

Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка  
Міжкафедральна лабораторія славістично-методологічних студій  
Кафедра теорії літератури і порівняльного літературознавства

# STUDIA METHODOLOGICA

*Випуск 23*

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль  
2008

**РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:**

д.філол.н., проф. Олег Лещак (головний редактор)  
д.філол.н., проф. Роман Гром'як  
д.філол.н., проф. Ольга Куца  
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк  
д.філол.н., проф. Олександр Глотов  
д.філол.н., проф. Михайло Лабашук  
к.філол.н., доц. Ігор Папуша  
к.філол.н., доц. Юрій Ситько  
к.філол.н., ас. Юрій Завадський (відповідальний редактор)

**НАУКОВО-РЕДАКЦІЙНА РАДА:**

Зд.Є. Адамчик, М. Брагасюк, Д. Затонський, Е. Касперський, В. Кравець, Н. Мазепа,  
І. Пасько, В. Сердюченко, С. Ткачов, М. Чаркіч, Я. Ядацький, В. Ярошовець

Альманах внесено до Переліку фахових видань  
ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія».  
Публікації в альманасу визнаються фаховими  
ВАК України згідно з наказом №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями  
«філософія», «соціологічні та політологічні науки».  
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

**РЕЦЕНЗЕНТИ:**

к.філол.н., ас. Юрій Завадський  
д.філол.н., проф. Олександр Глотов

Адреса редакції  
46027, Тернопіль - 27, а/с 554.  
Веб-сайт альманасу: [www.studiamethodologica.com.ua](http://www.studiamethodologica.com.ua)

*Редакція не завжди поділяє погляди авторів.  
Матеріали друкуються мовою оригіналу.*

Studia methodologica. — Вип. 23. — Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ  
ім.В.Гнатюка, 2008. — 164 с.

# ЗМІСТ

## МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<b>Наталья БЕЛОУС.</b> СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КОНФЛИКТНОГО ДИСКУРСА.....	5
<b>Ольга ВАЛГУРА.</b> ФОНЕТИЧНА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ.....	10
<b>Роман ВАСЬКО.</b> СТАНОВЛЕННЯ Й ФУНКЦІОНУВАННЯ СИСТЕМИ КОНСОНАНТИЗМУ ДАВНЬОГЕРМАНСЬКИХ МОВ.....	15
<b>Любов ШНУРОВСЬКА.</b> БІЛІНГВІЗМ ЯК УМОВА ВИНИКНЕННЯ ПРОСОДИЧНОЇ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ.....	23
<b>Рената ДЕЛЕВСКА.</b> СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА ЯЗЫКОВЫХ КЛИШЕ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ.....	26

## ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

<b>Оксана ДИРИБАЛО.</b> «УКРАЇНСЬКИЙ СВІТ» ЮЛУША СЛОВАЦЬКОГО У ПИСЬМЕННИЦЬКОМУ КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ.....	33
<b>Світлана КОЧЕРГА.</b> СПРОБА СЕМИОТИЧНОГО АНАЛІЗУ МОТИВУ КУЛЬТУРНОГО „СПАДКУ” В ТЕКСТАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ.....	40
<b>Руслана ГАЛИЦЬКА.</b> ЗУСТРІЧНІ ТЯЖИННЯ У ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСТВА ІІ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: НОСІЇ, ОСЕРЕДКИ, ПАРАДИГМИ.....	45
<b>Наталія КОШІЛЬ.</b> РОЛЬ МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ У КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ УКРАЇНИ І США У ХХ СТОЛІТТІ (НА ПРИКЛАДІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ КАРЛА СЕНДБЕРГА).....	48
<b>Олена КОЗЛІТІНА.</b> СЕМИОТИЧНА ПРИРОДА ОБРАЗНОГО СВІТУ В ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ТАЄМНИЙ ДАР”.....	52
<b>Денис ЧИК.</b> ПОЕТИКА ПРОСТОРУ В ТВОРЧОСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ’ЯНЕНКА, О. ГОЛДСМІТА, С. РІЧАРДСОНА ТА Л. СТЕРНА.....	56
<b>Оксана НИЧКО.</b> ПАРИЖ ТА ПАРИЖАНИ У ЖУРНАЛІСТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА.....	60
<b>Людмила СОБЧУК.</b> АНГЛОМОВНІ ВЕРСІЇ З ХУДОЖНЬОГО СВІТУ М.ВІНГРАНОВСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ „БІЛІ КВІТИ”).....	68
<b>Ольга БОДНАР.</b> ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА.....	72
<b>Алла КАЛИТА, Лариса ТАРАНЕНКО.</b> ГЕНЕЗИС ЖАНРІВ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ.....	77
<b>Ірина ЯРЕМЧУК.</b> БУТИ ЧИ НЕ БУТИ: ДОСВІД ТОТАЛІТАРИЗМУ ІВАНА БАГРЯНОГО.....	81
<b>Лідія МАЦЕВКО-БЕКЕРСЬКА.</b> НАРАТИВНИЙ ФОРМАТ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ.....	86
<b>Катажина СОБЯНЕК.</b> ОБРАЗ ЦИВИЛІЗАЦІЇ ВО ВЛАСТІ ТОТАЛІТАРИЗМА В АНТИУТОПИЇ ЄВГЕНІЯ ЗАМЯТИНА «МЫ» И ЕГО РЕАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В НАСТОЯЩЕМ МИРЕ.....	91
<b>Валерій ПАНЧЕНКО.</b> ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧОЇ СЕКСУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ Д.Г.ЛОУРЕНСА “КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ”.....	95
<b>Tetiana ROMANKO.</b> “ROCZNIKI NAJMŁODSZE”: MIROSŁAW NACHACZ W KONTEŚCIE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ.....	100
<b>Михайло КАЛІНІЧЕНКО.</b> АВТОРСЬКІ МІФИ ТА СТРАТЕГІЇ ТЕКСТУ У РОМАНАХ “МОБІ ДІК” Г.МЕЛВІЛЛА ТА “ЗЛОЧИН І КАРА” Ф.М.ДОСТОЄВСЬКОГО.....	106
<b>Артем ЗАХАРЧЕНКО.</b> МЕТОДИКА ВИЯВЛЕННЯ НОВИХ КОМПОНЕНТІВ СИСТЕМИ МЕДІА-МИСТЕЦТВ.....	112

**МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОГО МЕТОДОЛОГІЧНОГО СИМПОЗИУМУ  
“ОБ’ЄКТ І СУБ’ЄКТ ГУМАНІТАРНОГО ПІЗНАННЯ”**

<b>Оксана ПРОСЯНИК.</b> К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ СОСЮРОВСКИХ ТЕКСТОВ.....	119
<b>Józef KOSSECKI.</b> ANALIZA FUNKCJI SOCJOZNACZENIA PEWNEGO TERMINU KLUCZOWEGO DLA BADANIA STRUKTURY SYSTEMÓW STEROWANIA SPOŁECZNEGO.....	123
<b>Наталья СЕРГЕЕВА.</b> НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА (на материале концепта ум в русской языковой картине мира).....	128
<b>Александр ВОЛКОВИНСКИЙ.</b> АЛЛИТЕРАЦИОННЫЙ ЭПИТЕТ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ Ф. ДЕ СОСЮРА О ДВУСТОРОННОСТИ ЗНАКА.....	136
<b>Михайло ЛАБАЩУК.</b> СПІВВІДНОШЕННЯ КАТЕГОРІЙ ІДІОЛЕКТУ, СУРЖИКУ ТА ПОЛІГЛОСІЇ.....	141
<b>Дарья БАРАШЕВА.</b> РЕЛЕВАНТНОСТЬ ТРИАДЫ СМЫСЛ-ЗНАЧЕНИЕ-ЗНАЧИМОСТЬ В СИСТЕМЕ ОТНОШЕНИЙ ЧЕЛОВЕК-МИР.....	148

**РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ**

<b>Олег ЛЕЩАК.</b> ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ ТЕКСТА (рецензия на монографию В. И. Заики «Очерки по теории художественной речи», Великий Новгород, 2006).....	154
<b>Елеонора ШЕСТАКОВА.</b> УКРАЇНСЬКА ПОЛЕМІЧНО-ПУБЛІЦИСТИЧНА ПРОЗА КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ. У КОНТЕКСТІ ЗАГАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ (Н.М. Поплавська. Полемісти. Риторика. Переконування (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.). Монографія. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – 379 с.).....	158
<b>ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ.....</b>	162
<b>УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ.....</b>	163

# МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Наталья БЕЛОУС

© 2008

## СЕМИОТИЧЕСКОЕ ПРОСТРАНСТВО КОНФЛИКТНОГО ДИСКУРСА

«И хотя сейчас это только мечта, можно надеяться, что в недалеком будущем изучение языка поможет нам понимать поступки людей и управлять этими поступками». (Блумфильд Л.) Современная лингвистика все чаще выступает гарантом воплощения в жизнь блумфилдовской надежды на возможность понимания и управления поступками людей посредством изучения языка. А именно, исследования функционально-семантических характеристик текстов человеческого общения создают условия возникновения всякого рода методик построения моделей: коммуникативного успеха, коммуникативной неудачи, библиотерапии, суггестивной коммуникации и т.п. Однако, человеческая жизнь богата своими многообразными проявлениями, и белых пятен еще немало на лингвистической карте, которую без преувеличения можно назвать зеркальным отражением карты деятельности человека, поскольку всякое общество существует благодаря коммуникации. И коль скоро человеку пресуща мечта и стремление к совершенству издревле (видимо, со следующей минуты после изгнания из райских кущ), то наряду с техническим прогрессом (который также является продуктом общения) возникает необходимость разрабатывать методики и схемы коммуникации, позволяющие приблизить осуществление этого человеческого стремления.

