман, 1989 : Лотман Ю.М. Выход из лабиринта // *Имя розы.* – М., 1989. – С. 468-482.

Миронова, 1998 : Миронова Г. К вопросу о взаимоотношениях «язык – культура» и моделировании славянского мировосприятия // *Изучение славянских литератур и культур в инославянской среде.* – Белград, 1998. – С. 407-413.

Потебня, 1989 : Потебня А.А. Слово и миф. – М., 1989.

Потебня, 1993 : Потебня А.А. Мысль и язык. – Киев, 1993.

Потебня, 1999 : Потебня А.А. Полное собрание трудов: Мысль и язык. – М., 1999.

Степанов, 1999 : Степанов Ю.С. О некоторых актуальных расширениях философии языка в сторону логики, феноменологии и других областей // *Философия языка: в границах и вне границ.* – Харьков, 1999. – С. 8-32.

Эко, 1989 : Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // *Имя розы.* – М., 1989. – С. 427-467.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Эккл. 1 : Книга Экклесиаста, или проповедника: Библия. – М., 1996.

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛА В КОММУНИКАЦИЯХ

В 1492 г. Христофор Колумб открыл Америку, искренне веря в то, что обнаруженная им территория является частью Индии. В это же время в Европу был завезен картофель, но до сих пор французы называют его не иначе, как «земляное яблоко» (pommes de terre). Позже по Европе распространилась парфюмерная новинка – одеколон, и каждая из наций, освоивших эту парфюмерную премудрость, обозначила ее на своем языке с одним и тем же смыслом: для них это была «вода из Кельна» (немецкий – Kölnischwasser, французский – eau de Cologne, испанский – agua de Colonia, португальский – água-de-colônia, румынский – apă de colonie и т.д.). Когда же в 1766 году англичанин Генри Кавендиш открыл водород, то он искренне (как и Х. Колумб) верил в то, что обнаружил флогистон, хотя сейчас мы знаем, что этот выдающийся ученый заблуждался (так же как и Х. Колумб). Подобных примеров очень много, они возникают всякий раз, когда субъекты коммуникаций (личности, малые группы, общества и цивилизация) «соприкасаются» с принципиально новыми объектами. Описанный эффект устойчив и возникает в разных культурах: даже в начале XX века аборигены Австралии называли обычных овец не иначе как «мохнатый кенгуру».

Приведенные выше случаи являются не просто «заблуждениями» или «историческими ошибками», они – яркие иллюстрации особенностей передачи смысла в коммуникациях, этом особом виде деятельности со знаками. Иначе говоря, описанные «заблуждения» являются закономерными и системно детерминированными.

Континент «Америка», газ «водород», овощ «картофель», животное «овца» и спиртовой раствор «одеколон» оказались принципиально новыми для субъектов коммуникаций. Поэтому вначале этим объектам был «приписан» некий известный **смысл**: Америке – известная и желанная Индия, водород идентифицировался как давно разыскиваемый флогистон, овощ (картофель) осмысливался с использованием понятия «фрукт» (яблоко), а сумчатое «кенгуру» наполняло смыслом понятие копытной и длинношерстной «овцы». Приведенные примеры иллюстрируют особенности передачи смысла лишь на первом этапе, т.е. на этапе так называемого «неделимого» целого, на котором происходит лишь выделение **объекта** из **среды** [Алексейчук, 1998:172-180]. При этом субъекты коммуникаций, используя процедуры **сравнения**, оперируют со **свойствами** объектов, вырабатывая те или иные отношения между ними. Основными отношениями, которые возникают при этом, оказываются отношения **тождества** и **различия**. Образ «Индии Колумба» разрушил у европейцев итальянский мореплаватель Америго Веспуччи лишь через 14

лет после этого великого открытия: в результате **сравнения** географических карт стало понятно, что Индия и открытые Х.Колумбом земли не **тождественны**, а **различны**.

Анализируя процесс передачи смысла в коммуникациях, следует отметить, прежде всего, такое его свойство как **дискретность**. Особенно ярко это проявляется при попытках перейти от чувственного, единичного, уникального и одномоментного к рациональному, общему, знаковому и вечному.

В коммуникациях, как правило, мы хотим передать больше, чем нам удаётся сказать. Это отмечал еще А.Потебня, подчеркивая, что «знак меньше смысла». Поэтому, переходя от чувственных образов и когнитивного сознания к языковому сознанию, мы вынуждены говорить как бы «намеками». Приводит это к тому, что переход от деятельности к знаку способствует появлению явной и неявной семантики. Образно говоря, дискретность в коммуникациях появляется тогда, когда размеры «пирога» превышают размеры «ротовой полости субъекта», поэтому от большого «пирога» приходится откусывать маленькие кусочки, размеры которых достаточно малы для того, чтобы проглотить их сразу. Одним из универсальных способов «откусывания смысла» является образование пары «явного и неявного смысла». Об одном («явном» смысле) мы упоминаем в коммуникациях, а о другом («неявном» смысле) не говорим ни слова, но подразумеваем его «по молчаливому согласию сторон». В примере с «пирогом» неявный смысл – это то, что остаётся от «пирога», когда от него откусили маленький «кусочек». Уже в начале 20-го века эти эффекты описали антропологи: «Мы рассекаем природу по линиям, в соответствии с нашими языками. Категории и виды, которые мы извлекаем из мира природы, не находятся в ней. Напротив, мир представляется калейдоскопическим собранием впечатлений, которые мы пытаемся организовать нашим сознанием, а затем передать лингвистическими системами нашего языка. Мы разрезаем природу, раскладываем её по концепциям и приписываем им значения, исходя прежде всего из молчаливого согласия всех членов нашего общества, которое закрепляется в языке». «Ни один человек не волен описать природу с абсолютной объективностью. Его ограничивают определенные способы интерпретации реальности, даже когда он думает, что абсолютно свободен» [Холл, 1995: 272-273]. Подобные «способы интерпретации реальности», как показывают наши исследования [Алексейчук, 1998: 172-190], определяются структурами явной и неявной семантики. Эти структуры, представленные на рис. 1, были получены в результате специального системного анализа 10 тысяч текстов межпредметных коммуникаций в высшей школе. Сами тексты содержали взаимные требования участников педагогического процесса, охватывающего 70 дисциплин высшей медицинской школы. По технологии, подробно описанной в нашем исследовании [Алексейчук, 1998: 172-190], из этих текстов извлекалась информация о предметах и объектах деятельности. Всего было выявлено около 1000 объектов.

Оказалось, что, независимо от природы и системных уровней организации объектов деятельности (организмов, личностей, малых групп, обществ, окружающей среды, атомов, молекул, клеток, тканей, органов, систем и т.д., а также процессов и явлений на этих системных уровнях), они “проявляют” ограниченный набор своих предметных сторон, когда с ними взаимодействуют субъекты деятельности. Удалось выявить около сотни таких сторон, вероятность появления которых в анализируемых текстах была статистически значимой. С помощью этих предметных сторон, обнаруженных в реальных коммуникациях, была создана структура предмета высшей школы, отражающая основные закономерности **явной семантики** [Алексейчук, 1998: 172-190]. Безусловно, эти закономерности были этнолингвистически детерминированы, в них были отражены способы интерпретации реальности в рамках т.н. «европейской» культуры и предметного мышления, основной субстрат которых составляют языки флективного типа. Дальнейшее исследование показало, что эти закономерности «европейского» предметного мышления во многом определяются структурами неявной семантики, которые представлены пятью парами категорий и пятью соответствующими им процессами (рис. 1). Эти категории и процессы образовывали 5 дискретных уровней, через которые проходит предметное мышление при образовании понятий. Таким образом, независимо от конкретного флективного языка, субъекты коммуникаций проходят через 5 универсальных состояний. Первое состояние получило название «неделимого целого». Субъекты, находясь на этом уровне, лишь выделяют **объект из среды**, используя при этом процедуру **сравнения**, а в явной семантике они оперируют со **свойствами** этого объекта и **отношениями**, которые возникают при этом. Иллюстрации особенностей этого уровня коммуникаций приведены в начале статьи и связаны с начальными этапами осмысления понятий «Америка», «водород», «картофель» и «одеколон». На втором уровне, получившем название «сложного целого», субъекты выделяют **части** некоторого **целого**, используя процедуру **анализа**, т.е. процедуру «разбиения целого на части». При этом в явной семантике они оперируют с понятиями «содержание», «связь», «признак» и могут совершать переходы с уровня «сложного целого» на уровень «неделимого целого» и вновь возвращаться на уровень «сложного целого», либо переходить к более высоким по иерархии уровням. Так происходило «познание овцы» аборигенами Австралии: вначале этот объект, выделенный из среды, был обозначен как привычный им «кенгуру». Затем, с помощью процедуры анализа, была выделена часть этого объекта, обозначенная как «шерсть». После этого переход на уровень «неделимого целого» привёл к тому, что, в результате сравнения, аборигены стали отличать «обычного кенгуру» от «мохнатого кенгуру». Далее последовал переход сразу на третий уровень образования понятия – уровень «структурного целого», на котором с помощью процедуры **абстрагирования** выполнялись операции с **родом и видом**. Аборигены Австралии не занимались сбором шерсти, в теплом

климате в этом нет особой необходимости, поэтому в кенгуру и в овце их интересовало, в основном, мясо и шкура, а шерсть в мире их ценностей была чем-то второстепенным. Поэтому, в результате абстрагирования (в данном случае эта процедура состояла в отвлечении от второстепенного, т.е. шерсти) кенгуру и овца были отнесены к одному «роду», но овца образовала отдельный «вид», получивший название «мохнатый кенгуру», в отличие от «обычного кенгуру». На третьем уровне, получившим название «структурного целого», субъекты создают иерархические структуры, используя процедуры **абстрагирования** (т.е. операции отвлечения и пополнения). При этом в коммуникациях они используют смысл понятий «строение», «состояние» и «структура», а в неявной семантике доминируют отношения «род - вид». В мире ценностей аборигенов Австралии это привело к тому, что «овца» стала частным случаем более значимого для них «кенгуру». На четвертом уровне, который получил название «перекодированного целого», субъекты выделяют «**знаки**», которые затем связывают с неким «**смыслом**», активно используя при этом процедуру **синтеза**. В явной семантике они оперируют со «**знаками**», которым приписывается новая «сущность». Например, фраза «открыть Америку» является здесь уже «знаком» с помощью которого обозначается смысл «открытия чего-то нового, ранее неизвестного», а не детальное повторение путешествия генуэзца Х. Колумба на трёх парусных судах к островам Карибского бассейна при поддержке правящего двора Испании. Процедура «синтеза» на этом уровне непосредственно не противопоставляется «анализу», они разделены процедурами «абстрагирования». Поэтому «синтез» на уровне «перекодированного целого» не есть склеивание разбитого «анализом» на мелкие кусочки сосуда. В данном случае «синтез» создаёт из старых осколков новый сосуд, а не воспроизводит старый. Таким образом на уровне «перекодированного целого» образуется **новый смысл**, который получает и своё обозначение. Особенности процессов на уровне «перекодированного целого» давно и подробно исследуются психологами, филологами и логиками. С помощью процедур «синтеза» на этом уровне создаётся совокупность существенных свойств, которые составят в дальнейшем основу формирующегося нового понятия. Но для этого такой совокупности существенных свойств необходимо пройти в своём развитии следующий уровень – уровень «обобщённого целого», для того, чтобы стать «совокупностью общих и существенных свойств», т.е. окончательно превратиться в понятие, одну из основных форм рационального мышления. Подобные превращения осуществляются с помощью процедур **обобщения**, которые подробно исследованы в формальной логике. В примере с фразой «открыть Америку» имеется ввиду, что её, как «предмет», означающий «открытие чего-то нового, ранее неизвестного», переносят из мира географических объектов на иные, не географические, а, например, бытовые, технические, культурологические и другие объекты. Иными словами, на уровне «обобщенного целого» «предмет» отторгается от своего первоначального

«объекта» и сам становится самостоятельным «объектом» со своим смыслом. С таким «внутренним смыслом» и собственной сущностью он и переносится на иные объекты, т.е. обобщается. При этом в явной семантике субъекты оперируют с понятиями «сущность», «проявление» и «количество», а в неявной семантике доминируют отношения «объект – предмет». Таким образом, независимо от того, какие понятия формируются в коммуникациях, вначале субъекты выделяют «объект из среды», затем начинают различать «части целого», после чего оперируют с различными видами этого целого, т.е. оперируют с «видами, принадлежащими одному и тому же роду», после чего наступает очередь «нового смысла и его обозначения». Процесс образования понятия этим не заканчивается, т.к. очень многое в формировании понятия происходит на последнем этапе «обобщения», когда в неявной семантике доминируют категории «объекта и предмета». В процессе образования понятия субъекты коммуникаций оперируют с категориями явной семантики (свойство, отношение, связь, содержание, признак, строение, структура, состояние, сущность, количество и т.д.), но основной «объем» передаваемого при этом смысла содержится в неявном семантическом слое, который описывается категориями «объект и среда», «часть и целое», «изменение целого, т.е. вид некоторого рода», «иной взгляд на целое, т.е. перекодированное целое» и, наконец, «предмет и объект», т.е. «целое, перенесенное в иную среду». Основные уровни и категории этого процесса представлены в структуре на рис. 1.

РЕЗЮМЕ

В статье описывается структура рационального предметного мышления, приводящая к образованию понятий. Подробно описаны 5 основных состояний, возникающих в предметном мышлении при передаче смысла в коммуникациях.

SUMMARY

In the article the structure of rational subject thinking leading to derivation of concepts is indicated. Five main states originating in the subject thinking whilst transferring meaning in the communications are described.

ЛИТЕРАТУРА

Алексейчук, 1998: Алексейчук И.С. Предмет высшей школы. Структура сущности и явления // Вестник Донецкого университета. – 1998. – Серия Б.- №1. – С. 172-193.

Холл, 1995: Холл Э. Как понять иностранца без слов /Пер. с англ. – М., 1995.

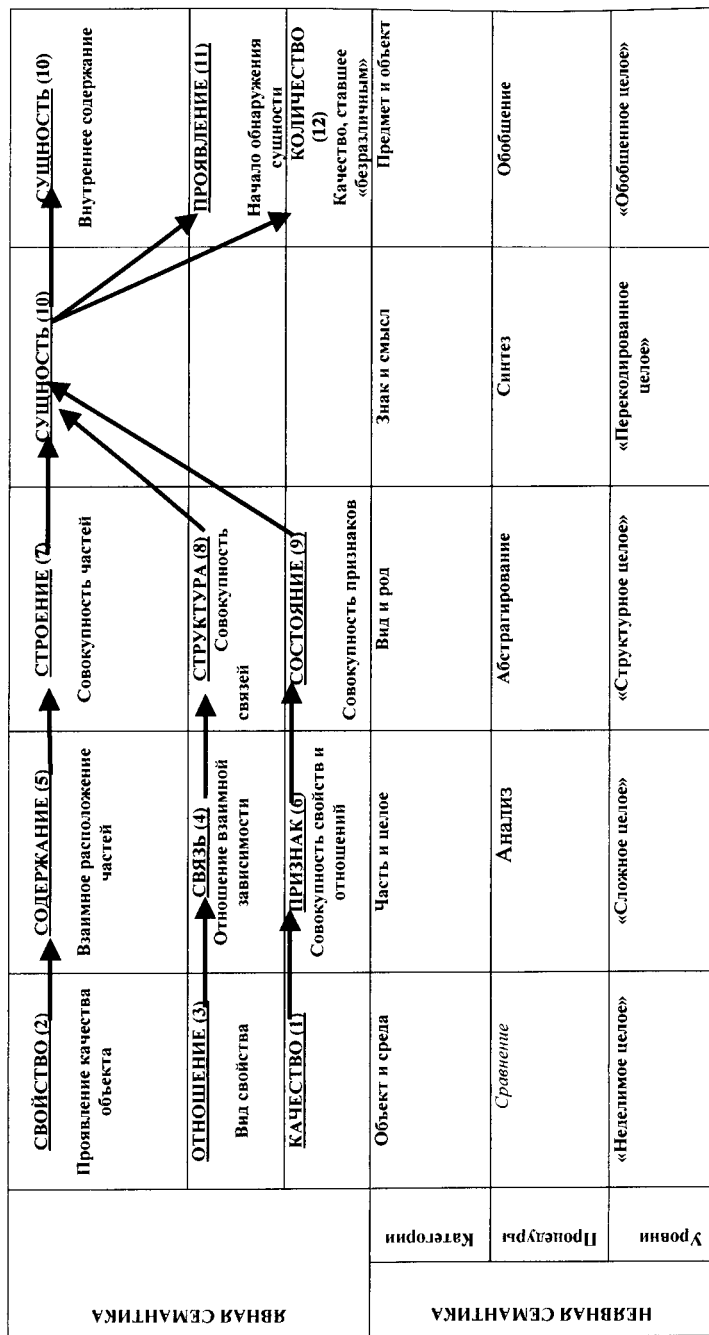


Рис. 1. Структура образования понятия.

ТЕОРИЯ СЛОГА: ИСТОРИЯ И СОВРЕМЕННОЕ СОСТОЯНИЕ

Несмотря на то, что почти каждое фонетическое или фонологическое описание использует понятие слога, однозначного его определения не существует. Можно было бы привести не менее двадцати дефиниций слога, рассматривающих его с различных точек зрения. Одни считают слог очень простым объектом [Malmberg, 1974, с.64], другие – «самой сложной фонетической единицей» [Панов, 1979, с.77-78].

Начало осознания слога как единицы речи относится к доисторическим временам. Там, где создание письменности пошло ориентируясь не план выражения, как в иероглифике или пиктографии, а на план содержания, первыми возникли системы слогового, а затем и алфавитного письма, сыгравшего и продолжающего играть огромную роль в нашей цивилизации.