Однако деятельность человека явление знаковое (если рассматривать ее в терминах семиотики) и всем известно, куда может увести дорога, высланная благими намерениями. Огромное количество целей кажется призрачно близким, и все чаще у человека появляется желание достичь их любыми средствами. Очень часто агрессивному драйву отводят одно из важных мест и в познавательной деятельности человека, считая именно агрессию основой интеллектуальных достижений. Доказательство этого факта можно найти в простом обращении к речевым характеристикам человека познающего: «гранит науки» он приучен «грызть», «орешки знаний» - колоть, за идею – бороться (сражаться, стоять до победного конца), голову – ломать, гипотезу – отстаивать. Основная характеристика, которой наделено «знание», это как ни странно не согласие, а «сила», которая, так или иначе, по своему определению, либо является орудием насилия, либо мерой его предупреждения.

Уровень агрессивности в современном обществе впечатляет и заставляет исследовать причины и следствия всякого рода конфликтов.

По нашему мнению, лингвистическое исследование **конфликтного дискурса** способно не только привлечь внимание к социальной проблеме, но может стать тем необходимым и достаточным условием, которое способно в значительной степени восстановить духовное равновесие человека как личности говорящей.

В качестве **конфликтного дискурса** мы рассматриваем речевое взаимодействие коммуникантов, в результате которого участники испытали отрицательные эмоции благодаря вербальному воздействию друг на друга.

В связи с тем, что наше исследование проводится в свете решения общей лингвистической задачи – различения разных контекстов и случаев употребления – приходится традиционный объект (язык) включать в определенный контекст (коммуникации, например). И среди прочих средств изучения объекта есть необходимость использовать

семиотический подход и рассматривать семиотическое пространство КД. На реализации семиотической способности человека, то есть способности превращать что-либо в знак (в терминологии Ф. де Соссюра *faculte de langage*) основываются все языковые системы. Семиотическая способность человека неизбежно коррелирует со стилистикой изменения языка, функционально-ориентированными системами, текстами (как таковыми), и текстами в процессе коммуникации. Процесс семиозиса КД теснейшим образом связан с процессом коммуникации, осуществляемом его участниками. Важно учесть прагматический компонент общения в процессе КД, поскольку с ним коррелирует одно из семиотических измерений языкового знака – прагматическое (т.е. – отношение «знак - интерпретатор: участник КД»). Это прагматическое измерение языкового знака воплощается в стилистической характеристике (стилистическом значении) языковых единиц и, естественно, в стилистической характеристике КД как такового. В прагматической характеристике языковых единиц воплощается их функциональная специфика, которая определяет содержание КД, интенции одной стороны коммуникации и рецептивные способности другой стороны (участника – в случае диалога, или участников – в случае полилога) КД. Стилистическое оформление высказывания Ю.М.Лотманом трактуется как «прагматическая перекодировка» и в результате ее «изменяется не модель объекта, а отношение к ней, то есть моделируется новый субъект». [2, 61] Обратимся к чеховскому примеру КД:

«- А я вас ищу, дяденька! – сказал он. – Кланялись вам, Мойсей Ильич, и велели вам зараз приходиться к ним.

Якову было не до того. Ему хотелось плакать.

- **Отстань!**- сказал он и пошел дальше.

- **А как же это можно?** – встревожился Ротшильд, забегая вперед.- Мойсей Ильич будут обижаться! Они велели зараз!

- Что ты **лезешь** ко мне, **чеснок?** – крикнул Яков. – **Не приставай!**

Жид рассердился и тоже крикнул:

- **Но ви, пожалуйста, потише, а то** ви у меня через забор полетите!

- **Прочь с глаз долой!** – заревел Яков и бросился на него с кулаками. – **Житья нет от пархатых!**» [3,12]

Выделенные единицы констатируют стилистическое оформление высказываний и тот факт, как прагматическая перекодировка моделирует как нового адресата, так и нового адресанта на протяжении выявления оценки обозначаемого с помощью маркированных единиц: **Отстань! Отстань! Прочь с глаз долой! Что ты лезешь ко мне..? Житья нет...**

Но семиотическое пространство КД формируют не только вербальные знаки, среди которых мы выявили значительное многообразие:

- **частицы:** «Хотите **ли** знать...; У вас тотчас **уж** острога; а не стране кто **ж?**; не правда **ли** смешон?; Ну, теперь **уж** тебя кормить не стану, **пускай** бабушка кормит! Если ты **хоть** пикнешь...; если кто-**нибудь**... ;ты у меня и под землей-**то** места не найдешь!; **О**, это еще так далеко; Что **ж** ты стоишь? Слышишь, убирайся сей **же** час **вон!** ; **Эге!** Да ты от слов не уймешься!...; **Ну**, как, отвел душу?; **Да** я один стою их всех; **О** боже, а **я-то** думала и т.п.»;

- **противительные союзы:** «**А** сами вы...; Я странен, **а** не стране кто **ж?**; **Ибо** тебя учить я не намерен; **А** ты уверена, что он мой?; **А** как же это можно? – встревожился Ротшильд, забегая вперед; т.п.»;

- **вопросительные, не содержащие всех ожидаемых членов предложения:** «Я сам?; Пешков, книгу принес или нет? Да. Книгу?; Что – да? т.п.»;

- **инвективная лексика:** «глупец, бездельник, мерзавец, дура, большая цаца, просто неврастеник, козел, сукин сын, дурак и т.п.»;

- **сочетание коротких вводных слов и союзов:** «**Ну, и** – ступай домой!; **Нет**, ты знаешь, что это правда... и т.п.»;

- **согласительные высказывания с имплицитным вызовом:** «**И** буду, - сказала бабушка; **Эка** задача, подумаешь! И т.п.»;

- **повторы:** «Вы все **понимаете**, вы и меня должны **понять!** – сказала Наталья,

вырвала у него руку и пошла не оглядываясь; **Если** ты хоть пикнешь... **если** кто-нибудь... **если** я узнаю... Ты у меня и под землей-то места не найдешь!; Нет, голубчик, я **пойду**, и **пойду** прямо к комиссару; **Это ложь**, опять **ложь**; Он взял мой билет. Я **хотел** искупить... **Хотел** убедиться, что вы в порядке, ты и дети. И т.п.»;

- **согласительные союзы, усиливающие значения следующих за ними частей речи**: «Оставьте меня, **и не спрашивайте меня!** – возразила Наталья и быстрыми шагами направилась к дому. И т.п.»;

- отрицательные побуждения: «Оставьте меня!; Молчать! Убирайся!; **Не воображай**, что мне это очень интересно; **Убирайся к черту** со своими колячками!; **Пошел, пошел!**; **Попробуй, подойди!**; Ты уволен!; **Пошел вон** из моего дома!; **Уходи отсюда; Отстань!**; **Не приставай!**; **Прочь с глаз долой!** и т.п.»;

- **излишнее употребление вежливых слов**: «Не воображай, **пожалуйста**, что мне это очень интересно; **Молчи, пожалуйста**, если не хочешь сделать меня более несчастным; Но ви, **пожалуйста**, потише, а то ви у меня через забор полетите! И т.п.»;

- **инверсионный порядок слов**: «Как можешь ты переносить такой позор? И т.п.»;

- **глаголы просторечные, с отрицательной коннотацией**: «Кто ты такой, и зачем **таскаешься** под дверями?; **Вишь**, какой!; Что ты **лезешь** ко мне? И т.п.»;

- **глаголы, с отрицательной коннотацией**: «Ты сгубил репутацию моего агентства. Кем ты себя возомнил, Богом? И т.п.»;

- **безличные восклицания**: «Вопрос не уместен!; Просто не верится. И т.п.»;

- **идиоматические единства отрицательной коннотации**: «Какого черта? Я сыт по горло твоими заботами; **Плевать** я на тебя **хотел**; **Житья нет от пархатых!**»

И т.п. вербальные средства: слова, предложения, сверхфразовые единства, короткие тексты в таких структурах, как – диалоги, полилоги, реже монологи. Вербальные средства являются *основной движущей силой*, запускающей механизм КД в рабочее состояние.

Слово (по А.Р. Лурия) является потенциальной сетью многомерных связей. В рамках КД эти связи могут иметь характер звуковых, ситуационных, понятийных. В норме одни связи, образные, как наименее существенные вытесняются, а другие, смысловые, доминируют. Поэтому процесс выбора протекает преимущественно в пределах семантических смысловых связей и приобретает селективный, избирательный характер. «В особых состояниях сознания (а состояние реципиента, вовлеченного в КД, только на начальной стадии и только в некоторых случаях, можно назвать нормальным) – эта избирательность нарушается, возбудимость разных связей уравнивается и выбор нужного слова из многих возможных по семантическим правилам становится трудным». [1,120] Вот почему план выражения семиотического пространства КД состоит не только из вербальных знаков.

Паравербальными знаками КД можно считать скорость, тон, интонацию речи, которые так же могут стать элементами семиотической классификации.

К невербальным знакам КД следует отнести:

- жесты: руки в боки, выпячивание груди, развертывание плеч, задираание подбородка, резкое дотрагивание до собеседника (нарушение персонального пространства), вставание с места, суетливые движения рук, «расхаживание» взад-вперед, положение – сутулые плечи, резкие наклоны в сторону участника КД;

- позы: нервные (судорожно сжатые колени в положении сидя, расстегивание\застегивание пуговицы), защитные (скрещенные на груди руки), динамично-агрессивные (разворот тела, чтобы оказаться к участнику КД не вполоборота, а лицом к лицу; в положении сидя нога-на-ногу частая перемена ноги сверху (ср.: вне КД собеседник скорее всего будет сидеть вполоборота, может быть положит ногу на ногу, причем та нога, что ближе к вам, окажется снизу));

- мимику: неподвижная ухмылка, бегающий взгляд, неотрывный взгляд, сдвинутые брови, нарочито поджатые губы, движение ноздрями;

- шумы: глубокие вдохи и выдохи, фоновые (звук бьющейся посуды; хлопанье предметами по поверхностям; звук внезапно и резко передвигаемой легкой мебели; шуршание

перекладываемой или перелистываемой бумаги; звук расстегиваемой\застегиваемой молнии на кармане, жилете; щелканье автоматической ручки\карандаша; звук катания ручки\карандаша по поверхности стола\стула; звук похлопывания себя по бокам)

- «текстильную упаковку» (термин Романова А.А. [4,43]): нарушение аккуратности внешнего вида в результате претерпевания различных жестовых манипуляций по ходу КД, либо подчеркнуто-продуманный имидж (агрессивные цвета; подчеркнуто дорогостоящая «текстильная упаковка»; элементы костюма, выполняющие функцию мулеты – кроссовки, шорты в официальном заведении) сознательно готовящегося к КД.

*Отличительной чертой КД* является наличие явной, скрытой не\осознанной агрессивности, которая становится источником негативных эмоций, характеризующих состояние участников КД по его полному\условному окончанию. *Основу конфликтогенного сознания* составляют стереотипы, ориентация, предпочтения, тесно связанные с враждебностью. Враждебность является основой КД если ее генерируют некоторые субъекты под воздействием комплекса причин-источников, она обладает лингвистической формой, а так же локализацией своего проявления. В толпе, или условия функционирования полилога, источников враждебности – инвективы, нечаянные жесты, размытые цели – значительно больше, чем в любом другом месте активной коммуникации людей.

Поэтому *символами КД* возможно считать базар, лобное место, базарную площадь.

*Поведенческие акты субъектов КД* – символические действия агрессивного характера: нападение – отражение. Участники-субъекты КД находятся в состоянии противоборства по отношению друг к другу и поэтому в пространстве стремятся находиться либо друг против друга, либо занять выгодную позицию над «противником» (если КД происходит на лестнице, выгодная позиция – верхние ступени; если КД происходит в условиях помещения, выгодная позиция у стоящего над сидящим и проч.).

Ориентационная характеристика семиосферы КД представляется сложением векторов, указывающих на динамику развития КД. Особенности лингвистического конструирования КД не позволяют представлять направление этих векторов только как горизонтальное или только как вертикальное. При пояснении *ориентационной модели* семиосферы КД необходимо обратиться к разновидностям пространственной метафоры: модель-гора\модель-пирамида\модель-конус. КД совершенно прозрачно обладает основанием, подъемом к вершине и спуском к основанию по другой стороне\границы. Зачастую интеграция вербальных, невербальных знаков и поведенческих актов участников\субъектов КД могут трансформировать векторную модель в набор обломков этих векторов, которые под воздействием ряда условий и факторов КД выстроят новую модель КД: трапецию, круг или спираль.

К числу этих *условий* следует отнести временные показатели, измеряющие протяженность КД и средства, позволяющие раздвигать границы КД.

К числу *факторов* следует отнести характеристики субъектов\участников (социальные, возрастные, гендерные) и характеристики объектов (актуальность, личностная соотнесенность, мотив). Соответственно КД может обладать явным и скрытым характером.

Итак, исследование КД может частично придать цвет белому пятну лингвистической карты, систематизирующей представления о дискурсах, присущих человеческой коммуникативной деятельности.

Исследование **конфликтного дискурса** способно стать условием восстановления духовного равновесия человека как личности говорящей.

Поскольку все языковые системы основываются на семиотической способности человека, процесс семиозиса КД теснейшим образом связан с процессом коммуникации, осуществляемом его участниками. Функциональная специфика, которая определяет содержание КД, воплощается в прагматической характеристике его языковых единиц. Прагматическая перекодировка моделирует как нового адресата, так и нового адресанта на протяжении выявления оценки обозначаемого с помощью маркированных единиц.



Семиотическое пространство КД формируется:

- вербальными знаками, которые являются *основной движущей силой*, запускающей механизм КД в рабочее состояние;

- план выражения семиотического пространства КД также состоит из паравербальных и невербальных знаков.

*Отличительной чертой КД* является наличие явной, скрытой неосознанной агрессивности.

*Основу конфликтогенного сознания* составляют стереотипы, ориентация, предпочтения, тесно связанные с враждебностью. Враждебность является основой КД. *Символами КД* возможно считать базар, лобное место, базарную площадь.

*Поведенческими актами субъектов КД* – символические действия агрессивного характера. Участники-субъекты КД находятся в состоянии противоборства.

Ориентационная характеристика семиосферы КД представляется сложением векторов, указывающих на динамику развития КД. При пояснении *ориентационной модели* семиосферы КД необходимо обратиться к разновидностям пространственной метафоры. Интеграция вербальных, невербальных знаков и поведенческих актов участников\субъектов КД могут трансформировать векторную модель под воздействием ряда условий и факторов, которые также формируют явный и скрытый характер КД.

Полная специфика КД может быть выявлена путем сравнения его с другими разновидностями дискурсов, присущих человеческой коммуникации.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Лурия А.Р. Язык и сознание. – Ростов-на-Дону, 1998.
2. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1970. – 384с.
3. Чехов А.П. Скрипка Ротшильда. С.12./ Избранные сочинения. - Самара: «Самарский Дом печати», 1994.
4. Романов А.А. Политическая лингвистика. – Москва - Тверь: ИЯ РАН, ТвГУ, 2002. – 191с.

## ФОНЕТИЧНА ІНТЕРФЕРЕНЦІЯ У КОНТЕКСТІ МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

Сучасні процеси глобалізації як однієї з домінуючих загальносвітових соціальних тенденцій привертають увагу лінгвістів та науковців суміжних галузей до вивчення різних аспектів міжкультурної комунікації. Останнім часом підвищився інтерес дослідників [Jenkins, 2004: 63; Mauranen, 2003: 513; Seidlhofer, 2004: 209-239] до питань функціонування англійської мови як основного засобу міжмовного спілкування, як своєрідної *lingua franca*, яка внаслідок низки соціально-історичних причин вже давно випередила всі інші мови за розповсюдженням та популярністю у світі.

Надзвичайно широке використання англійської мови як універсального коду міжнародного спілкування привело до створення цілої серії варіацій на тему англійської мови – його численних варіантів, відомих під назвою *New Englishes* чи *World Englishes* [Crystal, 1999: 358-363]. Існуюча в зарубіжній лінгвістиці класифікація варіантів сучасної англійської мови [Kachru, 1986: 11-13] поділяє їх на три типи: а) британський варіант та похідні від нього – американський, канадський, австралійський та новозеландський, які належать до варіантів внутрішнього кола (*Inner Circle*); б) варіанти зовнішнього кола (*Outer or Extended Circle*), які формуються у колишніх колоніях та протекторатах і активно використовуються у різних сферах суспільного життя; в) варіанти кола, що розширюється (*Expanding Circle*), до яких належать різновиди англійської мови як іноземної для міжкультурного спілкування представників різних етносів, наприклад, *Spanglish* (іспанський варіант англійської мови), *Runglish* (російський варіант), *Polglish* (польський варіант), *Chinglish* (китайський варіант), *Japtish* (японський варіант), *Franglais* (французький варіант англійської мови) тощо.