В одной из древнейших слоговых систем письма девангари, восходящей к древне-индийскому письму брахми, слова делили на слоги по гласным. Какие бы сочетания согласных ни были между гласными, они всегда относились только к последующему гласному, например: **ka – rtrar** (па¹стух), а - **cva** (ко²нь). Для древнеиндийских филологов слог – это согласный (или группа согласных) плюс гласный. Если начальный согласный отсутствует, то система записи предусматривает особое обозначение гласного, указывающего на отсутствие согласного. Если же в позиции конца слова после согласных отсутствует гласный, используется особый знак *ṛgama* («нуль гласного»). Таким образом древнеиндийские фонологи дополняли инвентарь реальных слогов «идеальными» слогами с нулями [Krupa, Genzor, 1989, с.193-194]. Следовательно, для древней Индии аксиомой было утверждение: «нет слога без гласного».

У греков представление о нуле как пустом множестве вообще отсутствовало. Они рассматривали слог с неформулированными, хотя известно, что конечные согласные у них относились к предшествующей гласной, а проблема нулевого согласного в начале слова не стояла, так как гласному в начале слова всегда предшествовало придыхание. Аристотель писал в «Поэтике», что слог – это звук без значения, составленный из негласного и гласного. Это представление о слоге продержалось в Европе до середины 19 века. Оно характеризовалось признанием слогообразующей роли гласных («в слове столько слогов, сколько гласных») и относительным безразличием к распределению групп согласных по слогам (гетеросиллабических сочетаний).

Ознакомление с древнеиндийской традицией оказало большое влияние на фонетическую классификацию звуков речи и изучение их чередований, но понятие слога осталось невостребованным. Однако

занятия санскритом все же повлияли, хотя и косвенно, на разработку теории слога. Появление в зоне пристального изучения языка со слогообразующими сонантами, что противоречило обычным взглядам (в античных теориях сонанты сами по себе не могли образовывать слог), а также успехи сравнительно-исторической фонетики в реконструкции индоевропейского корня и особенно основы остро поставили вопрос о слогообразующей роли сонантов. Развернувшаяся в 80 – 90 годах 19 века дискуссия об индоевропейских сонантах (К. Бругман, И. Шмидт, Р. Бехтель, Г. Хирт, Ф. де Соссюр) привела к появлению новых теорий слога.

Реконструкция праславянского языка также самым тесным образом связана с изучением истории слога. Так, С.Б. Бернштейн отмечает: «Только всесторонний учет «закона открытых слогов» дает возможность исследователю объединить многие разрозненные процессы и явления, характеризовавшие поздний период истории праславянского языка, и установить их иерархию. Изложение исторического развития праславянского языка приобретает стройность, отдельные факты находят свое место в сложной эволюции звукового и грамматического строя. Отрицание или недооценка указанного закона возвращают историка праславянского языка к уже пройденному этапу науки, когда восторженное преклонение лингвиста перед отдельным фактом заслоняло общую эволюцию языка» [Бернштейн, 1963, с.56].

Если развитие сравнительно-исторической грамматики индоевропейских языков поставило вопросы слога теоретически, то преобразования в системе обучения иностранным языкам потребовали практического решения этих вопросов, поскольку от системы обучения, где главное внимание уделялось грамматике, переводу и комментированию текстов, переходили к слуховому методу обучения. Слуховой метод требовал четкого осознания различных артикуляций и соответственно психофизиологической классификации звуков изучаемых языков. Он также требовал практического освоения различных типов слогораздела, свойственных различным языкам. Все это способствовало развитию фонетических лабораторий как для целей обучения, так и для самостоятельных исследований. Таким образом, лингвисты столкнулись с проблемами, над которыми уже работали физики и физиологи речи – Брюкке, Меркель, Гельмгольц, Чермак и др. Поэтому лингвисты стали осваивать идеи и технику физиков и физиологов и с энтузиазмом вводить в лингвистику «точные, естественнонаучные» методы. Самостоятельная работа лингвистов в лаборатории началась в Европе с 1896 г., с создания М. Русслю экспериментальной фонетической лаборатории при Коллеж де Франс. Именно этими причинами можно объяснить исключительно психофизиологический характер всех теорий слога, идущих от 19 века. Высокий научный авторитет их авторов и кажущаяся очевидность этих теорий вызвала и продолжает вызывать многочисленные попытки их модернизации, а также новые поиски решения проблемы слога в этом

направлении уже в 20 веке (работы Г. Суита, В. Фиетора, Ф. де Соссюра, М. Граммона, Б. Мальмберга, О. Есперсена, Р. Стетсона, Б. Галы, Н.И. Жинкина и др.).

В фонетике тех лет четко различались два подхода, два принципа выделения слога. Первый назывался «генетическим», т.е. слог выделялся по тем физиологическим работам, которые необходимы для его произнесения (артикуляции). Второй принцип был акустическим, т.е. принцип выделения слога по его слуховому впечатлению.

Наиболее очевидной чертой, характеризующей произнесение любого слога, считался выдох – без выдоха нет слога. Очень интересна «моторная» теория американского психолога Р. Стетсона [Stetson, 1951]. Он утверждал, что основным элементом речи является слог, а не звук. Для того, чтобы образовался слог, необходим «моторический импульс», состоящий из следующих компонентов: 1) экспираторного толчка, 2) онационной деятельности, 3) артикуляционного движения органов речи. Довольно популярной долгое время эта точка зрения была в русистике. Так, по мнению авторов известного вузовского учебника по современному русскому языку, «в физиологическом отношении слог представляет собой звук или несколько звуков, произносимых выдыхательным толчком. Наличие таких толчков легко проверить, произнося слова перед пламенем свечи. Пламя свечи дрогнет столько раз, сколько слогов содержит слово» [Галкина-Федорук и др., 1962, с.142]. Аналогичное определение дано слогу и в «Русской грамматике»: «Слог – это звук или несколько звуков, произносимых одним толчком выдыхаемого воздуха» [Русская грамматика, 1980, с.22]. Однако, как отмечает М.В. Панов, это определение не выдерживает критики.

Пламя свечи дрогнет столько раз, сколько смычных согласных содержится в слове. Если же произнести слово «аул», пламя свечи дрогнет один раз, в действительности же слово двусложно. Очевидно, с выдохом можно связывать не только слог, но и любую последовательность звуков, ограниченную только физиологическими возможностями дыхательного акта. Выдохи организуют ритмические группы (такты), которые не тождественны слогу. На наш взгляд, ценность экспираторной теории заключается в том, что связав слогообразование с дыханием, она отметила периодичность слога. Явление можно охарактеризовать как периодическое, если оно повторяется тождественно самому себе через определенный интервал времени или пространства.

Второй путь – определение слога по звуковому ощущению – ставит вопрос об определении «на слух» относительной звучности элементов звуковой цепи. Определение слога по относительной звучности составляющих его элементов (сонорная теория) проводилась еще Э. Брюкке, а затем получила развитие в работах В. Фиетора, О. Есперсена и др. Все звуки были расклассифицированы по их звучности (слышимости) на несколько ступеней. Наибольшей звучностью обладают гласные, немного меньшей – сонанты l и r, затем идут носовые сибиллянты,

звонкие взрывные и наименее звучные – глухие взрывные [Vietor, 1923, с.356-358]. Наиболее звучные являются слононосителями, наименее звучные определяют границы слога. В русистике наиболее полно разработана сонорная теория слога Р.И. Аванесовым: «Основной закон слогораздела в русском языке заключается в том, что неначальный слог в русском языке всегда строится по принципу восходящей звучности, начинаясь с наименее звучного» [Аванесов, 1956, с.42].

Уязвимой стороной данной теории является то, что как само понятие «сонорность», так и определение сонорности того или иного звука речи неоднозначны.

Вариативность места прохождения слоговой границы вызывает критику сонорной теории, вплоть до объявления ее несостоятельной [Зиндер, 1960, с.282].

60 – 80 годы 20 –ого века ознаменовались необыкновенным ростом числа исследований, основным объектом которых является слог. Необыкновенно живой интерес к проблеме слога обусловлен такими факторами, как поиск универсальной базовой единицы производства и восприятия речи, попытка выявить характер взаимодействия фонологических правил и фонетической реализации в синтагматике, определить специфику слогоделения применительно к звучащей речи на материале различных языков.

Определена функциональная нагруженность слога:

- слог служит субстратом просодических явлений – ударения, тона;
- в слоге происходит синтагматическая организация фонем;
- в слог реализуются ограничения, налагаемые системой на фонемную синтактику;
- слог выступает в качестве минимального воспроизводимого повторяющегося отрезка речевого потока, что служит его ритмизации;
- слог является минимальной единицей порождения и восприятия речи.

При этом в современной лингвистике разграничиваются понятия фонетического и фонологического слога. Развитие понятия фонологического слога тесно переплетается с исследованием фонотактики того или иного языка. Фонотактический подход к определению слога и его границ подразумевает понимание слога в качестве единицы, в рамках которой сочетаемость фонем подчиняется определенным правилам (Р. Якобсон, Г. Кучера, Е. Хауген и др.).

При определении единицы, в рамках которой слог подлелат идентификации и делимитации, принимается во внимание то, что слог может быть рассмотрен в качестве фонологически определяемой единицы. Однако имеется точка зрения, согласно которой понятию «фонологический слог» свойственна неопределенность, так как слог (в неслоговых языках) не связан со

значимыми единицами языка. Л.В. Бондарко подчеркивает, что бесспорно существует слог как фонетическая (нефункциональная единица), тогда как фонологическая реальность слога еще требует доказательств [Бондарко, 1981, с.52].

Активно разрабатывается прагматический аспект проблемы слога: использование слога в программах и алгоритмах при автоматическом распознавании и синтезе речи, а также при опознании говорящего и идентификации его эмоционального состояния, опора на слог в процессе постановки иноязычного произношения (работы Р.К. Потаповой, В.М. Белявского, Н.Д. Светозаровой и др.). Прагматическое направление включает также разработку слоговой интерференции, иноязычного акцента, обусловленного некорректной реализацией слога и слоговой цепочки в акте коммуникации. Артикулярное и акустическое своеобразие слога, предопределенное фонологической системой и артикуляционной базой родного языка, проецируется на порождение слога и слоговой цепи в изучаемом языке. Исследование специфики формирования слога и слоговых цепей в речи русских показало, что для носителей русского языка характерно наличие контраста по громкости между ударными и заударными слогами, отсутствие изохронности между ними, наличие слабого примыкания. А для носителей английского языка характерно наличие контраста по громкости, наличие изохронности между слогами, содержащими фонологически краткий согласный, отсутствие изохронности между слогами, содержащими фонологически долгий ударный согласный, наличие сильного примыкания [Бершадская, 1981].

Наблюдаемая в современной теории полиаспектность исследования слога вытекает из его полифункциональности, включающей конститутивную, рекогнитивную, делимитативную и другие функции. Можно выделить три основных направления – теорию, эксперимент, прагматику. При этом теоретические положения обогащаются, подтверждаются или опровергаются экспериментальными данными. В свою очередь, эксперимент провоцируется определенными теоретическими положениями; прагматика же берет на вооружение все то отстоявшееся, проверенное временем, что предлагает эксперимент и теория.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается история теорий слога. Подчеркивается, что современное состояние слоговой теории характеризуется полиаспектностью, вниманием к функциональной стороне слога.

SUMMARY

Syllable theory in historical aspect is being investigated in the article. It is stressed that nowadays the condition of syllable theory is characterized by polyaspectness, attention being paid to the functional side of a syllable.

ЛИТЕРАТУРА

Аванесов, 1956: Аванесов Р.И. Фонетика современного русского литературного языка. – М., 1956.

Бернштейн, 1963: Бернштейн С.Б. К истории слога в праславянском языке. // Славянское языкознание. – София, 1963. – С.53 – 68.

Бершадская, 1981: Бершадская Г.В. Фонетическая интерференция на слоговом уровне: Автореф. дис.канд.филол.наук – М., 1981.

Бондарко, 1981: Бондарко Л.В. Фонетическое описание языка и фонологическое описание речи. – Л., 1981.

Галкина-Федорук, 1981: Галкина-Федорук Е.М. и др. Современный русский язык. – М., 1981. – Ч. 1.

Зиндер, 1960: Зиндер Л.Р. Общая фонетика. – Л., 1960.

Панов, 1979: Панов М.В. Современный русский язык. Фонетика. – М., 1979.

Русская грамматика. – М., 1980. – Т.1.

Krupa, 1989: Krupa V., Genzor J. Pisma sveta. – Bratislava, 1989.

Malmberg, 1974: Malmberg B. Manuel de phonetique generale. – Paris, 1974.

Stetson, 1951: Stetson R.H. Motor phonetics. – Amsterdam, 1951.

Victor, 1921: Victor W. Elemente der Phonetic des Deutschen, Englischen und Frazoschen. – Leipzig, 1921.

ББК Ш81.432.1-0

Татьяна Андриенко
(Горловка)

ИСТОРИЧЕСКАЯ ДИНАМИКА СОДЕРЖАТЕЛЬНОГО АСПЕКТА РЕЧЕВЫХ АКТОВ С ИЛЛОКУТИВНОЙ СИЛОЙ ВЫРАЖЕНИЯ ИРОНИИ

В данном исследовании мы рассматриваем денотативный аспект речевого аспекта иронии (РАИ) как сложное смысловое образование, возникающее как результат противопоставления в сознании говорящего референтной ситуации некоторой идеальной ситуации, принимая это как константу, инвариант, который является неизменным признаком иронического смысла при варьировании конкретного содержания РА. Сравнение денотативного аспекта РАИ в диалоге XVI и XX веков производилось по количественным и качественным параметрам.

Количество предикативных единиц (ПЕ), включенных в состав РА, свидетельствует о представлении объекта иронии путем отражения одного или нескольких фрагментов действительности. Если акт предикации характеризует некоторую ситуацию действительности, то сложное предложение - это несколько отражаемых ситуаций.

Как показывает анализ фактического материала, для иронических

РА, употребляемых в XVI веке, характерно использование преимущественно сложных предложений (78,4 %), тогда как количество РА, содержащих 1 ПЕ, составляет 21,6%:

Hamlet *This is one Lucianus, nephew to the king.*

Ophelia *You are as good as a chorus, my lord* (Shakespeare).

Большинство из полипредикативных РА (39,9% всех РА выборки XVIв.) включают 2 ПЕ. Например:

Lear: *Dost thou call me fool, boy?*

Fool: *All thy other titles thou hast given away; that thou wast born with* (Shakespeare).

Встречаются также РА, включающие 3ПЕ (18,4%) (пример 3), 4ПЕ (10,6%), 5ПЕ (4,2%), 6ПЕ (3,2%):

JAQUES: *By my troth, I was seeking for a fool, when I found you.*

ORLANDO: *He is drown'd in the brook, look but in, and you shall see him.*

JAQUES: *there I shall see mine own figure.*

ORLANDO: *Which I take to be either a fool, or a cipher* (Shakespeare).

Употребление РА, содержащих 7 и более ПЕ, является редким (2,1%).

Как видно из примеров, полипредикативные РА в большинстве своем моноиллокутивны: для выражения иллокуции иронии в XVIв. нередко требуется несколько актов предикации, что свидетельствует о дискретном и многостороннем способе представления ситуации - объекта насмешки в высказывании.

Количественные параметры денотативного аспекта ИРА в XX веке существенно отличаются от данных XVI в.: большинство РА монопредикативны (62,9%), например:

«*That should be a jolly evening for you*», remarked Larry (G. Durrell).

Количество полипредикативных РА резко снижается. Доля РА, содержащих 2 ПЕ, составляет 28,3%, 3 ПЕ - 6,5%, 4 ПЕ - 1,3%.

РАИ, содержащие 2 ПЕ, представлены в основном сложными предложениями:

Mrs. BIRLING: *It would be much better if Sheila didn't listen to this story at all.*

SHEILA: *But you're forgetting I'm supposed to be engaged to the hero of it* (J.B. Priestley).

РА длиной свыше 5 ПЕ в выборке XX века не встречаются. Средняя длина РА снижается от 2,6 ПЕ в XVI веке до 1,5 ПЕ в XX.

Сокращение длины РА и снижение числа полипредикативных РА свидетельствует о смене способа представления оцениваемой ситуации в РАИ: в XX в. денотативный аспект характеризует оцениваемую ситуацию по основному признаку; РА, в которых дается развернутая характеристика объекта иронии, встречаются крайне редко.

Сложность смыслового образования, положенного в основу РАИ, определяется также ассоциациями, которые обогащают смысл высказывания. Включение в смысловую структуру РАИ метафор, сравнений, многозначных слов обогащает содержательный аспект

«приращениями смысла» [Виноградов, 1963: 125]. Наличие в структуре РАИ стилистических приемов, обогащающих иронический смысл, мы рассматриваем как качественное варьирование денотативного аспекта РАИ.

Метафора усиливает эмотивно-субъективную оценку объекта, поскольку «ассоциативно-образно фокусирует добавочные недостатки или достоинства» [Телия, 1986: 88-89; Стилистика, 1991:173] (37,4% РАИ выборки XVI в.):

ROSALIND: *Peace you dull fool, I found them [the verses] on a tree.*

CLOWN: *Truly the tree yields bad fruit.*

ROSALIND: *I'll graff it with you and then I shall graff it with a medlar: then it will be the earliest fruit i'th'country: for you'll be rotten ere you be half ripe, and that's the virtue of the medlar (Shakespeare).*

В XX веке метафора встречается в РАИ значительно реже (3,6% РА) и отличается меньшей сложностью. Например:

«... Rance Olman is rough. And you're so young. I didn't give you credit for such kind of courage.»

She smiled palely. «Even alligators sometimes get made into valises» (R. Brock).

Особой смысловой емкостью отличается аллюзия, вводящая в смысл высказывания образ иного контекста. В выборке XVI века аллюзию содержат 7,4% РАИ.

DON PEDRO: *Look here she comes.*

BENEDICK: *Will your Grace command me any service to the world's end? I will go on the slightest errand now to the Antipodes that you can devise to send me on: I will fetch you a tooth-picker now from the furthest inch of Asia: bring you the length of Prester John's foot: fetch you a hair off the great Cham's beard: do you any embassy to the Pigmies, rather than hold three words' conference, with this harpy: you have no employment for me? (Shakespeare).*

В XX веке аллюзия присутствует в 1,8% РАИ, что существенно меньше, чем в XVI в. Особую роль играют цитаты из текстов Шекспира, употребленные в неподходящих контекстах или ситуациях:

She felt uncomfortably that the fastidious lady had not quite lived up to her character... 'I am very conscientious,' she said, smiling her riddling smile.

'I could see that from the first,' mocked the Complete Man with a triumphant insolence. 'Conscience doth make cowards of us all.'

The fastidious lady only contemptuously smiled (A.Huxley, Antic Hay).

На сложность смыслового аспекта РАИ оказывает влияние также употребление многозначных слов. Особо следует отметить каламбур (14,4% РА выборки XVI века):

CELIA: *I pray you, bear with me, I cannot go no further.*

CLOWN: *For my part, I had rather bear with you, than bear you; yet I should bear no cross if I did bear you, for I think you have no money in your purse (Shakespeare).*

В выборке XX века употребление каламбура в РАИ ограничивается единичными случаями; их доля составляет 0,5%.

В XVI веке доля РА, содержащих повтор, составляет 9,8%, а в XX веке - 4,6%:

ROSALIND: [...] *But what talk we of fathers, when there is such a man as Orlando?*

CELIA: *O that's a brave man, he writes brave verses, speaks brave words, swears brave oaths, and breaks them bravely. [...] but all's brave that youth mounts, and folly guides...* (Shakespeare)

'You never read any papers at all - not even our friend Mercaptan's delicious little middles in the weeklies? How is your delicious little middle, by the way?' (A. Huxley).

Существенное превышение показателей в XVI веке свидетельствует о большей сложности содержания РАИ в этот период, богатстве ассоциаций, вызываемых референтной ситуацией. В XX веке для РАИ характерны те же приемы стилистической семасиологии, что и в XVI в., однако доля их значительно сокращается, что свидетельствует об упрощении содержания РАИ, его фокусировке вокруг основного объекта оценки, при более редком привлечении дополнительных ассоциаций.

Анализ денотативного аспекта РАИ в XVI и XX веках демонстрирует снижение как количественной, так и качественной сложности содержания РАИ, что отражает тенденцию к концентрации информации об объекте иронии в предложении, сокращению количества ассоциаций, вызванных образом объекта.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена анализу исторических изменений в содержательном аспекте высказываний, выражающих иронию в XVI - XX веках. Результаты свидетельствуют о значительном снижении сложности содержания и количественных параметров РА.

SUMMARY

The article is devoted to the analysis of historic changes in the contents of the utterances which express irony (XVI - XX centuries). The research has shown a considerable reduction of the complexity of contents as well as the number of the situations described in one speech act.

ЛИТЕРАТУРА

Арутюнова, 1976: Арутюнова Н.Д. Предложение и его смысл. - М., 1976.

Виноградов, 1963: Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. - М., 1963.

Стилистика..., 1991: Стилистика английского языка, / А.Н. Мороховский, О.П. Воробьева, Н.И. Лихошерст, З.В. Тимошенко. - К., 1991.

Телия, 1986: Телия В.Н. Коннотативный аспект семантики номинативных единиц. - М., 1986.

ЭВОЛЮЦИЯ СЛОЖНОГО ГЛАГОЛА В НЕМЕЦКОМ ЯЗЫКЕ (МОДЕЛЬ “ИМЯ СУЩЕСТВИТЕЛЬНОЕ + ГЛАГОЛ”)

1. Под сложным глаголом в данной работе понимается лексическая единица, цельнооформленная в именных формах и цельно- или раздельнооформленная в других формах, состоящая из двух компонентов (словоформ или основ), одним из которых является глагол, а другой представляет собой знаменательную часть речи [Степанова, 1953: 292, Авитесьян, 1971: 6]. Аналогичная точка зрения на сложный глагол представлена в работах В. Флейшера [Fleischer, 1976: 303, 313; Fleischer/Barz, 1992: 295-298], Г. Вельмана [Wellmann, 1995: 436-438]. Одним из структурных типов сложного глагола являются словообразовательные конструкции, образованные по модели “имя существительное + глагол”, т.е. речь идёт о глагольных единицах типа *teilnehmen* “принимать участие”, *heimkehren* “возвращаться домой”, *stattfinden* “состояться” и т.д. Ниже предпринимается попытка проследить изменения в корпусе сложного глагола в средневерхненемецком (свн) в сопоставлении с нововержненемецким (нвн). При этом в нвн языке делаются два среза: немецкий язык до новой орфографической реформы (1994 г.) и современный немецкий язык с учётом новых правил правописания немецкого языка, которые существенно изменили количественную характеристику сложного глагола. Материалом исследования послужили данные словарей, а именно: для свн – словарь М. Лексера в трёх томах [Lexner, 1974], для немецкого языка до орфографической реформы [1994 г.] – словарь Варига [Wahrig, 1992], для немецкого языка послереформенного периода – Новый Орфографический Словарь серии Duden [Duden, 1996].

2. В свн языке сложные глаголы рассматриваемого типа согласно выборке из словаря М. Лексера составляют 62 единицы, что даёт основание полагать, что данный структурный тип сложного глагола в свн выступает уже как сформировавшийся пласт глагольной лексики. Глагольные композиты типа “имя существительное + глагол” возникают в результате сдвига, т.е. соединения самостоятельных слов в одну номинативную единицу в результате их частотного употребления [Wellmann, 1995:436]. В качестве первого компонента зафиксированы 38 существительных. Приведём некоторые из них: bant [bant-reiten “den Weinstock losbinden und beschneiden”], hammer [hammer-slagen “mit dem Hammer schlagen, hammer-halten “den Hammer halten”, hammer-strecken “den Hammer strecken”, hammer-geben “j-m den Hammer geben”], hand[hand-reichen “j-m die Hand reichen”], heim [heim-teilen “anheim geben, übergeben”, heim-setzen “anheim stellen”, heim-leiten “heimführen”, heim-suchen “besuchen, feindlich anfallen”, heimvertigen “aussteuern”], himmel [himmel-litzen “himmelblitzen”], hërze [hërze-brechen “herzbrechen”, herze-leiden “kränken “herze-weinen “sehr

weinen”], hals [hals-flinken “Backenstreiche geben”, hals-slagen-slegen-slegelen “Backenstreiche geben”, hals-streichen “Backenstreiche geben”], hove [hove-liegen “bei Hofe lügen”], hon [hon-lachen “hinterlistig lachen”], hus [hus-schinden “Häuser berauben”, kint [kint-wesen “ein Kind sein”, kint-betten “ein Kind ins Bett legen”, lob [lōb-sprechen “Lob sagen”, lobe-singen “lobsingen”], maer-sagen “schwätzen”), mahel [mahel-kosen “liebkosen”], muot [muot-vagen “willfahren”, sac [sac-plündern “rauben, plündern”, rade [rade-brechen “auf dem Rad brechen, hinrichten, “rädern”], jammer [jammer-bern “Herzleid mit sich bringen”, siege [siede-vēhten “siegen”], sippe [sippe-brechen “Blutschande treiben”], spotte [spotte-lachen “spottend lachen”], schant [schant-lachen “auf schändliche Weise lachen”, vogel [vogel-wicken/wickern/wäckern, vogel-zwitschern “wie ein Vogel zwitschern”, fröude [fröude-machen “Freude machen”], vinger [vinger-zeigen “mit dem Finger deuten”, fleisch [fleisch-hacken “Fleisch hacken”, vēder [vēder-lesen “schmeicheln”], vuoz [vuoz-vallen “zu Füßen fallen”], wint [wint-waejen “wie Wind wehen”], win [win-hacken “Wein(trauben) hacken”, weibe [weibe -zegelen “schweifwedeln”, winkel [winkel-sēhen “nach einem Winkel sehen, sich zu verkriechen suchen”, wende [wende-zageln “mit dem Schweife wedeln”, wēhsel [wēhsel-tragen “unnütze Reden gewechselt werden”, zant [zant/zan/zen-klaffen “Zähne klappend zittern”, zagal [zagal-weiben “mit dem Zagel wedeln”. и т.д.

Субстантивный и глагольный компонент в составе сложных глаголов с точки зрения синтаксических связей обнаруживают отношения - между объектом и предикатом [hus-schinden „Häuser berauben“, fleisch-hacken „Fleisch hacken“, hammer-slagen „mit dem Hammer schlagen“, hand-reichen „j-m Hand reichen“ и т.д.],

- между обстоятельством и предикатом [milte-kosen „liebkosen“, schant-lachen „auf schändliche Weise lachen“, spotte-lachen „spottend lachen“, vogel-zwitschern „wie ein Vogel zwitschern и т.д.]

Субстантивный компонент в составе сложного глагола реализует следующие значения:

- значение эффицированности [hammer-geben „Hammer geben“, win-hacken „Weintrauben hacken“, jammer-bern „Herzleid mit sich bringen“, vröude-machen „Freude machen“, lobe-singen „lobsingen“, nant-halten „schirmen, schützen“];
- значение аффицированности [fleisch-hacken „Fleisch hacken, heim-teilen „anheim geben, übergeben“ hand-reichen „in die Hand geben“, hus-schinden „Häuser berauben“];
- инструментальное значение [rade-brechen „auf dem Rade brechen, hinrichten; hamer-schlagen „mit dem Hammer schlagen“, wende-zageln „mit dem Schweife wedeln“, finger-zeigen „mit dem Finger deuten“]
- локальное значение [heim-suochen „besuchen, feindlich anfallen“, vuoz-fallen „zu Füßen fallen, wange-slagen „einen Backenstreich geben, hofe-liegen „bei Hofe lügen“, winkel-sēhen „nach einem Winkel sehen, sich zu verkriechen versuchen, heim-leiten „heimführen“]

- значение цели [sippe-brechen „Blutschande treiben, siege-vechten „siegen“, fröude-machen „Feude machen“, vöder-lesen „schmeicheln“]
- модальное значение [vogel-winken „sich wie ein Vogel bewegen, „hërze-weinen „sehr weinen“, schant-lachen „auf schändliche Weise lachen“, vunkn-glizen „funkenartig glänzen, hon-lachen „hinterlistig lachen]. При метафорическом употреблении сложных глаголов и связанной с этим идиоматизацией установление семантических отношений затруднено (ср.: maer-sagen „schwätzen, hërze-leiden „kränken“ и т.д.

3. В нвн языке из всех сложных глаголов с первым субстантивным компонентом свн остаются лишь единицы. Это глагольные композиты с компонентами heim [heim-suchen „besuchen“], lōb [lōb-singen „mit einem Lobgesang ehren, „rühmen“, sehr loben“], hōn [hōn-lachen „höhnisch lachen“]. Исчезновение большинства сложных глаголов рассматриваемого типа было обусловлено рядом причин. Словарь М. Лексера отразил прежде всего язык рыцарской поэзии, для которой было характерно: а) использование уже для того времени архаичных лексем, вышедших затем из употребления [maer-sagen „schwätzen“, mahel-kosen „lieb-kosen“, minne-kosen „lieb-kosen“], б) наличие авторских неологизмов, не закрепившихся в языке [hërze-leiden „kränken“, hërze-weinen „sehr weinen“, vöder-lesen „schmeicheln“ и др.]. Ряд сложных глаголов как номинативные единицы в дальнейшем не употребляются: их содержание стало выражаться по-другому:

- предложно-субстантивными группами в сочетании с глаголом [hammer-slagen „mit dem Hammer schlagen“ hove-liegen „bei Holve lügen“, vuoz-fallen „zu Füßen fallen“, wende-zagelen „mit dem Schweife wedeln“, zant/zent/zan/zen-klaffen „mit den Zähnen klappen“, zagel-weiben „mit dem Zegel wedeln и др]
- именем существительным в винительном падеже + глагол [hand-reichen „j-m die Hand reichen, fröude-machen, j-m Freude machen“, fleisch-hacken „Fleisch hacken и др]
- конструкцией с *wie*, имеющей значение сравнения [ср.: vogel-wicken/-wickern/-wëckern/-zwitschern „wie ein Vogel zwitschen“, ср.: wint-waejen „wie Wind wehen];
- причастием или другими конструкциями, имеющими модальное значение [ср.: spotte-lachen „spottend lachen, weine-klagen „weinend klagen, schant-lachen „auf schändliche Weise lachen]. Подобные сложные глаголы можно обозначить как архаизмы, называющие существующие денотаты в современном языке, но вытесненные из употребления синонимичными средствами. Глагольные композиты-историзмы в работе не многочисленны. К ним с определённой оговоркой можно отнести лишь *vögel-wicken/-wëcken/-wickern* “лат. „ anquarare“ “предсказывать по полёту птиц”, *vögel-zwitzern* lat. „anspicare“ “предсказывать по издаваемым птицам звукам”. Наряду с этим отдельные субстантивные компоненты в нвн образуют в сочетании с

глаголом новые композиты, не отмеченные в свн: heim [heimnehmen, -reisen, -schicken, -tragen, -treiben, -zahlen, -ziehen], lob [lobpreisen “jmdn sehr preisen loben], hohn [hohnlächeln “höhnisch lächeln”, hohnssprechen “Gefühle in beleidigender Weise missachten”].

Большинство же сложных глаголов в современном немецком языке характеризуется новым материальным составом как в плане субстантивного, так и глагольного компонентов. В количественном отношении сложные глаголы с первым субстантивным компонентом претерпели также количественные изменения. По данным Г. Варига 12 субстантивных компонентов образуют 55 глагольных единиц (для свн зафиксировано 38 субстантивных компонентов в составе 62 сложных глаголов). Назовём некоторые из них: achtgeben, -haben „aufpassen, Rücksicht nehmen“, irrefahren „in die Irre fahren, sich verfahren“, irreführen, in die Irre führen, vom Ziel, vom Weg, abkommen“, irreleiten „irreführen“, irremachen „beirren, verwirren, ablenken, aus der Fassung bringen“, irrereden „unvernünftige, unklare, wirre Reden führen“, schaustehen „dastehen und etw. zeigen“, schau stellen „zur Schau stellen, ausstellen, zeigen“, schautanzen „zur Schau tanzen“, wetteifern, -rennen, -machen. Другие сложные глаголы с тем или другим субстантивным компонентом представлены единично: danksagen „sich mündlich oder schriftlich bedanken“, feuerverzinken „gegen Feuer verzinken“, formgeben, etw. Form geben“, haltmachen „anhalten“, kegelschieben, kettenrauchen, kopfrechnen, maschinen schreiben, probelaufen, sackhüpfen, schlittenfahren, schritthalten, seiltanzen, standhalten, strafversetzen, worthalten, zähnefletschen и др.

Синтаксические отношения между компонентами сложных глаголов, а также семантика субстантивного компонента в составе глагольных единиц остаются без изменения [Подробнее см.: Fleischer/Barz, 1992: 286-297].

4. Новая орфографическая реформа, вступившая в силу с 1 августа 1998 года, существенно уменьшила корпус сложного глагола. Согласно новым правилам орфографии раздельное написание глагола и субстантивного компонента считается нормой [Duden, 1994]. К тому же имя существительное пишется в основном с заглавной буквы, что и обеспечивает глагольным образованиям “имя существительное + глагол” статус словосочетаний, например: Eis laufen, Gewähr leisten, Halt machen, Hof halten, Hohn sprechen, Kopf stehen, Maschine nähen, Maschine schreiben, Maß halten, Rad fahren, Rad schlagen, Not tun и др. Перечисленные выше субстантивно-глагольные сочетания до новой орфографической реформы писались слитно, со строчной буквы и зачислялись в разряд сложных слов. Слитное написание имени существительного с глаголом в исходной форме сохраняется лишь для небольшого числа единиц, в составе которых первый компонент утратил своё основное значение полностью или частично. Это следующие 8 субстантивных по своему происхождению компонентов, которые образуют 32 сложных глагола: heim [heimfahren, -gehen, -bringen, -führen, -kommen, -kehren, -finden, -holen, -leuchten, -schicken, -suchen, -tragen, -treiben, -zahlen “vergelt, büßen lassen”, -ziehen]; irre

[irrefahren, -führen, -gehen, -leiten, -machen, -reden]; preis [preisgeben “ausliefern, nicht mehr schützen, hingeben”]; stand [standhalten “nicht zurückweichen, feststehen, festbleiben”]; statt [stattfinden,-geben,- haben “stattfinden”]; teil [teilhaben, teilnehmen]; wett [wettmachen, -eifern, -rennen]; wunder [wundernehmen “erstaunen”].

Новые правила орфографии будут и в будущем ограничивать возможности образования сложных глаголов по модели “имя существительное + глагол”.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается эволюция сложного глагола модель “имя существительное + глагол” в немецком языке в трёх временных срезах: средневерхненемецком, нововверхненемецком до новой орфографической реформы (1994 г.) и послереформенном периоде. Эволюция сложного глагола за данный период прошла в направлении уменьшения как количества сложных глаголов вообще, так и сокращения числа субстантивных компонентов, способных образовывать глагольные композиты.

SUMMARY

This article deals with the evolution of the composite verb in German during three time periods: Middleupper German, Newupper up to the new spelling reform (1994), and postreformal period. The evolution of the composite verb of this period has gone in two directions: the decrease of the quantity of composite verbs as such, and the quantitative reduction of substantive components capable to build up verbal composites.

ЛИТЕРАТУРА

Авитесян, 1971: Авитесян Н.Н. Глагол и глагольное словосложение. Автореф. дис., канд. филол. наук. - Л., 1971.

Россохина, Ульянова, 1998: Россохина Г.Н., Ульянова Е.С. Новые правила правописания немецкого языка.- М.: ЧеРО, 1998.

Степанова, 1953: Степанова М.Д. Словообразование современного немецкого языка.- М.: Изд-во лит-ры на иностр. языках. М., 1953.

Duden, 1996: Die deutsche Rechtschreibung. 21 völlig neu bearbeitete und erweiterte Ausgabe, Hrsg. von der Dudenredaktion.- Mannheim [u.a.], 1996.

Fleischer, 1976: Fleischer W. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache.- Leipzig VEB. Bibliographisches Institut, 1976.

Fleischer / Barz, 1992: Fleischer W., Barz I. Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache.- Tübingen, 1992.