Таке зростання ролі англійської мови як засобу міжмовного спілкування підсилює інтерес лінгвістів до детального вивчення та опису усіх варіантів та різновидів сучасної англійської мови, дослідження взаємодії мовних, у тому числі й фонетичних, систем, що контактують, шляхом спеціальних експериментальних досліджень [Бровченко, 2006; Кочубей, 2006; Кубланова, 2003; Устинович, 2007; Muggay, 2003; Toivanen, 2003]. Експериментально-фонетичне дослідження, що здійснюється нами в цьому напрямі, дає можливість вивчити механізм взаємодії фонетичних систем української й англійської мов у контексті міжкультурної комунікації, встановити першопричини фонетичної інтерференції в англійському мовленні українських мовців, а також дослідити особливості актуалізації українського акценту англійської мови як результату контакту і взаємопроникнення елементів фонетичних систем двох мов.

Метою цієї статті є розгляд фонетичних аспектів міжкультурної комунікації шляхом виявлення комунікативно-когнітивних і соціокультурних ознак фонетичної інтерференції в англійському мовленні українців на сегментному й надсегментному рівнях.

У лінгвістичній літературі міжкультурна комунікація переважно визначається як спілкування людей, які репрезентують різні культури [Тер-Минасова, 2004: 17], як контакт носіїв різних мов і культур, у результаті якого може виникати фонетична інтерференція та ускладнювати процес породження й сприйняття англійського мовлення українськими мовцями.

Дослідження фонетичної інтерференції в англійському мовленні українців у контексті міжкультурної комунікації є цілком на часі і потребує урахування комунікативно-когнітивного та соціокультурного аспектів, оскільки ефективність міжнародного спілкування визначають три чинники: зрозумілість, граматична прийнятність (мінімальне відхилення від граматичних норм) та соціальна відповідність, тобто адекватне використання у міжкультурному контексті.

Зрозумілість мовлення, яка вимагає адекватного вираження та сприйняття смислу як

головної умови досягнення мети міжкультурної комунікації, є, на думку лінгвістів [Paltridge, 1991: 29-30; Калита, 2001: 12], найголовнішим комунікативним параметром іншомовного мовлення. При цьому зауважимо, що погляди дослідників щодо взаємозв'язку між зрозумілістю мовлення та сукупністю відхилень від нормативної вимови, які впливають на зрозумілість, поділилися. Так, у працях Л.В. Щерби, Г.М. Вишневської, С. Ромейн [Щерба, 1963: 12; Вишневская, 2002: 33; Romaine, 2004: 54] підкреслюється негативний вплив фонетичної інтерференції й вимовного акценту як її результату чи наслідку на зрозумілість мовлення. На наш погляд, присутність інтерферентних явищ у мовленні білінгва необов'язково знижує його зрозумілість, тобто вони не завжди виступають у ролі комунікативного бар'єру. Незначні відхилення від норми в англійському мовленні українських мовців не перешкоджають сприйняттю їх мовлення, а відповідно процесу комунікації. У зв'язку з цим Дж. Сеттер [Setter, 2002: 34] акцентує увагу на тому, що більшість мовців, які вивчають англійську як іноземну, орієнтуються на зрозумілість мовлення, а не на набуття безакцентної вимови. При цьому наголошується, що найважливішою метою навчання вимови вважається покращення зрозумілості.

Досліджуючи взаємозв'язок між зрозумілістю мовлення та фонетичною інтерференцією й вимовним акцентом, важливо з'ясувати мовні аспекти, порушення нормативності в реалізації яких впливає на розуміння. Так, на думку Дж. Дженкінс [Jenkins, 2000: 32], це стосується питання ієрархії вимовних помилок за їхнім відношенням до забезпечення зрозумілості мовлення, встановлення градації релевантності вимовних відхилень з огляду на їхню роль у порушенні зрозумілості мовлення. Описуючи процес реалізації вимовної культури, А.А. Калита [Калита, 2007: 33-34] підкреслює, що свідоме або неусвідомлене освоєння норм вимовної культури є за своєю суттю складним динамічним процесом пізнання, який забезпечує безупинне збільшення обсягу фонетичного знання індивіда.

Вимовний акцент, таким чином, розглядається як динамічна категорія, як складне мовленнєве явище. Завданнями лінгвістичного опису вимовного акценту є виявлення та опис комплексу універсальних і специфічних особливостей, що проявляються в національному та індивідуальному характері вимовного акценту. Як показує аналіз здійсненого дослідження, виникнення іншомовного акценту як результату фонетичної інтерференції під час контактування мов зумовлене не тільки відмінностями артикуляційних баз носіїв досліджуваних мов, особливостями фонетичної системи рідної мови білінгвів, але й впливом когнітивних процесів, таких як ментальність, енциклопедичні та мовні знання, мовна спроможність людини. На наш погляд, саме вивчення вимовного акценту з позицій когнітивно-комунікативного підходу, впливу мовної картини світу на іншомовний акцент дозволить розмежувати інтерфероване англійське мовлення українських мовців та грубі порушення вимовної норми через недостатнє тренування. Результати нашого дослідження дозволяють виокремити й кодифікувати загальні та специфічні ознаки порушення вимовної норми в англійському мовленні українських мовців, які створюють у сприйнятті та мовній свідомості носія мови загальну картину інтерферованого мовлення. Відхилення від фонетичних норм британського чи американського варіантів англійської мови, які спричинюють труднощі для розуміння мовлення, спостерігаються на сегментному та надсегментному рівнях, при цьому відзначається значний вплив відхилень від нормативної реалізації обох рівнів на розуміння мовлення.

Зауважимо з цього приводу, що існують діаметрально протилежні точки зору з цього питання. Підтвердження більшого впливу просодичних, ніж сегментних помилок на розуміння мовлення знаходимо у дослідженнях М.М. Кубланової, Г.А. Метлюк, Т.В. Поплавської. Протилежні результати наводяться в працях [Fayer, Krasinski 1987: 319; Koster, Koet 1993: 86; Setter 2002: 30-31], у яких відзначається більший вплив відхилень від нормативної реалізації сегментного рівня на розуміння мовлення. Крім того, експериментально встановлена залежність сприйняття інтерферованого мовлення від його тривалості, оскільки аудиторіо-фонетисти під час аудитивного аналізу великих мовленнєвих відрізків звертають увагу

передусім на просодичні ознаки мовлення, тоді як сегментні ознаки набувають більшої ваги під час аналізу невеликих мовленнєвих відрізків.

Розглядаючи фонетичні аспекти міжкультурного спілкування, маємо зазначити, що мовленнєва комунікація є двобічним процесом, який передбачає не лише говоріння, а й аудіювання. В умовах штучної двомовності формування фонетичної сторони мовлення білінгва здійснюється не тільки на рівні породження мовлення, але й залежить від адекватності сприйняття ним особливостей вимови нерідної мови. Мовленнєва активність білінгва зазвичай значно знижена в порівнянні з природними умовами спілкування рідною мовою, оскільки їй властива сповільненість дії механізмів сприйняття та породження мовлення, зокрема, механізму антиципації або ймовірного прогнозування та механізму довготривалої пам'яті, завдяки якій відбувається зіставлення мовленнєвих сигналів, що надходять, з тими стереотипами, які зберігаються у нашій свідомості. Фонетична інтерференція, яка проявляється в мовленні і при сприйнятті, і при відтворенні, впливає на перцептивну та артикуляційну бази, порушуючи ієрархію і взаємодію слухо-вимовних навичок у англійському мовленні носіїв української мови. Спотворене сприйняття фонетичної сторони іншомовного мовлення зумовлюється саме впливом звукової системи рідної мови на перцептивному рівні. З цього приводу у працях Н.С. Трубецького, Є.Д. Поливанова, Л.В. Щерби розглядалась ідея наявності у мовця «фонологічного сита рідної мови», через яке він пропускає звуки чужої мови. Це призводить до різноманітних помилок, а іноді й непорозумінь при міжмовному спілкуванні, що свідчить про несформовану перцептивну базу вторинної мовної системи. Відсутність навичок сприйняття швидкого іншомовного мовлення білінгвом створює комунікативні перешкоди, заводить спілкування з носієм мови у безвихідь. Міжкультурна комунікація, таким чином, є ефективною лише за умови успішного володіння механізмами породження й сприйняття мовлення з урахуванням зумовленої фонетичною інтерференцією варіативності звукової сторони мови.

У соціокультурному аспекті фонетична інтерференція та вимовний акцент, на думку Дж. Дженкінс [Jenkins 2000:14], можуть викликати неохвальне ставлення природних носіїв мови і мати негативний вплив на соціальний статус мовців з іншомовним акцентом. Сприйняття інтерферованого мовлення білінгва є складним процесом і призводить до зниження зацікавленості носія мови в спілкуванні. Будь-яка кількість відхилень від нормативної вимови у мовленні білінгва ідентифікує його як представника чужої лінгвокультури. Носій мови визначає належність білінгва до іншої мовної спільноти перш за все за характером його вимови, зумовленим інтерферуєчим впливом фонетики рідної мови мовця. Вимовний акцент як мовленнєва характеристика білінгва, як зазначає Г.М. Вишневецька [Вишневецкая, 2002: 31], є найважливішим показником ідентифікації особистості мовця в процесі міжкультурної комунікації. За твердженням фонетистів, наявність вимовного акценту в мовленні білінгва можна встановити навіть на відрізку мовлення тривалістю в 30 мс [Flege 1984: 692-695]. У зв'язку з цим є сенс розглядати явище фонетичної інтерференції та вимовний акцент як соціальний бар'єр між природним носієм мови та неносієм мови.

Разом із тим, низка відомих лінгвістів, зокрема Дж. Дженкінс, Дж. Сеттер, доходять висновку, що фонологічна точність у процесі міжкультурної комунікації не визначається строгою відповідністю нормам носіїв мови. Навпаки, шляхом акомодатії відбувається взаємне зближення, що, на думку вчених, призводить до успішнішого спілкування. У працях британських фонетистів [Cruttenden 2001; Jenkins 2000] підкреслюється необхідність визначення значущих фонетичних аспектів міжкультурної комунікації, а також градації цих аспектів залежно від їх ролі в забезпеченні ефективності міжкультурного спілкування. Аналізуючи фонетичні засоби, найзначущі для досягнення успішного міжкультурного спілкування, Дж. Дженкінс [Jenkins, 2000: 158-159] пропонує набір факторів (фонологічне ядро *lingua franca*), який включає приголосні звуки, адекватне спрощення сполучень приголосних (кластерів), розрізнення голосних за довготою, ядерний наголос, поділ мовленнєвого потоку на тональні одиниці. При цьому вона зауважує, що інші фонологічні аспекти не є необхідними для міжкультурного спілкування англійською мовою.

Погоджуючись у загальному з Дж. Дженкінс щодо значущості складових фонологічного ядра англійської мови у міжкультурній комунікації, Дж. Сеттер [Setter 2002: 33] все ж зазначає, що до фонетичних факторів, які забезпечують успішне спілкування, необхідно віднести розрізнення голосних не тільки за довготою, а й за якістю, оскільки контраст голосних за якістю має значне функціональне навантаження і спричинює непорозуміння у випадку відхилень від нормативної вимови.

Отже, розгляд комунікативно-когнітивних і соціокультурних ознак фонетичної інтерференції в англійському мовленні українців свідчить про необхідність урахування виявлених особливостей у процесі міжкультурної комунікації для запобігання непорозуміння та конфліктних ситуацій під час спілкування представників різних лінгвокультурних спільнот, зокрема англомовного та слов'янського світів. Перспективність подальшого дослідження фонетичної інтерференції у контексті міжкультурної комунікації вбачаємо у вивченні впливу якості інтерферованого мовлення на співрозмовника, взаємозв'язку між якісними ознаками голосу та ступенем вимовного акценту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бровченко Т.О. Контрастивна фонетика (англійська та українська мови): Підручник. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім. Петра Могили, 2006. – 356 с.
2. Вишнева Г.М. Межкультурная коммуникация, языковая вариативность и современный билингвизм // Ярославский педагогический вестник. – 2002. – № 1 (30). – С. 29-35.
3. Калита А.А. Фонетичні засоби актуалізації смислу англійського емоційного висловлювання: Монографія. – К: Вид. центр КДЛУ, 2001. – 351 с.
4. Калита А.А. Актуалізація емоційно-прагматичного потенціалу висловлення: Монографія. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – 320 с.
5. Кочубей В.Ю. Особливості вимовного акценту в англійському мовленні українців: фонемний та фонетичний аспекти: Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київський національний лінгвістичний університет. – К., 2006. – 20 с.
6. Кубланова М.М. Языковая интерференция на уровне интонации (на мат-ле англ. яз.): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова. – М., 2003. – 24 с.
7. Метлюк А.А. Взаимодействие просодических систем в речи билингва. – Мн.: Высшая школа, 1986. – 112 с.
8. Тер-Минасова С.Г. Язык и межкультурная коммуникация. – М.: Изд-во МГУ, 2004. – 352 с.
9. Устинович Є.А. Фонетична інтерференція в системі голосних англійської мови Південно-Африканської Республіки (на матеріалі мовлення англо-бурських білінгвів // Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія: Всеукр. зб. наук. пр. Число 11: Том II. – Черкаси: ЧДТУ, 2007. – С. 507-508.
10. Щерба Л.В. Фонетика французского языка. – М.: Высшая школа, 1963. – 302 с.
11. Cruttenden A. Intonation. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – 204 p.
12. Crystal D. The Cambridge Encyclopedia of the English Language. – Cambridge: Cambridge University Press, 1999. – 490 p.
13. Fayer J.M., Krasinski E. Native and Nonnative Judgements of Intelligibility and Irritation // Language Learning. – 1987. – Vol. 37. – P. 313-326.
14. Flege J.E. The Detection of French Accent by American Listeners // Journal of Acoustical Society of America. – 1984. – Vol. 76, №3. – P. 692-707.
15. Jenkins J. The Phonology of English as an International Language. – Oxford: Oxford University Press, 2000. – 258 p.
16. Jenkins J. ELF at the Gate: The Position of English as a Lingua Franca // The European English Messenger. – 2004. – Vol. 13.2. – P. 63-69.
17. Kachru B.B. Standards, codification and sociolinguistic realism: the English Language in the Outer Circle // English in the World. – Cambridge: Cambridge University Press, 1985. – P. 11-30.
18. Koster C.J., Koet T. The Evaluation of Accent in the English of Dutchmen // Language Learning. – 1993. – Vol. 43. – P. 69-92.
19. Mauranen A. The Corpus of English as a Lingua Franca in International Settings // TESOL Quarterly. – 2003. – Vol. 37/3. – P. 513-527.
20. Murray H. Swiss English teachers and Euro-English: Attitudes to a non-native variety // Bulletin suisse de linguistique appliquée. – 2003. – Vol. 77. – P. 147-165.
21. Paltridge B. English as an International Language: An Overview // Cross Currents. – 1991. – Vol. 41, № 2. – P. 27-37.
22. Romaine S. Bilingualism. – Oxford: Blackwell Publishing, 2004. – 384 p.
23. Seidlhofer B. Research Perspectives on Teaching English as a Lingua Franca // Annual Review of Applied

Linguistics. – 2004. – Vol. 24. – P. 209-239.

24. Setter J. The Pronunciation of English for International Communication // Науковий вісник кафедри ЮНЕСКО КНЛУ. Linguarum – VIII. Мова, освіта, культура: наукові парадигми і сучасний світ. Філологія – Педагогіка – Психологія. – К.: Вид. центр КНЛУ, 2002. – Вип. 6. – С. 30-34.

25. Toivanen J. Tone of choice in the English intonation of proficient non-native speakers // Phonus. – 2003. – Vol. 9. – P. 165-168.

## СТАНОВЛЕННЯ Й ФУНКЦІОНУВАННЯ СИСТЕМИ КОНСОНАНТИЗМУ ДАВНЬОГЕРМАНСЬКИХ МОВ

Спільногерманська система консонантизму склалася в результаті перебудови спільноіндоевропейської системи. У цій перебудові були задіяні всі модальні класи фонем: шумні (дзвінки й глухі зімкнені, дзвінки придихові зімкнені) і сонорні. Становлення системи шумних приголосних у процесі інтеграції спільноіндоевропейської фонематичної системи в спільногерманську, що в науковій літературі називається законом Раска – Грімма, представлено як процес оптимізації співвідношення між зімкненими й щілинними приголосними.

Спільноіндоевропейські зімкнені глухі фонемі /p/ /t/ /k/ /k<sup>0</sup>/ стали в спільногерманській правові щілинними /f/ /p/ /X/ /X<sup>0</sup>/, крім того, була ще успадкована щілинна приголосна /s/, дзвінкий алофон якої [z] фонологізувався й став самостійною фонемою /z/. Після цих змін у спільногерманських щілинних приголосних, які в спільноіндоевропейській правові не брали участі в локальних кореляціях, налічувалося п'ять локальних рядів: лабіальний /f/, дентальний /p/, постдентальний /s/, веллярний /X/, лабіовеллярний /χ<sup>0</sup>/.

Лише один із трьох модальних класів спільноіндоевропейських зімкнених приголосних фонем зберіг зімкненість – дзвінки /b/, /d/, /g/, /g<sup>0</sup>/, які під час інтеграції в спільногерманську фонемну систему втратили дзвінкість і стали новими глухими фонемами /p/, /t/, /k/, /k<sup>0</sup>/.