Lexer, 1974: Lexer M. Mittelhochdeutsches Handwörterbuch 3Bde. Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1872-1878.- Stuttgart, 1974.

Wahrig, 1968: Wahrig G. Deutsches Wörterbuch. Bertelsmann Lexikon-Verlag.- Gütersloh, 1968.

Wellmann, 1995: Wellmann H. Die Wortbildung // Sonderdruck aus der Duden – Grammatik. Bibliographisches Institut. Mannheim/Wien/Zürich. Dudenverlag, 1995.

РОБОТА НАД ТЕКСТОМ ХУДОЖНЬОГО ТВОРУ, ЯК ЗАСІБ РОЗШИРЕННЯ КУЛЬТУРНО-ЕСТЕТИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ УЧНІВ.

Уроки гуманітарного циклу виконують важливу роль у вихованні учнів, у формуванні у них любові до рідного краю, історичної пам'яті, духовності, національного характеру, у становленні творчо збагаченої особистості.

Всебічний розвиток учнів нерозривно зв'язаний з відродженням нації, демократизацією і гуманізацією суспільства, поглиблення самоуправління народу, котре передбачає висунення молоді на керівну роботу в різних сферах управління і виробництва. Це обумовлює новий підхід до виховання учнівської молоді. Виникла соціальна проблема у формуванні творчої особистості, яка змогла б розв'язувати як щоденні, так і масштабні завдання, що забезпечують не просто виживання, а прогрес нації. Виховання такої особистості вимагає перш за все, удосконалення патріотичного виховання, врахування особистостей розвитку суверенної України, її потреб у відродженні нації, використання традиційного вміння і бажання українського народу працювати на благо процвітання своєї держави. Визначальним у вихованні є уявлення про людину як про творчу особистість, яка самостійно обирає свої рішення, досягає суттєвого рівня розумового розвитку, професійної майстерності, здатна до нестандартних дій, усвідомлює власну відповідальність перед собою, колективом і суспільством.

Основні питання, які покликані вирішувати уроки гуманітарного циклу, пов'язані із завданням сучасної освітньої системи: задоволення потреб суспільства в становленні та розвитку творчих, діяльних, обдарованих громадян, оновлення національної свідомості, збереження духовності, збагачення та розвиток інтелектуального багатства нації.

Вивчення української літератури, українознавства, освітніх галузей спрямовано на формування в учнівської молоді національної свідомості, функціональної грамотності і виховання психічно і фізично здорового покоління.

Виправдати перебування людини на Землі можуть тільки духовні цінності, які є результатом творчого вибору, а творчість народжується через свободу спілкування, через самооцінку та самовдосконалення. Це єдиний шлях до самоствердження, до злету душі.

Отже, на сучасному етапі суспільного розвитку у вихованні домінує творчий фактор, що визначає основу духовності людини. Цей процес не може бути стихійним, він передбачає співробітництво, співдіяльність, співтворчість учителя і учня.

І досить плідні результати у вирішенні поставленої проблеми дає новий підхід до викладання літератури. Якщо раніше достатньо було після

детального вивчення тексту здійснити його ідейно – художній аналіз, то сьогодні ця робота становить лише частину лінгвістичного аналізу художнього твору.

В останні десятиліття інтерес до проблеми художнього сприйняття особливо загострився у зв'язку з поставленими перед сучасним суспільством завданнями виховання всебічно розвинутої, творчої особистості.

Лінгвістичний аналіз художнього тексту передбачає дослідження засобів мови в естетичній функції, коли вони здатні бути формою художнього образу. Текст розуміється як об'єднана смисловим зв'язком послідовність мовних одиниць: абзаців, розділів, глав. Це упорядкована єдність, що характеризується певними принципами побудови та внутрішньої організації. Лінгвістичний аналіз тексту художнього твору повинен сприяти більш серйозним роздумам учням над сторінками твору: підсилювати емоційний вплив художнього тексту, допомогти проникнути в творчу майстерню письменника, щоб по достоїнству оцінити великі літературні творіння.

Нові підходи до викладання літератури вимагають:

1. розглянути зв'язок тексту з літературною мовою певного часу;
2. встановити місце даного тексту в літературній мові, осмисливши головні мовні засоби з точки зору ідейного і емоційного змісту проаналізованого твору;
3. визначити співвіднесення характеру викладу з мовним втіленням;
4. вказати своєрідні риси цього тексту в плані словотвору, морфології, фонетики, синтаксису;
5. виділити зв'язок інтонації із смисловими особливостями тексту.

Логічним продовженням лінгвістичного визначення тексту є культурологічний аналіз художнього твору.

Учням пропонується для обговорення ряд питань, таких як:

1. Співвіднесіть погляди і поведінку героїв твору з поглядами і поведінкою, характерними для певного виду культури (історичної, регіональної, національної).
2. Визначте, які типи культурної свідомості представлені в творі на рівні героїв.
3. Відобразьте “картину світу”, що формується твором у цілому (як влаштований художній світ твору).
4. Вкажіть місце людини в авторській “картині світу”.
5. Назвіть, які основні проблеми людського існування актуальні для автора і так чи інакше вирішувані героєм.
6. Умотивуйте причини того, що життя героїв у цьому світі склалося саме так, а не інакше (сутність і вирішення конфлікту).
7. Обґрунтуйте, як повинна жити і діяти в зображуваному автором світі людина, зрозуміти цю задачу як ідеальну установку ідеального читача даного твору.

Звідси витікають етапи культурологічного аналізу художнього твору:

2. культурно-генетичні (відбиття культури в художньому творі);
3. культурно-естетичний (що твір вносить в культуру, яку відповідь дає твір на питання, актуальні для культури в момент створення твору);
4. культурно-функціональний (як твір мистецтва живе у культурі і які відповіді можна знайти на питання наступних поколінь і культурних епох).

Нарешті, щоб був повним аналіз, що здійснюється над художнім твором, слід розглянути всі його компоненти в просторово – часовій єдності. Такий аналіз називається хронотопічним і включає характеристики фізичного аспекту хронотопу – сукупність часу і простору, в рамках якого протікає біологічне життя індивіда, відбиття історичного хронотопу – показ класових протиріч, соціальної динаміки, що являються важливими складовими художньої творчості. Хронотопи типу культури як історичної цілісності подасть інтерпретацію для даної епохи фізичного, психологічного, історичного часу і простору.

Однією з важливих особливостей мистецтва, поезики твору являється організація часу і простору в структурі тексту. Використання при аналізі художнього твору категорії “час” і “простір” зв’язане з пошуком таких синтаксичних понять, за допомогою яких можна описати літературну діяльність як особливий тип реальності.

Дослідником М. Бахтіним вперше в літературознавстві був використаний термін “хронотоп” (з грецької – “часопростір”). Згідно з концепцією цього вченого, література розглядається як предмет естетичного циклу, залучена до свідомого читання якого іде через літературний аналіз твору, через читацьку творчість. За цією методикою учні вчать розкривати зміст літературного твору з позиції автора чи з позиції читача. Час і простір існують у нерозривному зв’язку, так що будь-які зміни на вісі простору пропорційно відбиваються на вісі часу.

Просторово-часова єдність у тексті не є деякою абстракцією: вона завжди заповнена конкретним образом – символом. Така смислова єдність простору і часу в художньому творі і називається хронотопом. До відома учнів доводиться, що розрізняються позатекстові аспекти хронотопів та елементи внутрітекстової структури в їх просторово – часовій організації.

Перша група включає в себе роботу по заглибленню в психологічний аспект хронотопа, виражає суб’єктивне ставлення до розвитку подій, вчинків героїв, відбиває індивідуальність особистісного складу автора. В сприйнятті будь-якої людини час може уповільнюватися та прискорюватися, розтягуватися і залишатися, почуття часу може страчуватися, події повторюватися в свідомості, ніколи не бачені образи сприйматися як реально існуючі і, навпаки, знайомі – не узнаватися. Це суб’єктивні закономірності сприйняття часу і простору людською свідомістю впливають на загальну концепцію хронотопа.

Аналізуючи твір, учні переконують, що фізичний аспект хронотопу включає сукупність часу і простору, в рамках яких протікає біологічне життя індивіда. Фізичний час може сприйматися як нескінченна діяльність,

що безупинно спрямована з минулого в майбутнє через теперішнє і є разом з простором формою існування рухливої матерії.

Зображення історичного простору і часу, відбиття класових протиріч соціальної динаміки являється однією з найважливіших складових художньої творчості. Історичні реалії в тій чи іншій мірі знаходять відбиття в творі. Так, навмисне ігнорування протиріч епохи – теж соціальна позиція, результат певного етапу в розвитку суспільства. Немає прямої залежності між соціально – економічними змінами та їхнім відбиттям у художньому тексті, але через ряд ланок (ідеологію, релігію, інші соціальні структури) вони проникають в плоть художнього твору. Щоб зрозуміти своєрідність літературної реальності, слід уявити собі картину світу, яка домінувала в даний історичний період, бо літературний твір завжди несе незгладимий слід своєї епохи.

Хронотоп типу культури як історичної цілісності зв'язує величезний вплив на формування хронотопу художнього твору. Він включає характерну для даної епохи інтерпретацію фізичного, історичного, психологічного часу і простору.

Для образу світу, створеного даним типом культури, характерний певний рівень відбиття соціальних ритмів, наявність філософських концепцій, що пояснюють смисл часу, особливості сприйняття і ціннісного майбутнього. Учнями як і читачами повинно бути усвідомлено, що в основі літературного твору завжди лежить та чи інша філософія історії, що дозволяє автору концептуально об'єднати елементи художнього світу. Філософська концепція - це ключ до розкриття задуму автора, логіки сюжетної канви, фабули просторово – часової моделі твору, світоглядної домінанти.

Для міфологічного хронотопу характерне звернення до минулого, яке є одночасно і минулим, тобто таким, яке мало місце, і теперішнім, оскільки реалізується в момент відтворення дії.

Аналіз деяких елементів (хронотопів) внутрітекстової структури в їх просторово-часовій організації включає:

1. хронотоп автора (автор – творець: світогляд, біографія, творча історія створення твору, просторово – часова локалізація образу);
2. хронотоп сюжету (просторово – часова послідовність подій або асоціацій у творі, співставлення сюжетного і фабульного хронотопу, розгортання подій у хронологічній послідовності, засіб організації і саморозкриття художнього матеріалу, втілення авторської концепції світобудови, вибір минулого, теперішнього і майбутнього як домінуючого сюжетного часу, що носить яскраво виражений оціночний характер і втілює авторський погляд на історію);
3. хронотоп героя (зображення світу через призму сприйняття індивіда, через його свідомість, збіг чи наближення до хронотопу сповідача (ліричного героя) міфологічний і літературний);
4. хронотоп ритму – упорядкування безсистемних образів і подій, перетворення хаотичного руху реального часу в концептуальну

- течію часу художнього (характеристика композиційного ритму);
5. **хронотоп мотиву** (характеристика змісту), що одержує образне втілення в творах, сюжетна схема твору: мотиви, що співвідносяться з ідеєю часу (день, ніч, ранок, весна, осінь тощо); мотиви, що зв'язані з відображенням особливостей просторових об'єктів (дорога, острів, ріка, гора тощо); мотиви, що показують відбиття природних явищ (вода, вогонь, земля, вітер); мотиви, що є поворотними моментами сюжетного руху і психологічного розкриття героїв: пошук – знаходження, зустріч – розлука).

Практичне вирішення всіх поставлених завдань дає можливість зрештою йти шляхом від освіченості розуму до освіченості душі, що буде мати наслідок неповторну творчу особистість. А творчість – природна потреба людини, зокрема дитини.

Пробудити бажання жити в атмосфері великої культури, потребу постійного спілкування з мистецтвом, уміння бути читачем, вести діалог з автором, погоджуватись і сперечаючись з ним – ось ті нові завдання, які ставить літературна освіта.

Запропонована технологія аналізу художнього твору передбачає виховання естетично розвиненого читача, здатного розуміти позицію автора художнього тексту, формувати власне судження про твір і життєві явища, які в ньому відображені. Тому естетично розвинений читач у процесі прочитання художнього тексту одночасно “вживається” в умовний світ автора і героїв, намагається побачити його “їхніми очима”, зрозуміти позицію, щоб потім самому визначитися, оцінити прочитане, духовно-естетично прозріти, прилучившись до високих думок і почуттів.

Отже, вивчаючи літературу в такий спосіб, сприяємо розвитку мови і мовлення учнів, заповненню їх понятійно - термінологічного поля, збільшенню словникового запасу, збагаченню і зміцненню культурно – естетичної пам'яті, зростанню духовності, впевненості в собі як в особистості, як в творцеві національної держави.

РЕЗЮМЕ

У статті аналізуються різні види текстів: лінгвістичні, культурні та хронологічні на всіх рівнях вивчення . Доведено, що такий підхід до вивчення літератури стимулює культурну й естетичну пам'ять учнів.

SUMMARY

This article analyses different kinds of the texts: linguistic, cultural, and chronological. All the levels of the study are shown in this work. It is proved that such approach to literature teaching creates cultural and aesthetic memory of pupils.

ЛІТЕРАТУРА

- Бахтин, 1975: Бахтин М. М. *Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике*. - М.: Просвещение, 1975.
- Волков, 1985: Волков И.Ф. *Литература как вид художественного*

творчества. - М.: Просвещение, 1985.

Жулинський, 2000: Жулинський М. Г. Як угамувати духовну спрагу, або пошуки набуття втраченої Батьківщини / / Українська мова та література. – 2000.-№ 37.

Іванюк, 1990: Іванюк С. Формувати особистість // Слово і час. – 1990. - № 4.

Канарский, 1979: Канарский А. С. Диалектика эстетического процесса. – К.: Вища школа, 1979.

Киричук, 1991: Киричук О. В. Концепція виховання підростаючого покоління суверенної України // Радянська школа. – 1991. - № 5.

Клименко, 1994: Клименко В.В. Розвиток почуттів // Рідна школа. – 1994. - №5.

ББК Ш12*9 р30

Аделаида Шелестова
(Донецк)

ЗАМКНУТЫЙ ЦИКЛ ОБУЧЕНИЯ УСТНОЙ ИНОЯЗЫЧНОЙ РЕЧИ

Под замкнутым циклом обучения устной иноязычной речи по курсу «домашнее чтение» мы понимаем организацию учебного процесса по изучению определенного лингвистического материала (новеллы одного автора, главы или несколько глав книги, объединенных единым содержанием), который усваивается студентами 1 курса специального отделения за определенное время, согласно требованиям программы. Обучение проходит поэтапно, «погружая» студента в 4 вида речевой деятельности: чтение, аудирование, говорение и письмо. Такая последовательность не является декларативным перечислением, а проверенная многолетним опытом наиболее, на наш взгляд, рациональная и эффективная методика.

Студент-первокурсник, приступая к чтению книги или новеллы, тратит много времени на полное понимание читаемого. С этой целью он часто обращается к словарю в поисках точного перевода тех или иных слов и выражений. В результате получается механический, не рациональный труд и, следовательно, не эффективная методика обучения. Отметим также, что не всегда найденные слова употреблены затем в речи студента. Преподаватель может и обязан помочь студенту рационализировать процесс усвоения языкового материала.

С этой целью мы предлагаем ему методическую разработку, которая снабжена не только словарем активного минимума, но и некоторыми упражнениями, помогающими понимать и активизировать языковой материал в речи. Мы заранее предполагаем, что представленный в разработке материал актуализируется студентом на уровне понимания, то есть во внутренней речи. Но понимание еще не обеспечивает немедленного выражения (говорения) без обязательного предварительного проговаривания вслух. Поэтому следующим этапом цикла становится

самостоятельная работа студента с лабораторной работой (фонозаписью), которая построена таким образом, чтобы студент «общался» с диктором. Это квази-общение по схеме: диктор – студент на уже знакомом студенту языковом материале. Каждое фоноупражнение лабораторного задания 4^а тактное: диктор – пауза – диктор (ключ) – пауза. Студент слушает высказывание диктора и в паузу реагирует вслух на его высказывание. Затем слушает ключ – правильный вариант ответа и вновь в паузу проговаривает верный вариант. Реакция студента может быть разнообразной. Она зависит от фоноинструкции. Это могут быть утверждения или отрицание, дополнение высказывания диктора, выражения сомнения, возмущения, выбор одного из двух предложенных диктором вариантов или, наконец, ответ на вопрос диктора. Прислушиваясь к высказыванию диктора, понимая его, студент реагирует, ориентируясь на содержание прочитанного произведения, употребляя те слова и выражения которыми выразился автор. Если же он ошибается, то ключ, который следует за реакцией студента, помогает ему проверить себя и скорректировать свое высказывание. Следующая за ключом вторая пауза дает возможность студенту повторить еще раз верное высказывание или осуществить самокоррекцию. Работа с лабораторным заданием значительно повышает качество подготовки студента, поскольку он слушает квалифицированного диктора и обязан реагировать на его высказывание в том же темпе, сохраняя правильное произношение, интонацию и ритм. К тому же работая с фонозаписью самостоятельно дома или в лаборатории, студент не испытывает неудобств, если ошибается, ведь его никто не слышит. Он может также многократно возвращаться к прослушанным фрагментам или полностью заново проработать несколько раз всю лабораторную работу. Лабораторная работа, составленная преподавателем, имеет своей целью активизировать мышление студента, актуализировать языковой материал в речевой деятельности, которая развивается не только на уровне понимания, но и выражения. Таким образом, обучение проходит три вида речевой деятельности: чтение, аудирование и говорение. Однако, говорение осуществлялось условно. Еще необходимо, чтобы студента слушал преподаватель, который может предложить ему передать содержание прочитанного. Но преподаватель может также предложить несколько проблемных вопросов, ведь в любом произведении заложены содержание и смысл. Обсуждение смысла произведения является наиболее сложным и, пожалуй, наиболее эффективным методическим приемом. Каждый проблемный вопрос ставит студента в новую ситуацию и значит видоизменяет мышление студента. Следовательно, необходима актуализация знакомых языковых средств, но в новой ситуации. Именно этот этап является чрезвычайно эффективным в обучении устной иноязычной речи. Однако на этом цикл не завершается поскольку еще следует проверить усвоение лингвистического материала в письменной форме. Здесь на помощь приходит тестирование – быстрый и удобный способ проверки письма. Множество упражнений типа:

нахождение нужных слов для заполнения пробелов, но уже в новом по содержанию тексте, составление высказываний на уровне фразы, абзаца или даже микро-текста с ключевыми словами и выражениями или просто нахождение эквивалентной лексики помогают проверить степень усвоения языкового материала письменно в замкнутом цикле обучения устной иноязычной речи на материале домашнего чтения.