Третій спільноіндоевропейський модальний клас, дзвінки придихові /b<sup>h</sup>/, /d<sup>h</sup>/, /g<sup>h</sup>/, втратив у спільногерманській правові не лише придиховість, а й зімкненість: у новому модальному класі дзвінких приголосних зімкненість і щілинність були виведені на алофонічний рівень, і фонемі /b/, /d/, /g/ реалізувалися відповідно як [b~b̥ (v)], [d~d̥ (ð)], [g~g̥ (γ)].

Розрізнення за зімкненістю / щілинністю було для спільногерманських [b~b̥ (v)], [d~d̥ (ð)], [g~g̥ (γ)] нерелевантним. Спільноіндоевропейські /b<sup>h</sup>/, /d<sup>h</sup>/, /g<sup>h</sup>/ у прагерманській мові відповідали щілинним у всіх позиціях, а зімкнені рефлексиві виникли пізніше в позиції після носового як результат часткової асиміляції за зімкненістю: \*m<sup>h</sup>b̥ > mb; \*n<sup>h</sup>d̥ > nd; \*n<sup>h</sup>g̥ > ng та в анлауті [Гухман 1958; Жлуктенко, Яворська 1986; Задорожний 1960; Левицький 2006]. Для спільноіндоевропейського шумного консонантизму були властиві розрізнення за придиховістю й дзвінкістю. У спільногерманському шумному консонантизмі кінкама придиховості не є релевантною. Фонологічно значущими ознаками модального характеру, на яких побудована система шумних приголосних фонем спільногерманської мови-основи, є розрізнення між дзвінкими й глухими, з одного боку, і зімкненими й щілинними, з іншого. Кінкама дзвінкості й глухості в комбінації з кінкамою щілинності супроводжує ще одна, поки фонологічно нерелевантна кінкама артикуляційної слабкості. З іншого боку, модальну кінкаму глухості в комбінації з модальною кінкамою зімкненості супроводжує поки фонологічно нерелевантна кінкама артикуляційної сили.

Дзвінки шумні фонемі у спільногерманській мові опинилися в подвійній опозиції: глухим зімкненим фонемам вони протиставлялися як дзвінки зімкнені, а глухим щілинним фонемам – як дзвінки щілинні, порівн., напр., позиції після носового: двн.-англ. *lāmbor* < \**lambaz* “ягня”, але двн.-англ. *limpan* < \**limpan* “траплятися, відноситися”, двн.-в.-нім. *singan* < \**singuan* “співати”, але двн.-в.-нім. *sinkan* < \**sinkuan* “опускатися”.

Незважаючи на те, що всі три серії германських шумних були взаємопов'язані тією чи іншою опозицією, наявність у системі трьох серій шумних приголосних фонем при двох опозиціях (дзвінкості та зімкненості) є ознакою можливого подальшого розвитку системи, оскільки ці дві опозиції за умови повного втілення потенційних можливостей можуть реалізуватися в чотирьох серіях шумних приголосних фонем. Повна реалізація можливостей, закладених у системі такого типу, як спільногерманська, передбачає появу чотирьох серій

шумних приголосних фонем: двох серій щілинних і двох серій зімкнених.

Фонемні системи всіх германських мов розвинули кожна в шумних приголосних чотири серії фонем, у результаті чого як підсистема зімкнених, так і підсистема щілинних приголосних фонем складаються із двох серій кожна. В англійській і верхньонімецькій мовах – це серії напружених і ненапружених шумних; в африкаанс, фризській, нідерландській мовах – це серії дзвінких і глухих шумних. Таке ж становище характерно й для шведської й норвезької (букмола) мов. У данській, ісландській і фарерській мовах – це серії придихових і непридихових зімкнених приголосних фонем і сильних та слабких щілинних фонем.

Сучасні германські мови істотно відрізняються одна від одної ступенем використання наявних у них опозицій, тобто за ступенем реалізації можливостей, що містилися в кожній консонантній системі.

Еволюція фонематичних систем шумних приголосних фонем германських мов свідчить про те, що в більшості випадків можливості розвитку, закладені в системі, найбільше використовуються в підсистемі зімкнених, де, як правило, не буває “лакун”, і, навпаки, у підсистемі щілинних у більшості випадків ці можливості використовуються неповністю, оскільки підсистемі щілинних притаманна, як правило, мінімум одна “лакуна”.

Система шумних приголосних фонем спільногерманської мови-основи з усією її недостатністю (незбалансованістю, асиметричністю підсистеми шумних проривних і щілинних приголосних фонем) існувала в різних давньогерманських діалектах упродовж тривалого часу, перш ніж відбулися процеси, що згодом значно змінили й розгорнули її якісно й кількісно. Причиною такого фонематичного “затишся” в давньогерманському консонантизмі є особливий характер фонетичних реалізацій дзвінких шумних фонем /b/, /d/, /g/, тобто наявність у них як зімкнених [b], [d], [g], так і щілинних [b̥], [d̥], [g̥] реалізацій.

Саме тому, на наш погляд, видається більш доцільним відмовитися від жорсткого членування системи шумних приголосних фонем на підсистеми за якоюсь однією ознакою для всієї спільногерманської епохи. Необхідно брати до уваги складний характер взаємозв'язків між серіями спільногерманських шумних приголосних, а також урахувати системні відношення між різними серіями шумних приголосних фонем на початку й у кінці германської мовної спільності.

Найбільший ступінь включення в систему із глухих щілинних спільногерманської мови-основи та зв'язки з двома іншими фонемами того ж ряду мали фонемі /f/ і /X/. Найменшим ступенем включення в систему характеризувалася фонема /q/, яка мала безпосередній зв'язок лише з однією фонемою /d̥/. Фонема /q/ була в опозитивних відношеннях за ознакою дзвінкості / глухості лише з частиною алофонів фонемі /d̥/, що стало причиною її нестійкого статусу в системі шумних приголосних фонем і тим самим давало поштовх для подальшого розвитку самої системи. Теоретично цей розвиток міг здійснюватися двома шляхами: один шлях зумовив усунення фонемі /r/ із системи, а разом із нею й усього інтердентального ряду; інший шлях міг призвести до спрощення положення фонемі /r/ у системі в результаті появи нового протиставлення /r/ за тією чи іншою модальною ознакою фонемі.

Одзвінчення глухих щілинних відбувалося самостійно на ґрунті кожного з діалектних угруповань – східногерманського (готського), західногерманського (інгвеонського, ермінонського, іствеонського) і скандинавського (давньоісландського, давньоданського) – як вирішення структурних і функціональних завдань тієї еволюційної лінії розвитку, яка була закладена в систему фонем спільногерманської мови-основи в епоху, що передувала германському етнічному розмежуванню.

Можливість кожної дзвінкої шумної фонемі бути представленою двома алофонами – зімкненим і щілинним – залежно від позиції створювала передумови для подальшого розвитку всієї системи шумних приголосних фонем у давньогерманських мовах. Ці передумови полягали в принциповій можливості фонологізації щілинних алофонів дзвінких шумних фонем, тобто перетворення їх у самостійні фонемі, фонологічно релевантними ознаками яких були б дзвінкість і щілинність. Така фонологізація мала б місце лише в тому разі, якби в результаті певних процесів змінилося співвідношення між щілинними й



зімкненими алофонами, якби відношення додаткової дистрибуції, у якому вони (алофони) перебували, змінилося на відношення безпосереднього протиставлення в одних і тих же позиціях. Така можливість розвитку нової серії дзвінких щільних фонем принаймні частково буде реалізована в фонемних системах англійської, нідерландської, нижньонімецької і скандинавських мов, у яких виникає фонема /v/, одним із джерел якої є алофон [-Ḅ-], порівн., напр., гот. *giban* “давати”, але сучасн. ісл. *gefa* [g.ɛ.va], сучасн. нідерл. *geven*, сучасн. англ. *give* [Раевский 1969].

Відправним пунктом дивергенції східногерманської (готської), західногерманської (інгвеонської – давньоанглійської й давньосаксонської) і ерміонської (давньовірхньонімецької), скандинавської (давньоісландської й давньоданської) ліній фонологічної еволюції стало вирішення завдань, що були висунуті на попередньому етапі розвитку системи фонем. Це стосувалося передусім фонематичної опозиції консонантної протяжності, яка опинилася в неоптимальних відношеннях із кінакемами двох інших модальних опозицій – генетично спорідненій опозиції вокалічної протяжності й модальній перепонній опозиції проточності / непроточності, що не сприяло структурному балансу модальних перепонних кінакем. Фонемні системи давньогерманських (давньоісландської, давньоданської, давньоанглійської, давньосаксонської й готської) мов, маючи спільну субстантну базу, у парадигматичному плані виявилися ідентичними: консонантизм кожної з указаних мов характеризувався чотирма модальними (проточність, протяжність, шумність, сонорність) і трьома локальними (лабіальність, палатоальвеолярність, задентальність) фонематичними опозиціями. Найбільших змін система шумних приголосних фонем зазнала в давньовірхньонімецькій мові в процесі другого (давньовірхньонімецького) пересуву приголосних фонем.

На початковому етапі західногерманської (давньоанглійської, давньосаксонської, давньовірхньонімецької) фонологічної еволюції відбулися зміни в модальній категорії системи приголосних фонем. Найбільш суттєвим процесом у ту епоху було становлення модальної опозиції консонантної протяжності, що означало не лише монофонемізацію гемінатів як довгих приголосних, але й розгортання цієї нової фонематичної опозиції майже на всі приголосні.

Успадкований із спільногерманської прамови скандинавський консонантизм не зазнав значних змін парадигматичного характеру впродовж I тисячоліття н.е., крім втрати двох лабіовелярних фонем /k<sup>w</sup>/ та /h<sup>w</sup>/. Ці фонемні були синтагматично розщеплені на дві фонемні кожна: /k+w/ та /h+w/ (гот. *qīþan* – двн.-ісл. *kveða* “говорити, казати”, гот. *hvar* – двн.-ісл. *hvar* “присл. де”). Важливим синтагматичним процесом у консонантизмі була гемінація як результат повної асиміляції в групах приголосних. Гемінація в спільноскандинавській мові стала можливою в більшості приголосних – скандинавські гемінати довго залишалися біфонемними.

Данська фонологічна система використала для забезпечення значного функціонального навантаження антропофонічну субстанцію однієї з просодем акцентної опозиції, що належала опозиції консонантної протяжності й підлягала ліквідації внаслідок редукції післянаголошених голосних. До фонетичних наслідків цього процесу відноситься десоноризація, тобто ослаблення тонового компонента в голосних та сонорних приголосних, що досягається шляхом припинення або ослаблення роботи голосових зв'язок. Саме таке артикуляційне явище, що дістало в данській фонетиці назву „поштовх” (*stød*), набуло в XIV ст. певної фонологічної значущості. “Поштовх”, що генетично й субстантно зв'язаний з тоновим акцентом, перейшов із просодики до фонематичної сфери, оскільки супрасегментні явища характеризують не внутрішньоскладові, а міжскладові відношення. Становлення двох нових модальних класів приголосних фонем було найважливішою ланкою модальної перебудови в історії данського консонантизму, що отримало в літературі з діахронічної фонології германських мов назву: данський (третій) пересув приголосних (*Danish Consonant Shift, klusilsvækkelse*).

Конкретні шляхи вирішення проблем у процесі поповнення інвентарів фонем і первинних фонологічних одиниць – кінакем, які розгорнулися в східногерманському

(готському), західногерманському (інгвеонському й ермінонському) і в північногерманському (скандинавському) мовних ареалах, що виникли наприкінці спільногерманської епохи, різні в окремих підгрупах германської мовної групи. Оскільки фонологічна еволюція германських мов із самого початку визначалася спільністю її субстантної бази, неоднакове втілення отримали структурні вирішення проблем у різних давньогерманських мовах. Пізніше дивергенція еволюційних ліній призвела до нагромадження субстантних відмінностей між фонемними системами окремих германських мов, а відмінності в темпах та конкретних реалізаціях діахронічних процесів у мовних макросистемах зумовили висунення перед фонологічними системами окремих мов неоднакових функціональних завдань. Своєрідність цих шляхів є результатом взаємодії функціональних, структурних і субстантних факторів на кожному історичному етапі розвитку давньогерманських мов у період етнічного відокремлення їх носіїв.

Інвентар двофонемних ініціальних консонантних груп (ІКГ) давньоанглійської мови становить 32 сполуки, давньосаксонської мови – 31 сполуку, давньоісландської мови – 46 сполук [Васько 2006; ANEW; ASChr; ASD; EPE; ESS; IED; OBNPS; OST; OÆDS; VWHG].

Дослідження синтагматики модальних і локальних кінакем в ініціальних і фінальних консонантних групах давньоанглійської, давньосаксонської й давньоісландської мов показало, що конструктивну основу двофонемних ініціальних і фінальних консонантних груп складають переважно контрастні сполучення модальних і локальних кінакем.

Так, у дослідженні синтагматики модальних кінакем в ІКГ давньогерманських (давньоанглійської, давньосаксонської і давньоісландської) мов зареєстровано по 8 кінакемних модальних комплексів (КМК) у давньоанглійській і давньосаксонській мовах і 9 КМК у давньоісландській мові.

Для опису лінійної міжфонемної синтагматики кінакем доцільно ввести термін “контрастне сполучення” (контраст), тобто сполучення двох рівно- або різнознакових кінакем, що утворюють у системі контрарну або контрадикторну опозицію, і “гомогенне сполучення” (гомогенність) – сполучення двох рівнознакових однорідних кінакем.

Установлено, що в цілому в трьох досліджуваних нами давньогерманських мовах переважна більшість двофонемних ІКГ побудована на контрасті модальних перепонних кінакем *непроточність / проточність*.

На *фонологічних контрастах* модальних перепонних кінакем побудовано 60% усіх зареєстрованих у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах слів, що починаються двофонемними ІКГ. У давньоанглійській мові цей показник становить 57,7%, у давньосаксонській мові – 56,6%, у давньоісландській мові – 62,6%.

*Внутрішньофонемна комбінаторика* модальних перепонних кінакем у давньогерманських мовах може бути реалізована в двох варіантах: 1) проточність; 2) непроточність, а внутрішньофонемна комбінаторика модальних звукових кінакем – у трьох варіантах: 1) позитивна кінакема шумності + негативна кінакема сонорності; 2) позитивна кінакема сонорності + негативна кінакема шумності; 3) позитивна кінакема шумності + позитивна кінакема сонорності. Таким чином, ми фіксуємо шість теоретично можливих внутрішньофонемних комбінацій модальних перепонних і звукових кінакем та тридцять шість теоретично можливих міжфонемних об’єднань модальних перепонних і звукових кінакем.

Визначальним моментом *лінійної (міжфонемної) синтагматики* консонантних кінакем у двофонемних ІКГ, що зумовлює реалізацію модальних перепонних кінакем, є спосіб сполучуваності модальних звукових кінакем.

Найпродуктивнішим типом синтагматики модальних перепонних і звукових кінакем є гомогенність позитивних модальних перепонних кінакем *проточність / проточність* при одночасній реалізації звукового (тонального) контрасту *шумність / сонорність*, що становить 36,2% від сумарної частоти всіх зареєстрованих у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах ІКГ. Указане поєднання кінакем характерно для таких слів, як, напр., двн.-англ. *fleōn* “втікати”, *frohtian* “боятися”, *sweord* “шабля”; двн.-сакс. *frēsa* “небезпека, ризик”, *swerian* “давати клятву, клястися”, *slutil* “ключ”; двн.-ісл. *fregna* “питати, визнавати”,

*fló* “блоха”, *þjóð* “народ”.

Високою продуктивністю характеризується також і модальний перепонний контраст *непроточність* / *проточність* при одночасній реалізації модального звукового контрасту *шумність* / *сонорність*, що становить 36,1% від сумарної частоти всіх зареєстрованих у досліджуваних нами давньогерманських мовах ІКГ. Цей тип синтагматики консонантних кінакем характерний для таких слів, як, напр. двн.-англ. *pleoh* “небезпека, ризик”, *cl1ne* “чистий”, *swedan* “говорити, розповідати, казати”; двн.-сакс. *plegan* “піклування”, *treo* “балка, стовбур, брус”, *klif* “скала, скеля”; двн.-ісл. *prúði* “орнамент”, *plógr* “плуг”, *þjónkur* “вантаж”.

Найменшу продуктивність в окремих давньогерманських мовах має гомогенність позитивних перепонних кінакем *непроточність* / *непроточність* при одночасній реалізації гомогенності позитивних звукових кінакем *сонорність* / *сонорність*. Така синтагматика кінакем зустрічається лише в одному давньосаксонському слові *gnornon* “скаржитися, нарікати, ремствувати”. До найменш продуктивних відносяться також модальний перепонний контраст *непроточність* / *проточність* при одночасній реалізації гомогенності модальних позитивних кінакем *сонорність* / *сонорність*, що становить менше 0,8% від загальної частоти зареєстрованих у давньоісландській мові двофонемних ІКГ, гомогенність модальних перепонних кінакем *непроточність* / *непроточність* при одночасній реалізації гомогенності модальних звукових кінакем *сонорність* / *сонорність*, що становить менше 5,5% від загальної частоти зареєстрованих у давньоанглійській мові двофонемних ініціальних консонантних груп.