Студенты 1 курса французского отделения полностью обеспечены печатными и звуковыми языковыми материалами в рамках завершенных циклов обучения устной (и письменной) иноязычной речи по книгам Cosette V. Hugo, Petit prince S. Exupéry, La chèvre de M. Seguin A. Daudet, Bonheur G. de Maupassant и др.

Наши наблюдения за учебным процессом и отсроченные поэтапные экспериментальные проверки замкнутых циклов обучения позволяют констатировать об эффективности данной методики, которая положительно отражается на успеваемости студентов по домашнему чтению.

РЕЗЮМЕ

Замкнутый цикл обучения устной иноязычной речи рассматривается в ракурсе 4^х видов речевой деятельности (чтение, аудирование, говорение и письмо) при подготовке студентов 1 курса специального отделения к занятию по домашнему чтению.

Усвоение языкового материала осуществляется самостоятельно с использованием методической разработки при чтении произведения и фонозаписи с упражнениями для актуализации речевого материала. Тестирование завершает цикл обучения, являясь одновременно контролем усвоения письменной речи студентов.

SUMMARY

The closed cycle of teaching foreign oral speech is considered to be the focus of four kinds of speech activity (reading, audition, oral practice and writing) during preparation of the 1st year students of the specialized department for a homereading lesson. The assimilation of the lingual material is realized independently using the methodical assistance while reading the work and the record with exercises aiming at actualization of the speech material.

The testing fulfils the cycle of teaching being at the same time the control of the assimilation of the written speech of the students.

ББК Ш10*33

Ираида Кубрак
(Горловка)

ФРАЗЕОЛОГИЧЕСКИЕ ЕДИНИЦЫ КАК СРЕДСТВО МЕТАФОРИЧЕСКОГО ИМЕНОВАНИЯ ОБЪЕКТИВНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВРЕМЕННОГО АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА)

Сравнительно недавно в лингвистике считалось вполне приемлемым рассматривать язык в качестве некой абстрактной сущности, как если бы

язык не являлся частью нашей естественной истории. Примером тому служит расцвет структурной лингвистики, область исследования которой - язык «в себе и для себя». Научные идеи этого направления не представляли возможной связь языка и мысли, языка и познавательных процессов [Андреев, 1967:25].

Современная лингвистика не поддерживает учение структурной лингвистики о необходимости жесткого разграничения между языковой компетенцией и употреблением языка. Исследователи считают, что язык - «это лишь часть целого явления, которое мы стремимся познать» [Лакофф, 1988:19].

Язык - это средство передачи мысли. Знания, используемые при его декодировании, не ограничиваются только знаниями о языке. Результаты исследований последних десятилетий показывают, что в их число входят знания о картине мира, социальном контексте высказывания, умение включить в систему предметных понятий мир окружающей действительности, умение извлекать хранящуюся в памяти человека информацию и т.д. Отсюда следует, что основной задачей общей теории языка является объяснение механизма обработки естественного языка, построение модели его понимания. В основе такой модели лежит тезис о взаимодействии различных типов знаний и ее создание возможно на базе когнитивной науки, в частности когнитивной лингвистики. [Лакофф, 1988:45-50].

Однако в настоящее время, несмотря на наличие значительного числа работ в области когнитивных аспектов языка, парадигма исследований и методика их проведения окончательно не сложились. Одним из важных результатов исследований когнитивной лингвистики является идея о неразрывной взаимосвязи процессов, происходящих в человеческой памяти и определяющих построение и понимание языковых сообщений [Dijk, Kintch, 1983:15].

Структуры знаний, именуемые «фреймами» (схемами, сценариями, планами и т.п.), представляют собой «пакеты информации», которые хранятся в памяти и создаются в ней по мере необходимости из содержащихся в памяти компонентов. Эти "пакеты информации" обеспечивают адекватную когнитивную обработку стандартных ситуаций [Филлмор, 1988:53].

Методики когнитивной науки открывают возможность обрабатывать новые языковые данные, не иначе как обратившись к памяти о ранее накопленном опыте. В этой связи заслуживающим детального рассмотрения представляется вопрос, связанный в памяти народа с информацией о жизнедеятельности самого человека в пространстве и времени объективной действительности. Модель мира в памяти народа связана с событиями, действиями, состояниями, носящими положительный и отрицательный характер. Оппозиция «добро» и «зло» - неотъемлемая составляющая современной картины мира, которая может быть описана как набор универсальных семантических противопоставлений, например

«вода - огонь», «война - мир», «жизнь - смерть», «белый - черный» и др. [Иванов, Топоров, 1965:6].

Структуры, представляющие жизнедеятельность человека в пространственно-временном континууме, строятся с помощью различных моделей. Немаловажную роль в их числе имеют модели описания языковой картины мира типа «предмет - его признак», «предмет - его качество» и др. Языковое общение предполагает широкое использование универсальных существительных типа *man, hour, mark, part, fear, fit* и др. в комбинаторике с различными частями речи. Остановимся на представлении базы знаний о названных существительных [Dijk, Kintch, 1983:19].

В ее состав входят такие компоненты:

1) языковые знания: названные существительные с высокой степенью вероятности употребляются в составе фразеологических единиц (ФЕ), моделирующих синтаксические структуры в зависимости от комбинаторики главенствующих элементов *man, hour, mark, part, fear, fit* и др. по образцу структурных моделей: N + Adj.; N + Num.; N pr + N; N + N;

2) внеязыковые знания: контексты, представленные этими ФЕ, отражают зависимость «предмет - его качество», «предмет - его признак» и эксплицируют различное содержание смысла событий, состояний, процессов, порождая знания о мире в форме когнитивных метафор. Последние рассматриваются как способ мышления и познания действительности [Маккормак, 1990:359]. Когнитивная метафора как реалья действительности основывается на гипотезе о том, что существуют глубинные структуры человеческого разума (идеальные структуры, небиеологические механизмы), какие и порождают речь. Метафорическое значение, с когнитивной точки зрения, не является элементарным, а представляет собой целый семантический комплекс, возникающий в результате обработки знаний. Например, "black diamonds" [Кунин, 1984:211] - черный уголь; "black gold" [Кунин, 1984:324] - нефть, "black coat" [Кунин, 1984:157] - священник (пренебрежительно). Н.Д. Арутюнова, основываясь на функциональных критериях, устанавливает три типа метафор: номинативную (именования), образную (связанную с художественной литературой) и когнитивную, которая рассматривается как способ мышления, познания действительности. Вместе с тем она замечает, что между этими типами метафор нет четких границ, они употребляются в различных комбинациях [Арутюнова, 1990:21]. Существует пять различных теорий когнитивного статуса метафоры (Р.Е. Таскелл, Е. Маккормак, Дж. Джонсон, А.М. Баранов, Д.О. Поспелов, А.А. Зенкин, Ю.Р. Валькман) [Штерн, 1998:220].

Если вопросы о составляющих базы знаний об объекте исследования изучены достаточно полно, то в ходе поиска соответствующих структур их представления существуют различные трудности. Возникает вопрос о том, что существует ли особый уровень синтаксических представлений? Какими категориями оперирует человек в процессе понимания смысла

языковых структур, в частности, понимания семантического содержания ФЕ, образованных универсальными именами существительными и их зависимыми? Обязательна ли при моделировании языкового материала процедура уровневой основы: морфология, синтаксис, семантика, прагматика? Как считают ван Дейк и Кинтч, семантическая интерпретация не обязательно должна осуществляться только после синтаксического анализа [Лакофф, 1998:17].

Выбор контекстов, представленных ФЕ с универсальными именами, объясняется как универсальностью самих существительных, так и универсальностью содержания смысла эксплицируемого этими ФЕ.

Энергетика ФЕ, например, с лексическим компонентом *man*, велика. Спектр содержания смысла таких ФЕ моделируется от метафорического именования, например, денег в американском жаргоне, «серебряный доллар» - «*iron man*» [Кунин, 1984:481] до метафорического именования таких высоких понятий как «душа», «ум», ассоциируемых в сознании и памяти человека с его внутренним миром. Последний представлен ФЕ - «*the inner man*» [Кунин, 1984:481] Комбинаторика существительного *man* с именами пространственной отнесенности *hour*, *moment*, *mark*, *part* характеризует жизнедеятельность человека с положительной стороны. Содержание смысла таких ФЕ дает оценку социального положения человека, его умственной способности. Соответствующие ФЕ представлены метафорами: «*a man of mark*» - «видный человек», «человек с именем» [Кунин, 1984:483], «*the man of the moment*» - «самый важный человек в данный момент» [Кунин, 1984:483], «*the man of the hour*» - «герой дня» (Кунин, 1984:483), «*a man of parts*» - «способный, талантливый человек» (слово «*parts*» сохраняет в этой ФЕ свое разговорное значение способности) [Кунин, 1984:483].

Качественный ряд с именами прилагательными типа «*strong*», «*bad*», «*wild*» в комбинаторике с существительным *man* образует семантическое построение, отражающее зависимость «предмет - его качество». Названная выше семантическая зависимость может именовать положительную и отрицательную деятельность человека. Смысловое содержание ФЕ, построенной по указанной модели, эксплицирует в модели мира положительную жизнедеятельность человека, например, такой метафорой как «*a strong man*» - сильная личность [Кунин, 1984:485]. Картина «зла», разрушительная жизнедеятельность человека формируется в понимании языковой личности за счет таких ФЕ - метафор, как «*a wild man*» - «политический деятель, экстремист», «бешеный», «крайний реакционер» [Кунин, 1984:485]; «*a bad man*» - «злодей», «закоренелый преступник», (преимущественно в АЕ) [Кунин, 1984:479]. Картина мира, отражающая негативные явления жизнедеятельности человека, ассоциируется в сознании человека не только, например, с именами, обозначающими качество, но также с именами предметного значения. Например, имя существительное «*straw*» в составе ФЕ с лексическим компонентом «*man*», реализуясь в модели «предмет - его качество», позволяет данной ФЕ

обозначать жизнедеятельность человека отрицательного характера: «*a man of straw*» - 1) ненадежный человек, 2) фиктивное подставное лицо [Кунин, 1984:483]. Таким образом, ФЕ - метафора «*a man of straw*» служит для обозначения ситуаций - «предупреждение», «ненадежность», «опасность».

Комбинаторный ряд лексического компонента *man*, представленный в структуре ФЕ числительными *one/four*, и артиклем "a" может эксплицировать положительную и/или отрицательную семантику в модели «предмет - его качество». Отрицательное содержание смысла таких ФЕ наблюдается в их составе в том случае, если названные числительные сочетаются либо с конкретным существительным *book*, либо входят в состав сложного слова, элементом которого является конкретное слово *letter*, типа *four-letter*. Приведем пример: «*a man of one book*» - «автор одной книги» (этимологически восходит к лат. *homo unis libri*) [Кунин, 1984:482]; «*a four-letter man*» - жарг. «низкопробный тип», «отвратительный субъект» [Кунин, 1984:480] (многие непристойные слова английского языка состоят из четырех букв). Положительная картина мира эксплицируется содержанием смысла ФЕ, построенных за счет комбинаторики лексического компонента *man* с именами временной ориентации типа *minute*, *year* и др., входящих в состав сложных слов.

Например, «*a four-minute man*» - (АЕ устно) - «оратор, произносящий зажигательные речи» (особенно во время Первой мировой войны при распространении займов) [Кунин, 1984:480]; «*a dollar-a-year man*» (АЕ) - «капиталист, участвующий в деятельности правительственных органов (выполняет специальную работу), получающий символическое жалование - один доллар в год» [Кунин, 1984:479]. Метафоризация ФЕ как в первом, так и во втором случае идет за счет ассоциаций, связанных с минимальной количественной характеристикой временного и предметного мира, окружающего человека.

Интерес представляют когнитивные метафоры современного английского языка, в которых признак, характеризующий предмет, представлен широкой цветовой гаммой. В частности, цвет черный *black* в комбинаторике с существительным *man* служит для метафорического именования злых сил, окружающих человека: «дьявола», «сатаны», «злого духа» - «*the black man*». Когнитивная метафора может быть использована как орудие борьбы с политическим, идейным противником. Таким качеством обладает группа ФЕ, построенных за счет комбинаторики универсальных имен с именами, обозначающими цвет [Гак, 1991:137]. Например, ФЕ «*black radio*» используется для метафорического обозначения диверсионных радиопередач. Метафора «*yellow sheet*» [Кунин, 1984:844] служит орудием борьбы с идейным противником для наименования «бульварной, лживой прессы». Голубой цвет «*blue*» с высокой степенью вероятности привносит в семантику смысла ФЕ негативный характер. В частности, содержание смысла «*blue fear*» [Кунин, 1984:93] ассоциируется в понимании человека с негативными силами, о чем свидетельствует ее метафорическое наименование эмоционального

состояния человека, такого как «панический страх», «паника», «сильный испуг». В разряд строевых единиц языка с негативной энергетикой входит метафора «*blue fit*», [Кунин, 1984:282] служащая для наименования внутренних эмоций «страха», «потрясения». Цвета белый, зеленый «*white*», «*green*» в языковой картине мира англосаксов ассоциируется с добром, счастьем, радостью. Образованные этими цветами ФЕ, например, «*a white man*», [Кунин, 1984:485], «*green thumb*» представляют собой когнитивные метафоры с положительной энергетикой, которые служат для именования созидательной деятельности человека, как бы давая оценку этой деятельности: «честный, порядочный человек»; «опытный садовник», «опытный огородник», соответственно.

Таким образом, универсальность имен существительных и универсальность образуемых ими ФЕ характеризуется широкой и разнообразной семантикой содержания смысла. Как правило, такие ФЕ представляют собой когнитивные метафоры, расширяющие знания человека о картине мира, представляющие новые знания о ней, что позволяет человеку осмыслить окружающий его мир.

В заключение отметим, что исследование ФЕ- метафор в аспекте их семантики проведено в терминах семантических единиц, используемых для описания мыслительных процессов и когнитивных значений высказываний, поскольку языковые категории составляют часть нашего когнитивного аппарата.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена исследованию проблемы метафоризации фразеологических единиц, решаемую в аспекте когнитивной лингвистики. Анализ фразеологических единиц-метафор проводится в терминах семантических единиц. Последние используются для описания мыслительных процессов и когнитивных значений высказываний.

SUMMARY

The problem of metaphorisation of English phraseology has been discussed in this work. The question of metaphorical usage of phraseological units has been worked out in the aspect of cognitive linguistics. Units of semantic level have been used to investigate and describe the process of cognition and cognitive meaning of utterances.

ЛИТЕРАТУРА

Андреев, 1967: Андреев Н.Д. Статистико-комбинаторные методы в теоретическом и прикладном языковедении. - Л.: Наука, 1967.

Арутюнова, 1990: Арутюнова Н.Д. Метафора и дискурс // Теория метафоры: Сб./ общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журиной.- М.: Прогресс, 1990.

Гак, 1993: Гак Г.В. Рецензия на книгу: Баранов А.Н., Караулов Ю.Н. Русская политическая метафора (материалы к словарю). - М.: Ин-т русского языка РАН., 1991.-193с.// Вопросы языкознания. - 1993.- №3.

Иванов и Топоров, 1965: ,Иванов В.В., Топоров Н.И. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древнейший период). - М., 1965.

Маккормак, 1990: Маккормак Э. Когнитивная теория // Теория метафоры: Сб./общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. - М.: Прогресс, 1990.

Лакофф, 1988: Лакофф Дж. Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. - М.: Прогресс, 1988.

Филлмор, 1988: Филлмор Ч. Фреймы и семантика понимания // Новое в зарубежной лингвистике. - Вып. XXIII: Когнитивные аспекты языка. - М.: Прогресс, 1988.

Штерн, 1998: Штерн І.Б. Вибрані топіки та лексикон сучасної лінгвістики: Енциклопедичний словник. - К.: АртЕк, 1998. - С. 220.

Dijk T.A. van, Kintch W., 1983: Dijk T.A. van, Kintch W. Strategies of Discourse Comprehension. Ch. 1: Toward a Model of Strategic discourse process. - Academic Press, 1983.

Lakoff G., 1986: Lakoff G. Classifiers as reflection of mind // Noun classes and Categorization. - Amsterdam, 1986.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

Кунин, 1984: Кунин А.В. Англо-русский фразеологический словарь. - М.: Русс. язык, 1984.

ЧАСТЬ 4 MISZELLE

ББК Ш43 (4ГЕМ) (=432.42)5*8 Гете 4*4

Камиль Ханмурзаев
(Дагестан)

ТРАГИЧЕСКОЕ В РОМАНЕ ГЕТЕ «ИЗБИРАТЕЛЬНОЕ СРОДСТВО»

Среди произведений Гете «Избирательное сродство» (1809), по мнению исследователей, одно из самых «загадочных» и «непроницаемых», оно дает повод для самых различных интерпретаций, «в него вложено больше, чем можно уловить при первом чтении» (Гете).

Одним из самых значительных компонентов художественного содержания «Избирательного сродства» является гетевское понимание трагического. Рассмотрение этой категории может помочь приблизиться к прояснению истинной сути этого произведения, которое еще Зольгер считал близким «к трагедии древних», к тому, что он определял как «трагический роман».

Поясняя замысел своего романа, Гете говорил, что он хотел «в символической форме изобразить социальные отношения и конфликты».

Под этими последними Гете имел в виду не широкую панораму общественных взаимосвязей, а жизнь в лоне семьи. При этом в качестве детерминирующего начала выступает здесь в конечном счете сама природа и ее универсальные законы. За внешне спокойной, почти идиллической жизнью героев романа таятся трагические страсти, «беда морального порядка надвигается и угрожает действующим лицам» (Гете). Причем персонажи влекутся к катастрофе не вследствие каких-то присущих им личных качеств, не в силу богатства и оригинальности натуры, нуждающейся в некоем инобытии. Они становятся у Гете жертвой той силы, которая исходит из совокупности естественных человеческих отношений и поражает не только исключительных, но и заурядных людей.

Трагическое проявляется у Гете по меньшей мере в двух аспектах – онтологическом, не зависящем от воли человека и совершенно ему непонятном, и в социальном, когда жизнь человека рушится в результате жизнедеятельности другого человека. Эдуард и Шарлотта, герои романа, испытывают на себе последствия и того, и другого. Сначала их разлучило желание отца Эдуарда женить его на богатой женщине – мотив чисто социальный, а потом, с появлением Капитана и Оттилии, их разлучило неизвестно что – мотив чисто бытийный.

У главных героев романа не получается жить вдвоем, посторонние вторжения неизбежны. Появление других людей, которые размыкают тесный круг, образованный двумя согласными жизнями, и превращают в иллюзию его самодостаточность, приводит к трагическим последствиям. Ради того, чтобы жить вдвоем с Эдуардом, Шарлотта помещает свою единственную дочь в пансион, туда же определяет свою племянницу Оттилию. Но почему-то наступает всегда тот день, когда все должно быть по-другому.

Герои вынуждены изменить свое благополучное положение, как оказалось, к худшему из человеколюбия, из желания принять участие в судьбе, соответственно, друга и племянницы. Человеколюбие, которое для Эдуарда и Шарлотты совершенно органично, оборачивается против них. Это роман о трагизме, таящемся в самых благих начинаниях.

Основная проблема романа – столкновение любви с семейными отношениями. Некоторые исследователи считают, что Гете стоит на моралистических позициях, рассматривая брак и семью как одно из высших достижений человеческой цивилизации. Отсюда следует, что трагическая развязка предопределена тем, что Эдуард и Оттилия посягнули на святость брачных уз и преступили моральный закон. Их гибель предстает как торжество нравственной идеи, они как бы наказаны за свою вину.

Другая точка зрения состоит в том, что Гете целиком на стороне любви, что его роман есть апология свободного чувства. Герцен писал, имея в виду «Избирательное сродство», что «Гете нисколько не думал написать моральную притчу...» Вставная новелла «Об удивительных соседских детях» говорит о том, что любовь всегда права. Оттилия не

мыслит себе жизни без любимого, и даже сдержанная Шарлотта приходит в романе к выводу, что любовь может заменить человеку всё. В таком случае Эдуард и Оттилия умирают потому, что не смогли осуществить свою любовь. Мировоззрение Гете, его эстетика позволяют сделать некое антикизирующее допущение, и тогда может оказаться, что богиня любви преследует героев. Активные субъекты житейского поведения, они в то же время выглядят объектами неумолимой судьбы. Если воспользоваться известным наблюдением Бахтина, герои не погибают, их губят. Но роман столь неоднозначен, что в подобном допущении не больше истины, чем в любом другом. Тем более что Гете не полагал необходимость как нечто внешнее по отношению к человеку, она - внутри человека, в его природе.

Так или иначе, предметом, как сказал бы Гегель, «трагического способа созерцания» становится у Гете неразрешимость основного конфликта романа. Человеку не дано предвидеть последствия своих поступков, герои романа вроде бы отличаются благоразумием, и тем не менее все у них рушится, благоприятные предпосылки получают трагическое развитие. Разум, надежда и оплот Просвещения, не помогает жизнелюбивым героям Гете. Они думают о том, как предотвратить несчастные случаи в округе, как оказать первую помощь пострадавшему, заводят у себя полевого хирурга, но ничем не могут помочь себе. Это относится прежде всего к Эдуарду и Оттилии. Если отношения Шарлотты и Капитана в целом не выходят за рамки благоразумия, и они вполне в состоянии довольствоваться доводами рассудка, то Эдуард и Оттилия безоглядно предаются своему чувству. Границы трагического в романе неимоверно, до бесконечности раздвинуты, оно коренится в самих законах природы, повелевающих человеку любить, и в непобедимости любви.

Объективная эстетическая ориентация Гете сказалась на его понимании трагического в этом романе. Непререкаемые законы природы, вечная изменчивость и непостижимость ее процессов и проявлений определяют в «Избирательном средстве» и характерные обстоятельства, в которых действуют герои, и их судьбу.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается природа трагического и его структурообразующая роль в одном из малоизученным романов И. Гете «Избирательное средство».

SUMMARY

The article deals with analysis of the nature of tragic and its role in one of the novels by I. Goethe.

**ПРОБЛЕМА БЕЗВРЕМЕНЬЯ И РАСПАДА ВРЕМЕНИ В
БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕДНИХ ЛЕТ**

Прежде чем говорить о болгарской литературе последних лет, надо поставить этот период в контекст развития болгарской литературы, что происходит с пространством и с временем, и как эти категории связываются с болгарской социокультурной ситуацией. Проблема в том, что определение границ национального (точнее этнического) пространства и времени на протяжении долгих лет является задачей всей болгарской культуры и литературы в том числе. Турецкое рабство (турецкое присутствие, или влияние, как это сейчас называют) началось в 1396 и закончилось в 1878 году, т.е. пять веков не было болгарской державы. Отсутствие державной институции привело к тому, что формы словесности начали компенсировать это отсутствие, приобретая интересные специфические особенности. Об этом пишет П. Карагьозов: «Специфическое общественно-историческое и культурное развитие славян привело к тому, что их словесность сыграла главную роль в процессе формирования не только эстетического, но и в целом общественного сознания. Долгое время фольклор и литература заменяли целую цепь несуществующих общественных и политических институций и таким образом хранили славянские народы от физической и духовной ассимиляции».

Важно отметить, что в отношении определения конкретного пространства и времени фольклор практически индифферентен, потому что его система принципиально не интересуется конкретным пространством и временем. Так что именно литература оказалась призванной дать определение пространства и времени этноса (племени), когда появилась ситуация, в которой это должно быть сделано. Речь идет о ситуации, в которой общество начинает свой путь к модернизации, – переход от традиционного к современному. Тогда и появляются вопросы модернизирующегося человека – кто я, где я живу, каковы измерения моего личного и этнического пространства. Проще говоря, давайте вспомним знакомую песенку «С чего начинается Родина». Поскольку державной институции, как уже отмечалось, не было, на все эти вопросы в Болгарии призвана была ответить литература. Она это и начала делать. В первом произведении современной (в смысле несредневековой) болгарской литературы «История славяноболгарская» Паисия Хилендарского делается и первая попытка определить болгарское время и пространство. Это не история в научном смысле слова, это синкретический жанр, порожденный первыми приметами модернизации болгарского социума. «История...» Паисия ставила начало традиции писать «на пользу роду», и можно сказать, что и до сих пор болгарская литература не хочет или не может

выйти из этого утилитаризма. Определение национального (этнического) пространства и времени становится одной из самых важных задач болгарской литературы. В ней можно встретить стихи, которые определяют географическое пространство, типа: «Хубава си, Татковино, име сладко, земен рай, сърце младо и невинно за теб трепка и играй! Мили ми са планините и на север, и на юг, драги ми са равнините, набраздени с наший плуг» (П.Р. Славейков, «Татковина»). Или: «Тамо, аз ще отговоря, де се белий Дунав лей, де от изток Черно море се бунтува и светлей, тамо де се възвисява горда Стара планина, де Марица тихо шава из тракийска равнина» (Ив. Вазов, «Де е България»). Можно вспомнить и первые стихи современного болгарского гимна (правда, сочиненные в 1885 г.): «Горда Стара планина, до ней Дунав се синей, слънце Тракия огрява, над Пирина пламеней». Это – самые популярные примеры из болгарской литературы, которые определяют географическое пространство Болгарии. В ту пору стихотворное определение географии родины, по сути дела, оказывается и единственным способом сделать это. Более простой способ – показать детям и взрослым карту Болгарии, но такую карту взять при отсутствии болгарской державы просто неоткуда. Возрожденская литература, как первый этап современной болгарской литературы, чувствует на себе обязанность определить и конкретизировать национальное время и пространство. В процессе этой конкретизации создаются такие антропоморфные конструкты, как, например, Родина – мать (стихи Хр. Ботева, П. Славейкова, Чинтулова, Жинзифова и т.д.), Балкан – гайдук, Балкан – отей (Ботев, Раковски, Чинтулов). Хотя и очень редко, появляются литературные произведения, в которых идея времени выявляется вне этнической конкретизации, как времени вообще (стихотворение Раковского «О времени», которое начинается вот так: «Ах, ти, време, злое и всесъкрушително, колко си на световная дела вредително»!).

Литература болгарского Возрождения рождает и образ сна как вневременность, внепространственность, хаос. Снова антропоморфный образ: болгарский народ спит вне времени и пространства, его надо разбудить, чтобы он соорудил свое время и пространство («Стани, стани, юнак балкански, от сън дълбок се събуди» – Д. Чинтулов).

Видно, что создание идеи национального (этнического) времени и пространства является сверхзадачей возрожденской болгарской литературы. При отсутствии державы и державности такой пафос вполне оправдан и объясним. Но и после Освобождения Болгарии в 1878 г. он не исчезает. Оказывается, что утилитаризм (точнее пространственно-временной утилитаризм) прочно застрял в самосознании как болгарской литературы, так и в самосознании болгарского писателя. После Освобождения уже не было надобности, чтобы поэзия показывала географическое пространство Болгарии; можно было заглянуть в карту, зато расхваливались красоты болгарской природы. Времени-пространственный утилитаризм болгарской литературы, созданный

литературой Болгарского возрождения, привел к его замкнутости. Г. Гачев называет это «литературой котловины». Действительно, и до сих пор болгарской литературе трудно выйти за пределы национального времени и пространства. Произведения типа «Осыдени души» Д. Димова скорее всего исключения, чем правило в болгарской литературе. Из «котловины» болгарский писатель выходит трудно, с нежеланием. До конца Второй мировой войны (или до начала «народной республики Болгарии») литература, как правило, остается в рамках национального пространства и времени, хотя государство существует и кое-как выполняет свои интегративные функции, выполняемые в возрожденскую пору именно литературой.

Странно, но и в период, когда беспрерывно строили и так и не достроили социализм, основная часть болгарской литературы, как правило, не вышла за пределы национального времени-пространства. Странно, потому что такой статус она имела в эпоху Болгарского возрождения, когда державной институции не было. Социалистическое государство, как известно, - сверхинституциализировано, вплоть до институционального определения длины волос, юбки и т.д. конкретно взятого социалистического индивида. Именно в эпоху социалистической Болгарии Г. Джагаров пишет известное стихотворение «България» («Земя като една човешка длан...»), которое без всякого теоретического насилия можно связать с стихотворениями И. Вазова, Петко Славейкова, Д. Чинтулова и др. поэтов возрожденской литературы. Это можно объяснить разными способами. Плохая эссеистическая критика скажет, что болгарский поэт носит Болгарию в своем сердце и в своей душе, и никто не может помешать ему ее воспевать. Можно предположить и другое, что сверхинституционализированное, точно как и неинституционализированное общество, не может обойтись без идеи общего этнического пространства и времени. В первом случае, - чтобы создать институцию, во втором, - чтобы ее упрочить и сделать вечной (помним, как социализм должен был стать коммунизмом и как история – исчезнуть. Как раз Франсис Фукуяма, с точки зрения постиндустриального общества, тоже объявил конец истории, но это уже другая ветка распада времепространственного континиума).

Вневременность и распад времени в болгарской литературе надо искать после очередного исторического переворота в 1989 г. Не то, что до того симптомов распада не было, но основной поток болгарской поэзии и прозы им не занимался и не изображал его. Симптоматично, что в 4-ом номере журнала "Современник" за 1989 г. появилась поэма Б. Иванова «Посещение в родната ми фабрика за хартия». Если распад языка, времени и пространства связывается с постмодернизмом, поэма Иванова – одно из первых проявлений болгарского постмодернизма. В поэме все перевернуто и все распадается, и синтаксис в том числе. В конце поэмы, которая интертекстуально охватывает огромный корпус болгарской поэтической классики – от Ботева до Вапцарова, какой-то петух получает

эпилептический удар и, конечно, плохо себя чувствует перед дверями фабрики для производства бумаги.

Наряду с поэмой Б. Иванова (и не только с ней) в литературных газетах и журналах появились и первые статьи на тему болгарского постмодернизма и первые попытки постмодернистического почерка в стиле Деррида, Женнет и т.д. Нам кажется нецелесообразным с методологической точки зрения говорить о постмодерне в обществе, которое еще не пережило свой модернизм; чтобы деконструировать язык и мир, сначала надо их конструировать и утвердить. Поэтому в этом докладе будем рассматривать времепространственный распад, не сильно связывая процесс с теоретическими постулатами постмодернизма.

Первые произведения, которые подсказали, что в болгарской литературе происходит если не распад времени, то хотя бы попытка выйти из котловины, появились в 80-е годы. В романах и новеллах Евгения Кузманова «Чайки далеч от брега» (1983), «Фото «Лазур» (1990), «Кристалната зала», «Пушката» («Ружье») отсутствует конкретное, пластическое и пространство, и время. По сути дела – это аллегории, в которых основная тема – манипуляция отдельно взятой личностью, нацеленная на то, чтобы личность обезличилась, превратилась в массу. Как раз «Чайки далеко от берега» рассматривались (конечно, не официальной критикой) как аллегория режима Тодора Живкова. В середине 80-х были сделаны и другие попытки выйти из кандалов конкретного времени–пространства. Можно вспомнить «Невинни чудовища» Златомира Златанова, «Миг след края на света» И. Дичева, но все они остались побочным явлением в болгарской литературе.

Действительный распад времени-пространства в болгарской литературе наступил после 1990 г. Ушла в историю сверхинституционализирующая система социализма и, следовательно, исчезла необходимость литературными произведениями ее поддерживать. Распались (уже в буквальном смысле) и институты литературы времени социализма, например Союз болгарских писателей. Точнее, появились несколько таких союзов, которые занимались бессмысленными спорами. Тогда впервые вошло в обиход и само слово «распад», правда не в том смысле, о котором идет речь в этом докладе. Распадалось, если можно верить большинству литературных журналов и газет первой половины 90-х годов все по очереди: литература, культура, духовность, дух нации, интеллигенция и т.д. Большинство болгарских писателей, равно как и критиков, показали полную неспособность жить вне упорядоченной и институционализированной жизни социалистической державы. Литература как будто умерла вместе с книжными магазинами. На самом деле умерла знакомая эпохе социализма официальная, высокая литература, которая должна была воспитать нового человека. Новая литература не имела таких претензий. В начале 90-х годов литература, хотя и в негативном плане, но все таки отталкивалась от реалий и названий социалистической жизни. В новелле «Масонски празник» («Съвременник», 1. 1992) все как будто вне

конкретного времени и пространства, но как лейтмотив идет слово Система – люди в Системе или люди против Системы.

Как распад официальной литературы социалистического типа можно оценить и начало болгарской массовой литературы – романы «Нерон», «Мессалина», «Волк» и др. Христо Калчева, рассказы Радослава Райкова (псевдоним Рони Райк).

Распалась и цепь литературных журналов и газет, в которых происходила, так сказать, сначала инициация молодого таланта («Родна реч», «Пулс»), а потом путь к высшему литературному обществу («Литературен фронт», «Пламък», «Септември», «Съвременник»). Сейчас можно насчитать несколько дюжин таких журналов и газет, и то только в каталогах, потому что в обычном газетном киоске и даже в неплохом книжном магазине все их найти невозможно. Таким образом исчезла общая литературная жизнь. Она распалась на отдельные круги, очень часто замкнутые в себе. А литературное произведение становилось общеизвестным фактом, нам кажется, только благодаря скандалу, как это стало в прошлом 1999 г. с романом Христо Стоянова «Скритият живот на една помакия» («Скрытая жизнь одной болгаромохамеданки»). Мало кто бы знал о его существовании, если бы болгарскому муфтию не захотелось запретить роман. Запрет так и не прошел, но реклама романа была сделана, и нам кажется, что не зря. По крайней мере Х. Стоянов показывает один из возможных путей будущего развития болгарской литературы: смешение экзотики, эротики (вплоть до порнографии), элементы «грязного романа» типа Чарльза Буковского и, как это ни странно, элементы социального романа. Для болгарской литературы, еще со времен болгарского возрождения привыкшей служить высокому национальному идеалу, романы и рассказы, в которых отсутствует образ доброго и хорошего персонажа, в которых все грязное и безысходное, в которых личное время и пространство взорваны, - не совсем привычная вещь. Они и не должны стать такими.

С другой стороны, время героя в болгарской литературе было и прошло. Как известно, оно может повториться только пародийным образом. Слухи о смерти болгарской литературы тоже оказались немножко преувеличенными. Литература, и не только болгарская, потеряла свою монопольную позицию и уже далеко не единственный фактор, который социализирует индивида и создает такие конструкты, как образ национального видения мира, примеры достойного и недостойного поведения и т.д. Для современной болгарской литературы, нагруженной еще в своем генезисе общественными, этическими и прочими внелитературными и внеэстетическими идеями, эта ситуация новая. Для болгарского социума тоже. Все это можно определить и как распад традиционных представлений о времени, пространстве, литературном персонаже и т.д. Предстоит увидеть, что будет после распада.

РЕЗЮМЕ

В статье поднимается проблема генезиса и эволюции категорий национального времени и пространства в болгарской литературе, рассматривается их связь с социокультурной ситуацией.

SUMMARY

The article raises the problem of genesis and evolution of the national time and space categories in Bulgarian literature, their connection with social and cultural situation is traced.

ББК Ш40*002.281

Елла Гончаренко
(Дніпропетровськ)

МОДЕРНІЗМ ЄВРОПЕЙСЬКИЙ ТА МОДЕРНІЗМ УКРАЇНСЬКИЙ (ДЕКІЛЬКА СЛІВ ПРО МОНОГРАФІЮ С.ПАВЛИЧКО “ДИСКУРС МОДЕРНІЗМУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ”, 1997 Р.)

Немає сумніву, що монографія С.Павличко – це фундаментальне дослідження та спроба визначення модернізму в українській літературі ХХ ст. Книжка викликала “бурю пристрастей та емоцій” і з боку критиків, і з боку науковців. Автор монографії наголошує, що говорити про українську літературу ХХ ст. як літературу не модерністську неможливо, і хоча “в ній немає постатей, співмірних за масштабами із Джеймсом Джойсом чи Альбером Камю”, наводить серію досліджень (М.Ільницький “Від “Молодої Музи” до “Празької школи”, 1995; Т.Гундорова “Проявлення слова. Дискурс українського модерну: постмодерна інтерпретація”, 1997) й імен письменників (які зараховували себе до модерністів та модерністських шкіл). Ці імена відомі українському читачеві – Ольга Кобилянська (яка називала себе прихильницею модернізму), Леся Українка, Ігор Костецький, Юрій Косач та інші.

Відштовхуючись від визначення суті поняття “модернізм” в українській літературі – як-то розуміння модерності й естетичне ставлення до неї, С.Павличко виділяє декілька модернізмів: модернізм 10-х, 20-х, 40-х і 60-х років, які відрізнялися один від одного, “мали свої специфічні дискурси”. “Модернізм рубежу віків мав інші завдання й форми, ніж модернізм 10-х років”, а модернізм 40-х досить “критично настроєний щодо попередніх модерністів”, – пише автор монографії та наголошує необхідність “виробити підхід до модернізму... як до певної мистецької філософії, певної моделі літературного розвитку в нашому столітті”. В роботі мова йде також і про “модерність” як предтечу модернізму ХХ століття, “чільним теоретиком” якої називають Ш.Бодлера й Ф.Ніцше, та “елементи модернізму”, але це означення не розшифровується. В рамках дослідження С.Павличко йдеться про “найостаннішу за хронологічною

послідовністю частину модерності – модерність ХХ століття”, тобто відображення митцем сучасності як головної мети мистецтва.

В центрі розгляду модерністського дискурсу – вивчення творчості вищезазначених письменників, серед яких представники “Молодої Музи” та “Української хати”, письменники 20-х рр., Нью-Йоркська група – модерністське утворення 60-70-х рр.

За думкою автора, на зламі віків досить гостро відчувається криза народництва (Котляревський, Шевченко, Куліш, Панас Мирний, Франко, Нечуй-Левицький та інші) і окреслюється поява модерністського дискурсу як реакції проти народницьких ідеологічних догм і відповідно традиційних народницьких стилів. У цьому дискурсі активну участь бере Леся Українка (доповідь письменниці “Малорусские писатели на Буковине”, 1899). Уже в цій статті письменниці значення слова “модернізм” охоплює широке коло понять та виходить за рамки стильової, лінгвістичної чи тематичної зміни, навіть за рамки літератури. Леся Українка як політична та громадська фігура належить до модерністської доби в Україні (з 1890 до першої світової війни).

Не викликає сумніву, зазначає дослідниця, факт впливу творчості норвезького драматурга Генріка Ібсена (який був “великим авторитетом” для Лесі Українки й Ольги Кобилянської і, додамо, Джеймса Джойса та інших представників європейського модернізму) на українських жінок-письменниць та на формування інтелектуальних традицій українського фемінізму й лібералізму, хоча “вони не бачили його п’єс у театрі, а читали їх”. Леся Українка була захоплена драматургією Ібсена й “віддала належну шану новаторству” письменника в статті “Новейшая общественная драма”, 1901. (Згадаймо статтю Джеймса Джойса “Нова драма Ібсена”, 1900, який був також захоплений творчістю норвезького драматурга та його значним внеском у модернізацію комерційного театру).

Автор книжки, зосереджуючи свою увагу на ставленні Лесі Українки до національного театру: “нетерпимість”, і порівнюючи це ставлення з реакцією молодого Джеймса Джойса на постановки Ірландського Літературного театру, підкреслює “багато спільних рис у їхніх поглядах на відродження” – на українське Лесі Українки й на ірландське – Джеймса Джойса. С.Павличко детально розглядає цю спільність. Вона нагадує, що молодий Джойс на початку століття вважав саме “драму головним жанром сучасного мистецтва, модерності”. На його думку (стаття “Драма і життя”, 1900), драма первинна щодо інших жанрів і єдиний жанр, який є правдою. Тому не дивно, пише дослідниця, що на перше місце Джойс ставив сучасну драму Ібсена, Гауптмана та інших. “...Авторитети тут ті ж самі, що і в Лесі Українки. Аргументи його критики національного театру нагадують аргументацію Лесі Українки”, - пише дослідниця.

На нашу думку, щодо Джойса і Єйтса тут можливі деякі заперечення і уточнення: Джойс – автор “Драми і життя” і “Нової драми Ібсена” – вісімнадцятирічний юнак, естетика якого ще не сформувалася. Згадуючи ці роки в романі “Портрет митця замолоду” (1914), він відтворить подібні

міркування свого автобіографічного героя як частину юнацької психіки, етап становлення поета, а не як тверду і бездоганну теорію на все життя (на жаль, саме так час від часу розглядають її критики Джойса). На наш погляд, він обирає Ібсена і Гауптмана не тому, що так високо цінує драму, а навпаки, вище за все поцінів драму через те, що його вразили Ібсен і Гауптман. І ставлення його до Єйтса складніше, ніж тільки засудження популізму. Творчість Джойса доводить, що драму як принцип зображення, а не як зовнішню побудову форми, змінивши нарацію від автора відкритою “сценою” людських свідомостей або грою “масок” (в тому числі і маски автора) він переніс у романну прозу, прозу “Улісса”. Саме тому стала можливою та характеристика “Улісса” Джойса і поезій Еліота, до якої прийшла С.Павличко: ці твори втілюють “духовні катаклізми, пережиті європейськими культурами” [Павличко, 1997:169].

Ірландський Літературний театр, заснований Єйтсом, почав свою діяльність 1899 р. Але коли дирекція театру вирішила ставити п'єси за мотивами ірландських легенд, Джойс “звинуватив театр у популізмі й провінціалізмі”, дорікав його директорам “за несміливість і обмеженість” («Вони не ставлять Ібсена, Толстого чи Гауптмана»), називає Єйтса “естетом з ненадійною волею” і людиною зі “зрадницьким інстинктом пристосовництва”. Ту ж саму “небезпеку популізму на українській театральній сцені” розуміла й Леся Українка, на чому наголошує С.Павличко: “Її драми були викликом цій тенденції, яку ні за її життя, ні пізніше (драми Винниченка й Куліша, театр Леся Курбаса) не вдалося переломити. Популістська, народницька драма й сьогодні, тобто через 100 років, належить до канонізованих взірців українського національного театру, хоч і сприймається як музейний експонат”.

У своїй монографії С.Павличко не виводить, не визначає, що є модернізм в українській літературі, але вона йде шляхом аналізу творчості вищезазначених письменників, зокрема Лесі Українки, та аналізує її розуміння модернізму: немає чіткого формулювання Лесею Українкою поняття “модернізм”, під модернізмом вона розуміє всі нові течії тогочасної літератури. “В такому сенсі він є синонімом натуралізму, декадансу, неоромантизму, естетизму різного роду”, - продовжує С.Павличко.

Таким чином, автор доходить висновку, що західний “модернізм” має “магнетичну привабливість і водночас лякає, відштовхує. Реакція на нього перелякано-захоплена. Відтак і весь український модерний дискурс зламав віків позначений недовершеністю, амбівалентністю, розмитістю”.

Але найцікавішим, на наш погляд, є висновок, якого дійшла С.Павличко: вона стверджує, що в українській літературі першими модерністами були жінки, їхня спроба модернізувати культуру в цілому мала глибокі підстави; вона базувалася на феміністичних переконаннях, які були частиною політичних переконань, та передбачала розширення художнього матеріалу – зображення сексуальності, так само як її радикальне переосмислення. “Вільна любов”, тобто взаємна, еротично

забарвлена любов жінок стала частиною цього процесу переосмислення”, - пише дослідниця. Таким чином, на думку автора монографії, український модернізм не позбавлений статі, а пов’язаний з нею тісними, генетичними зв’язками. В контексті української літератури зламу віків фемінне й феміністичне стали синонімом і джерелом модерного. Жінки-письменниці цього переломного часу “зруйнували міф про жіночу пасивність, слабкість та про одвічну чоловічу активність, поставили під сумнів усе – від існуючих суспільних норм до лінгвістичної традиції”. Тому, цитуючи слова Сандри Гілберт і Сузан Губар про те, “що жінки-письменниці є головними попередниками всіх модерністів ХХ століття, авангардом авангарду”, С.Павличко наголошує: “Великою мірою це можна віднести до місця Лесі Українки й Ольги Кобилянської в українській літературній історії... Модернізм із жіночим обличчям, який чоловіча народницька критика цілеспрямовано витіснила на маргінеси, неначе за схемою Жака Дерріда (маргінальне і є центральне), став центральним феноменом української літератури”. Але ця точка зору, хоча й викликає глибоку повагу, але, на наш погляд, потребує подальшого та більш ретельного вивчення.

Останній твір С.Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, безумовно, не тільки багатогранний аналітичний витвір та пошук дослідницею глибинних та незнаних сторінок української літератури, або, просто кажучи, перегляд цих заборонених сторінок, але й цікаве, інтелектуальне та пізнавальне читання. Немає сумніву, що до автора монографії ніхто з вітчизняних вчених-літературознавців ще не порушував таких сміливих та провокаційних тем, як бісексуальність жінок-письменниць, фемінізм в українській літературі, сексуальність творчості багатьох українських письменників, еротизм у творах Тичини, прихована брутальність у віршах Сосюри. Чи не головне полягає також у тому, що модернізм у широкому розумінні цього терміна, не тільки український, але й світовий модернізм тут потрактовано як значуще явище у мистецтві, як закономірний історичний феномен, а не якесь відхилення, занепад і свідоцтво “хвороби” культури, що нам намагалися втлумачити протягом довгих років.

РЕЗЮМЕ

У статті проаналізовано монографію С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі», яка розглядає становлення й еволюцію українського модернізму в контексті європейської сучасності, у його зв’язках із творчістю Дж. Джойса, Г. Ібсена, У.Б. Ейтса. Особлива увага приділена феміністичній течії в українському модернізмі, представлений Лесею Українкою та Ольгою Кобилянською.

SUMMARY

The article analyses S. Pavlychko’s monograph “Modernist Discourse in the Ukrainian Literature” treating the formation and evolution of the Ukrainian modernism in the context of European modernity, in its ties with J. Joyce, H.

Ibsen and W.B. Yeats's works. Special attention is paid to the feministic trend in Ukrainian modernism represented by Lesya Ukrainka and Olga Kobylyanska.

ЛІТЕРАТУРА

Павличко, 1997: - Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі. – Київ, 1997.

ББК Ш43 (0)5*000

Наталья Петрова
(Пермь)

ПРОБЛЕМА ЛИЧНОСТНОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ В ЛИТЕРАТУРЕ РУБЕЖА XIX -XX ВЕКОВ

«Говорят, вера движет горы, а я скажу в применении к поэзии: горами движет вкус. Благодаря тому, что в России, в начале столетия, возник новый вкус, такие громады, как Рабле, Шекспир, Расин, снялись с места и двинулись к нам в гости», - писал О. Мандельштам в статье «О природе слова». Сам набор имен - до них был уже назван Ф. Вийон, а позже добавится Данте - показателен: позднее средневековье, Возрождение, XVII век - эпохи, в разных аспектах, но типологически близкие рубежу XIX-XX веков.

Один из принципов сближения, касающийся представления человека о своем положении в мире, был выделен Мандельштамом: «История знает два возрождения: первый ренессанс во имя личности, второй - во имя коллектива» («Государство и ритм»). Эпоха Возрождения - время становления антропоцентрического мироощущения в европейской культуре, рубеж XIX-XX веков, по слову Блока, отзвуки которого слышны у Мандельштама, - время «крушения гуманизма». Человек XV века прорывался из общинной авторитарности к индивидуальному существованию; человек XIX, устоявшийся в собственной самодостаточности, погружался в поток безличностной истории.

XVII век, в отличие от Ренессанса, не имеет условного обозначения, его единство в синхронистической совокупности классицизма и барокко, воплощающих взаимодействие рационального и иррационального начал. К концу XIX века возникает подобная ситуация, осложненная опытом двухвекового литературного развития. Ощущение завершенности и «всевысказанности» превращает XX век в эпоху «нео»: необарокко, неоклассицизма, неоромантизма, неореализма, также взаимоперетекających и взаимодополняющих друг друга, но с большей остротой внутреннего дуализма. Две основные тенденции, в их в многочисленных национальных вариантах, проблему личной целостности решают противоположными способами, но решения остаются амбивалентными и взаимообратимыми. Соотношение неоромантизма и неоклассицизма в английской литературе может быть представлено Киплингом и Честертоном.

В статье Мандельштама «Конец романа» рассматривается связь «между судьбой романа и положением <...> вопроса о судьбе личностей в истории»: «Современный роман сразу лишился и фабулы, то есть действующей в принадлежащем ей времени личности, и психологии, так как она не обосновывает уже никаких действий». Роман о человеке, лишившемся биографии, нуждается в ином фундаменте, им становится миф (Джойс), мифологизированная культура (Пруст), коллажная композиция (Дос Пассос).

Не только модернистский роман, но уже неоцененный своим временем «Ким» Кипплинга иллюстрирует мандельштамовскую концепцию «конца романа». Начинаясь как авантюрное построение с цепочкой тайн и элементами хронотопа воспитания, он не имеет фабульного завершения, необходимого по канонам жанра. По ходу развития сюжета из традиционной биографической схемы прорастает новый тип художественного целого и новый тип личной целостности, отвечающий условиям «массового Ренессанса». Центром еще остается герой, но не его психология или жизненная судьба, а его функция «моста», соединяющего мистический Восток и рациональный Запад в единый поток Реки-времени. Именно «двойная душа» человека становится залогом его целостности - составляющие этой двойственности обретают право на историческое существование только в их взаимодополняющей полноте.

В эссе Честертона двойственность гнездится на европейской почве. Каждый из героев его диптиха - Франциск Ассизский и Фома Аквинский - обладают внутренней целостностью и завершенностью, основа которой в служении объективному началу - Богу. Но только в паре (в пандан к позднеренессансным парам Пантагрюэля и Панурга, Дон Кихота и Санчо Пансы) воплощают они всеполноту творения.

Кипплинга считают неоромантиком, хотя его деятельный герой подчинен идее долга и служения не только империи, но и некоему императиву, полагаясь на который, человек осуществляет свою судьбу. Герои Честертона исключительны в своей чистоте, но ведомы Богом и к Богу. Обе концепции, и Кипплинга, и Честертона, сочетают в себе неоромантические и неоклассицистические традиции, устанавливая ненадежный баланс, приводящий в следующем поколении к размежеванию, еще не окончательному и провоцирующему метания и переходы. Таков путь Т.С. Элиота, от романтической исключительности к растворению в общем порядке.

Элиот и не ищет равновесия между частным и общим, поэтом и традицией; для него бесспорно, что «сознание, которое со временем ему откроется во всей своей важности, <...> значительней, чем индивидуальное сознание его самого». Следовательно, «поэт должен вырабатывать и развивать в себе осознанное чувство прошлого... И тогда постепенно он отказывается от самого себя, каков он в данную минуту, жертвуя этим во имя чего-то более значимого» («Традиция и творческая индивидуальность»). Залогом приобщения к миру становится «бегство от

личного» - такова концепция Элиота, такова позиция неоклассицизма XX века. В русской литературе подобный переход представлен творчеством Маяковского, ранний неоромантизм которого, "преодоленный" к середине 20-х гг., к концу их склоняется к своей противоположности - неоклассицизму, а реалистическая тенденция принимает просветительский характер.

Мандельштам, как и Элиот, - поэт традиции, но понимание традиции и отношение к ней существенно иные. Особость жизненной и творческой позиции Мандельштама состоит в том, что она никогда не осуществлялась в виде некой однозначной определенности. Литературно-историческая ситуация предлагала альтернативный выбор, Мандельштам предпочел перебор и комбинацию всех предшествующих концепций пребывания человека в мире, заполняя «пробел» и создавая действительную альтернативу авангарду и традиционализму.

На смену синхронии классицизма и барокко пришла диахрония просветительского реализма и сентиментализма, затем романтизма и критического реализма с зеркальным, хиазматическим соотношением компонентов. Синтез классицизма и романтизма - основа пушкинской гармонии. Синтез неоклассицистической и неоромантической тенденций в сочетании с пушкинской традицией классического реализма, позволяющей обрести себя в иерархии частного и общего, - основа неклассической гармонии Мандельштама. Уже «Камень» являет собой путешествие по всем ступеням становления европейской литературы. Предшествующая культура становится словом, материалом творения. Отсюда цитатность, не являющаяся сама по себе исключительной характеристикой литературы начала XX века. Цитаты - ступеньки перехода от завершающегося к становящемуся времени - «клавишная прогулка». Для Пушкина цитата - «готовое» риторическое слово, для Мандельштама - не только знак определенного миропонимания, но голограмма, заключающая в себе целостное представление о вводимом ею объекте, сгусток «ветвящихся ассоциаций», связующих истоки и потенциальные следствия. Слово Пушкина - онтологично, неотрывно от вещи (А.В. Михайлов), слово Мандельштама «не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость». Онтологическое слово относится к миру как к объекту, у Мандельштама между миром и словом существует встречное взаимопротяжение дополняющих друг друга начал. За пушкинским словом стоит факт (Е.Д. Тамарченко), за мандельштамовским - «звучащий слепок формы», предшествующий его произнесению. Пушкинское слово - точное, мандельштамовское - «является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку». Пушкинское слово обволакивает предмет, заключая мир в сферическую оболочку эстетического целого. Мандельштамовское «слово как таковое» - «позвоночник», от которого сферически расходятся бесконечные смыслы.

Мандельштам сам нашел название новому принципу поэтического творчества: «Синтетический поэт современности», в котором «поют идеи, научные системы, государственные теории так же точно, как в его предшественниках пели соловьи и розы»; создатель «органической поэтики <...>, уничтожающей канон во имя внутреннего сближения организма...», «в центре которой стоит человек <...>, окруженный символами, то есть утварью, обладающей и словесными представлениями, как своими органами». На смену «предметной эстетике» (Гете), приходит эстетика словесного осмысления; человек, переставший ощущать себя центром онтологического мира, сохраняет свою позицию в мире «словесных представлений», становясь второй природой - органической сферой человеческого бытия.

Итогом спора об основах пушкинской гармонии в русской критике рубежа веков стало определение классики как «равновесия двух начал». Мандельштам наследует функцию эквалайзера, устанавливающего баланс старого и нового, слова и предмета, субъекта и объекта, наводящего мосты между «языками культуры». Эту позицию Мандельштам характеризует ярлыком «двурушника», в чем есть доля иронического поддразнивания официальной культуры, но и твердое противопоставление живого многообразия попытке его идеологического ограничения. По Мандельштаму, всякая поэзия «классична». Она воспринимается как то, что должно быть, а не как то, что уже было. Но, будучи «категорией долженствования», поэзия фиксирует «шум времени». Констатация «так есть» при антиномичности отношений человека и мира и внутренней антиномичности души - основа классики нового времени.

Каждая художественная система рождает свою классику, у каждой есть свой завершитель-зачинатель: Данте совмещал языки средневековья и Ренессанса, Шекспир - Ренессанса и барокко, Байрон - Просвещения и романтизма. При рубежных явлениях эпохального характера и большей контрастности сменяемых «языков культуры», полнее и мощнее сам процесс гармонизации. Осуществляться он может на разных уровнях: упорядочивание внутреннего мира человека путем приближения его к абсолюту (Данте); упорядочивание внешнего мира за счет гибели несогласных с порядком его представителей (Шекспир); становление целостности внутреннего мира за счет внешней дисгармонии (Байрон), - гармонизация, лишенная всеохватывающего характера, акцентирует трагедию противоречий. Лишь всеобъемлющее равновесие человека и мира, свободы и закона порождает ту не трагическую по природе своей гармонию, которая и составляет тайну классического искусства.

Первичность мира по отношению к слову у Пушкина дает возможность определить его реализм как «онтологический» (Е.Д. Тамарченко); основа литературы XX в., начавшей движение к неореализму (В.М. Жирмунский), не в бытии, а в сознании, через культуру возвращающемся к бытию. Первичность слова в его отношении к миру позволяет специфицировать новый реализм как феноменологический.

РЕЗЮМЕ

В статье рассматривается проблема личностной целостности на рубежах эпох, при переходе от Средневековья к новому Времени, от Ренессанса к барокко, от просвещения к романтизму, в литературе конца XIX – XX вв. Целостность определяется иным для каждого историко-культурного этапа соотношением общего и частного, традиции и новаторства, рационального и мистического, «онтологического» и «феноменологического».

SUMMARY

The article is concerned with the problem of personal integrity in transitional periods: Middle Ages – Modernity, Renaissance – Baroque, Enlightenment – Romanticism, in the literature of the late XIXth – early XXth centuries. The integrity is conditioned by the correlation of individual and common tradition and innovation, rational and mystic, “ontological” and “phenomenological” which variates at different stages of cultural history.

ББК Ш43 (0)6*00

Ольга Джумайло
(Ростов-на-Дону)

КУЛЬТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИЕ ПАРАДИГМЫ НОВОГО ВРЕМЕНИ И КРИЗИС ЛОГОЦЕНТРИЧЕСКИХ МОДЕЛЕЙ В ГУМАНИТАРНОМ ЗНАНИИ XX ВЕКА

Вопрос «различения», поиска «следов» и «архивов» культур, понимания всей диалогической разнообразности эпистем прошлого – лишь современная терминологическая версия одного из ключевых вопросов гуманитарного знания на протяжении многих веков: что может стать приемлемой методологической системой координат для обозначения феномена смены эстетических парадигм.

Однако необходимо обозначить своего рода итоговые направления размышлений философов конца 20 века по этому поводу, в которых акцентируется:

- 1) принципиальный характер перехода культуры из парадигмы Нового времени (во всем философском, историческом, эстетическом многообразии и разнообразности ряда стилевых направлений) к парадигме так называемой «постмодернистской чувствительности»;
- 2) возникновение совершенно иной рецепции классической проблемы «смены эпох» в современной науке, выделяющей особое состояние саморефлексирующего знания в контексте потери классических ценностных установок.

Прежде всего, следует обозначить самые заметные срезы для возможности трактовки причин самого факта смены художественных парадигм:

- 1) неспособность «стертых», «выработанных» жанровых и стилевых

установок выходить за пределы «узаконенного и знакомого» (Лиотар, Барт) и таким образом инициировать Диалог. Здесь необходимо особо отметить и философско-лингвистическую хайдеггеровскую подоплеку – неспособность текста по сути творить (менять исходную картину мира в сознании читателя);

- 2) неспособность литературных клише отражать культурно-исторические реалии во всем диалогическом обмене дискурсами (социальными, философскими, культурными и пр.) уже «нового» времени). Здесь исключительно значимы позиции М.Фуко и У.Эко.

Появление своего рода маркера «конца эпохи» – часто ироничного, «карнавализованного», серьезно-смехового метаповествования в романе (согласно Бахтину, по существу диалогической менипповой форме) знаменует собой новый историко-культурный сдвиг, когда прежние формы уже не кажутся удовлетворительными и необходимо своего рода иронико-сатирическое, часто пародийное «вскрытие» (dissection в терминах Н.Фрая). Среди самых очевидных примеров подобного рода письма М.де Сервантес, Р. Бертон, Д.Свифт, Л.Стерн, Д.Дидро, абсурдистская литература и пр.

Особого упоминания заслуживает феномен романтической иронии и романтического искусства в целом. Но, как видится, своего наиболее глубокого и революционного по сути воплощения романтическая ирония достигла как раз на излете романтизма (Гофман, Гейне, Мелвилл).

В то же время каждый новый сдвиг литературной парадигмы в стадию с ее характерными чертами – пародией, иронией, саморефлексией, принципиальной акцентированной игровой условностью текста, – происходит уже в ином культурно-историческом контексте и влечет за собой определенные типологические изменения и самой метапрозы.

Следует провести водораздел между целым рядом стилевых направлений литературы Нового Времени с их маркерами «кризиса» (метапрозой разного рода), с одной стороны, и постмодернистской литературой второй половины 20 века с другой.

Приведем аргументацию в пользу этого:

- 1) телеологический аспект, который неизбежно затрагивает философия, эстетика и поэтика Нового Времени, – то общее, что роднит разительно различные направления многих веков, подобно маятнику раскачивающихся от полюса метафоры к полюсу метонимии (Якобсон, Лодж). При том, что целевые доминанты могут быть принципиальными противоположностями (соразмерность, вкус, прекрасное :: самодостаточность, воображение, возвышенное; космос :: хаос; логика :: «спонтанность чувств»; рации :: интуиция и пр.), Новое Время нацеливает все разнонаправленные векторы, так или иначе, в сторону некоего высшего смысла, оправдания, идеи, слова. Слово – логос (т.е. новая система философских пресуппозиций), по Деррида, и становится своеобразным центром-оправданием каждый раз новой системы ценностей в целом и новой эстетической модели в частности. Меняется «дистрибуция», поэтика, все то, что узаконивает новый центр-логос и делает его достоянием эпистемы.
- 2) Наличие центра-логоса предполагает, с одной стороны, идею логики и

порядка, завершенности и симметрии и, таким образом, гармонизирующей миропорядок, что особенно значимо для искусства классицистического и реалистического (с характерными особенностями их поэтики): Слово=Порядок= Истина.

- 3) С другой стороны, центр-логос во времена барокко, романтизма, модернизма начала 20 века вносит идею художнического (арационального) акта творения космоса бесконечных символических значений из хаоса бытия. При трагическом мироощущении, характерном для данных эпох, как правило, само искусство становится своего рода гармонизирующим и оправдывающим бытие началом. Слово=Символ=Творение=Истина.
- 4) Необходимо ввести и следующее уточнение. Модернистское письмо – финальный и еще гармоничный аккорд литературы заката эпохи Нового Времени. При том, что модернизм сталкивается с необходимостью признать спорный характер любых представлений о реальности, тем не менее, он питает иллюзии по поводу возможности некоего компендия литературных подходов к феномену реальности. Соответственно, допускается приближение к Истине во всей ее парадоксальности с разных перспектив (Дж.Джойс, В.Вульф, М.Пруст, А.Жид, У.Фолкнер и др.)
- 5) Широкое введение в методологию всего корпуса гуманитарного знания 20 века семиотики в ее классической форме (телеологической) и форме постсоссюровской (по сути игровой) послужило одной из важных причин ломки фундамента рационального знания, что стало путем:
- с одной стороны, к пониманию функционирования дискурсов, которые определяют культурно-историческое сознание реальности. Происходит своего рода встреча дискурсов эпохи в бессознательном текста (Фуко, Барт) (идея преконструированности сознания; интертекстуальность; идея кодового характера сознания);
 - с другой стороны, признание условной природы знака ведет к тому, что принятые философские понятия – такие, как первопричина и центр, бытие и присутствие, цельность и пр. – оказываются полыми (Деррида). «Децентрация», опровержение логоцентрической модели мира, где то или иное понятие (логос) организует вокруг себя структуру, оправдывающую существование самое себя-истины приводит к декларации: телеология и метафизика фабрикации, знание – конструкт, все есть игра кодов и дискурсов в эпистеме.
- 6) Это, в свою очередь, становится истоком
- тотальной саморефлексии в теоретическом знании и изменения целей научной методологии. Теория мыслится как частное конкретно-историческое мышление;
 - понимание неизбежной текстуализации (условного характера) любого знания, в том числе и эстетического (текст как способ творения целостного), и гносеологического, и традиционно герменевтического (текст как форма, которую возможно истолковать).

Отсюда традиционная бинарная оппозиция Нового Времени (или/или) сменяется принципиальной игрой условных центров систем (и/или), что сказывается и на методологии изучения литературного текста

(проблема «доминант»), и на изменившейся структуре самого постмодернистского текста, где форма становится смыслоорганизующей переменной (!)

Подводя итоги, отметим:

- 1) Литература Нового Времени представляет собой ряд парадигм, которые, при всей очевидной разности ценностных доминант, все же связывает само представление о ценностной шкале, цели, истине, духе, порядке или творении как знаке существования бытия (художнического инобытия). Общую модель этого периода можно с рядом оговорок назвать телеологической.
- 2) Маркером смены парадигм в рамках литературы нового времени становится ряд спорадических образцов метаповествования (с его характерными чертами: диалогичность, ирония, пародия, саморефлексия), которые сигнализируют о неспособности клишированных образцов соответствовать появлению новой эпистемы.
- 3) В целом, применительно к данному периоду можно говорить о преимущественном апеллировании текста к мыслимому как экстратекстуальному бытию (как объективному, так и творимому в художническом воображении).
- 4) Постмодернистская литература, рожденная в контексте кардинальной ломки классического здания метафизики и телеологии, – явление принципиально иного порядка. «Кризис узаконенности» (Лиотар) в постмодернизме требует признания различий между знаком и референтом – экстратекстуального индетерминизма – невозможности познания; а также признания полной вовлеченности в текстуализацию всего социокультурного поля во всем его объеме - интертекстуальный индетерминизм – перспектива и/или.
- 5) Здесь необходимо говорить уже не об отношении текст – бытие, ибо телеологическая направленность в прежнем понимании отсутствует, а об отношениях текста к другим текстам-кодам, игровым условностям, бессознательным дискурсам эпохи.

РЕЗЮМЕ

Статья посвящена проблеме смены культурно-исторических парадигм Нового Времени, связуемых общей телеологической моделью с ее ключевыми категориями цели и ценностей, истины, духа, порядка, творчества. Рассмотрен вопрос кризиса логоцентрической модели гуманитарного знания, на смену которому приходит постмодернистское метаповествование, характерными приметами которого являются диалогичность, ирония, пародия, саморефлексия.

SUMMARY

The article highlights the problem of succession of Modern Age cultural and historic paradigms cohered by the common teleologic model with its basic categories of aim and values, truth, spirit, order, creativity. The object of analysis is the crisis of logocentric humanitarian model followed by postmodernistic metanarration characterized by the orientation towards a dialogue, irony, parody, self-reflection etc.

СОДЕРЖАНИЕ

Часть 1. Теория литературы, поэтика

Гиршман М.	Диалог и проблема рубежа веков.....	3
Козловский И.	Феномен изменения ценностных ориентаций в духовных поисках личности и общества кризисной эпохи.....	8
Червинская О.	Фактор аллотропии как специфический фермент культурно-исторического процесса.....	13
Копистянська Н.	Надтекстовий соціально-історичний хронотоп.....	19
Иванюк Б.	Понятие «рефлексивного персонализма»: версия обоснования.....	28
Кораблев А.	О некоторых закономерностях литературной эволюции.....	33
Попова-Бондаренко И.	Вопросы становления художественной коммуникации.....	40
Мироненко Л.	Просвещение / Романтизм: архетипы Дома и Дороги.....	52
Квашина Л.	Жанровые процессы в русской литературе рубежа XVIII – XIX вв. и риторическая традиция.....	58
Матвієнко О.	Замковий хронотоп та його пародійна.. інтерпретація в романі Т.Л. Пікока “Абатство Жаків”.....	63
Шестакова Э.	Проблема центрации / децентрации и оксюморонность	68
Свенцицкая Э.	Слово в русской поэзии рубежа веков (на примере И. Анненского и О. Мандельштама).....	77
Орлова О.	Классический поэт в неклассическую эпоху: феномен Владислава Ходасевича....	84
Меньок В.	Амбивалентность поэтических эпох в «Серебряном и черном» Яна Лехоня	92
Воловенко О.	Постколоніальна критика і український необароковий роман.....	104
Кораблева Н.	Переходность в литературном произведении (заметки на полях «Имени Розы» У. Эко).....	108
Мных Л.	Числовой символизм в эпиграфе И. Анненского.....	112

Часть 2. Проблемы историко-литературного процесса

Васильев Е.	Становление западноевропейской модернистской драмы на рубеже XIX-XX вв.....	117
Зимомря М.	Слово Шекспіра в Україні.....	123

Белинская Н.	Исповедальность гипертекста как проявление судьбы (на материале рассказов О'Генри).....	129
Рыжкова Л.	Античные мотивы и образы в романе Т. Манна «Будденброки».....	137
Теличко Т.	«Рубежи» и «границы» в художественном мире романа Э.М.Форстера «Куда бояться ступить ангелы».....	141
Сапегина Л.	Черты переходности в раннем творчестве К. Маккензи.....	148
Domurath S.	Bemerkungen zu Thomas Manns "Betrachtungen eines Unpolitischen".....	155
Майстренко М.	Нові аспекти дослідження творчості Шевченка.....	163
Балашова И.	А.Пушкин и У.Хогарт (проблема рубежа веков).....	168
Костюк Е.	Пространственно-временной образ дворянской усадьбы в романах И.С.Тургенева (на материале романа «Рудин»).....	175
Мных Р.	Эрнст Кассирер и Осип Мандельштам (к вопросу о единстве эпохи европейского неоклассицизма).....	181
Тарковская И.	Метафизика Петербурга в ранней поэзии Иосифа Бродского.....	188
Жовніренко Б.	Оцінка творчості І.Величковського в діапазоні двох століть.....	199
Бородінова М.	Рецепція античної традиції в «Енеїді» І.Котляревського.....	207
Мацапура В.	Украинская тема в русской литературе 1800-1810 гг.: жанр «путешествия».....	211

Часть 3. Проблемы классической филологии и современного языкознания

Сенів М.	Функціонально-семантична характеристика просторових координат у латинській і сучасних мовах.....	220
Гарасимчук С.	Нестійкість флексій іменників четвертої відміни у докласичній латинській мові.....	227
Мікіна О.	Структура лексико-семантичної групи дієслів мовлення у сучасній французькій мові.....	233
Лущай В.	Рекурсивная парадигма позиционного состава предложений, структурированных по принципу функциональной эквивалентности.....	237

Бойчук И.	Некоторые особенности французского антропонимного пространства на рубеже тысячелетий.....	244
Подгайская И.	Формы и функции отсылочных парентез в английском публицистическом тексте.....	249
Олейник З.	Парадигма субъективной модальности....	253
Шеховцова Е.	Развитие идей А.А. Потебни в современной этнолингвистике.....	259
Алексейчук И.	Особенности передачи смысла в коммуникации.....	264
Кудрявцева В.	Теория слога: история и современное состояние.....	270
Андриенко Т.	Историческая динамика содержательного аспекта речевых фактов с иллокутивной силой выражения иронии.....	275
Юханов А.	Эволюция сложного глагола в немецком языке (модель «имя существительное + глагол»).....	279
Приходченко К.	Робота над текстом художнього твору як засіб розширення культурно-естетичної пам'яті учнів.....	284
Шелестова А.	Замкнутый цикл обучения устной иноязычной речи.....	289
Кубрак И.	Фразеологические единицы как средство метафорического именования объективной действительности (на материале современного английского языка).....	292

Часть 4. Miszelle

Ханмурзаев К.	Трагическое в романе Гете «Избирательное родство».....	298
Стоянов С.	Проблема безвременья и распада времени в болгарской литературе последних лет.....	300
Гончаренко Е.	Модернізм європейський та модернізм український (декілька слів про монографію С. Павличко “Дискурс модернізму в українській літературі”, 1997 р.).....	306
Петрова Н.	Проблема личностной целостности в литературе рубежа XIX-XX вв.....	310
Джумайло О.	Культурно-исторические парадигмы нового времени и кризис логоцентрических моделей в гуманитарном знании XX в.....	314