Аналіз синтагматики локальних (активних і пасивних) позитивних і негативних кінакем у двофонемних ІКГ давньоанглійської, давньосаксонської й давньоісландської мов дозволив виявити кінакемі локальні комплекси (КЛК): 10 комплексів у давньоанглійській і давньосаксонській мовах, 13 – у давньоісландській мові.

Найпродуктивнішим типом сполучуваності локальних кінакем у двофонемних ініціальних консонантних групах досліджуваних нами давньогерманських мов є рівнознаковий контраст *лабіальність* / *задентальність* та його дзеркальне відображення *задентальність* / *лабіальність*.

Вказана синтагматика кінакем характерна для таких слів, як, напр., двн.-англ. *frīð* “мир”, *swegel* “небо (у фізичному розумінні)”; двн.-сакс. *friund-skepi* “дружба”; двн.-ісл. *breiðr* “широкий”, *wrungu* “3 особа мн. мин. часу *скрутили*” (24,6% від загальної частоти усіх зареєстрованих комплексів локальних кінакем).

Найменш продуктивним типом синтагматики локальних кінакем є гомогенність позитивних локальних кінакем палатоальвеолярності в давньоісландській мові, що становить 3,8% від загальної частоти зареєстрованих у давньоісландській мові двофонемних ініціальних консонантних груп, напр., двн.-ісл. *kjarni* “ядро”, *gjald* “плата, мито”, *hjálpa* “допомагати”.

Позиція кінця слова представлена як синтагматичними типами модальних кінакем, що характерні як для ініціальної позиції давньоанглійської й давньоісландської мов, так і такими КМК, які не були й за законами побудови складу не могли бути реалізованими на початку слова. Конструктивну основу двофонемних фінальних консонантних груп давньоанглійської, давньосаксонської та давньоісландської мов складають усі можливі комбінаторні типи перепонних кінакем: контрасти *проточність* / *зімкненість*, *зімкненість* / *проточність*, гомогенність позитивних модальних перепонних кінакем *проточність* / *проточність*, гомогенність негативних модальних перепонних кінакем *непроточність* / *непроточність*.

Найпродуктивнішим типом сполучуваності перепонних кінакем у досліджуваних нами давньогерманських мовах є гомогенність негативних перепонних кінакем *непроточність* / *непроточність* в усіх досліджуваних нами давньогерманських мовах, що становить понад 32,1% від сумарної частоти зареєстрованих у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах двофонемних фінальних консонантних групах, напр., двн.-англ. *wlanc* “гордий”, *un-gelimp* “нещастя, лиха доля”, *bēcn* “провідна зірка, сигнальний вогонь, маяк”; двн.-сакс. *ant* “прийм., що керує знахідн. відм. у значенні “аж до якогось певного часу”

*drank* “напій”; двн.-ісл. *gest-kvæmt* “прикм. часто відвідуваний мандрівниками, прочанами”, *mynt* “монетний двір”, *stank* “метушня”.

Найменш продуктивним є модальний перепонний контраст *непроточність* / *проточність*, що становить 9,8% від сумарної частоти, напр., двн.-англ. *trymç* “сила, підтримка”, *hynç* “образа, шкода”, *ge-swins* “мелодія”; двн.-сакс. *tins* “прибуток, податок”; двн.-ісл. *grun-semð* “підозра”, *gems* “насмішка, знуцання, сарказм”, *glens* “жарт, забава, розвага”.

Сполучуваність модальних звукових кінакем у двофонемних фінальних консонантних групах характеризується звуковими контрастами *шумність* / *сонорність*, *сонорність* / *шумність* і звуковими гомогенностями *шумність* / *шумність*, *сонорність* / *сонорність*.

Найпродуктивнішим у фінальній позиції в окремих давньогерманських мовах є контраст *сонорність* / *шумність* у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах, що становить 46,2%, і 76,5% від загальної частоти двофонемних ФКГ (у давньосаксонській мові така синтагматика кінакем є непродуктивною), зареєстрованих відповідно у давньоанглійській і давньосаксонській мовах, напр., двн.-англ. *brim-wylf* “вовчиця”, *hāls* “здоров’я”, *eolh* “лось”; двн.-сакс. *hwarf* “купа, грудка, зграя, натовп”, *nord* “у північному напрямку”, *wirs* “порівн. ступінь присл. “гірше”, *ferh* “світ, життя”; двн.-ісл. *fors* “водоспад”, *gólf* “підлога”, *frjáls* “вільний”.

Найменшою продуктивністю характеризується кінакемний контраст *шумність* / *сонорність* у давньоанглійській і давньосаксонській мові, що становить 2,5% і 0,8% від загальної частоти двофонемних фінальних консонантних груп, зареєстрованих відповідно у давньоанглійській і давньосаксонській мовах, напр., двн.-англ. *sedl* “лавка, стілець”, *hrēofl* “прокажений”, *fæsl* “потомство”; двн.-сакс. *wesl* “обмін, мінова торгівля, крамарство”; гомогенність *шумність* / *шумність* у давньоісландській мові, що становить 12,6% від загальної частоти двофонемних ФКГ, зареєстрованих у давньоісландській мові, напр., двн.-ісл. *ups* “повіки, віт”, *högg-eyx* “сокира, томагавк, тесак”, *eng* “лука”.

Аналіз комбінаторики локальних кінакем у двофонемних фінальних консонантних групах давньогерманських мов показав, що для фінальної позиції слова характерні кінакемні локальні комплекси, які були реалізовані на початку слова, а також КЛК, які не могли бути реалізовані в кінці слова. Дослідження комбінаторики локальних кінакем у двофонемних фінальних консонантних групах давньоанглійської, давньосаксонської й давньоісландської мов дозволило виявити найбільш продуктивні кінакемні локальні комплекси, серед яких переважну більшість (67,9% від сумарної частоти всіх зареєстрованих у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах ФКГ) складають рівнознакові й різнознакові контрасти активнолокальних і пасивнолокальних кінакем.

Найпродуктивнішим комплексом локальних кінакем у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах є локальна *гомогенність негативних кінакем*, що становить 22,3% від сумарної частоти всіх зареєстрованих у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах фінальних консонантних груп. Цей синтагматичний тип локальних кінакем представлений такими словами, як двн.-англ. *qūsend-eoldormann* “тисячник, начальник тисячі воїнів”, *mealt* “солод”, *eln* “лікоть (міра довжини)”; двн.-сакс. *lêriand* “субстант. діеприкм. теперішн. часу *учитель*”, *werold* “світ, земля”, *god-spell* “Євангеліє”; двн.-ісл. *jökul-vatn* “крижана вода з лідника”, *íðn* “заняття, професія”, *þjölq* “багато”.

Найменшу продуктивність мають локальна *гомогенність позитивних кінакем палатоальвеолярності*, що становить 0,7% від сумарної частоти ФКГ. Указана кінакемна синтагматика притаманна для таких слів, як, напр., двн.-англ. *ross* “виразка, гнійник, прищ”, *ēagen-bregh* “повіка”, *crohh* “глечик, кувшин”; двн.-сакс. *wigg* “кінь”; двн.-ісл. *jukk* “суміш, змішування, усяка всячина”, *hregg* “буря, дощ”.

Під час дослідження зареєстровано 50 трифонемних ФКГ давньоанглійської мови, 7 ФКГ давньосаксонської мови, 96 ФКГ давньоісландської мови, що представлені такими

групами: а) ФКГ, складені за моделями комплексів модальних і локальних кінакем двофонемних ФКГ, до яких додається третій сегмент – проточні (щілинні) /p/, /s/; сонорні /t/, /l/, /m/, /n/; проривні (зімкнені) /t/, /k/, /d/; б) ФКГ, у яких другий та третій сегменти зареєстровані як такі, що реально існували у двофонемних ФКГ. Продуктивність трифонемних ФКГ набагато нижча в порівнянні з двофонемними ФКГ: у давньоанглійській мові вони закінчують – 287, у давньосаксонській – 19, у давньоісландській мові – 2620 слів.

У дослідженні синтагматики модальних і локальних кінакем виявлено 8 чотирифонемних ФКГ у давньоанглійській мові, які закінчують десять слів; 24 ФКГ у давньоісландській мові, які зустрічаються у 102 словах. Низька продуктивність не применшує їх ролі як конструктивних елементів побудови слів у цих мовах.

Структурно чотирифонемні ФКГ можна поділити на послідовність двох двофонемних фінальних або ініціальних консонантних груп. Зареєстровано також три п'ятифонемні фінальні консонантні групи давньоісландської мови, які закінчують по одному слову кожна. Це такі консонантні групи, як /tnskr/ – *bernskr* “дитячий”, /nnstr/ – *synnstr* “найвищ. ступінь порівн. прикметн. *naïnivðenníuui*”, /nnskr/ – *mennskr* “людський”.

У давньоанглійській мові з вісімнадцяти приголосних фонем не беруть участі в ІКГ лише три фонемі: палатальні /k'/ і /g'/ і /j/; у давньоісландській мові всі шістнадцять приголосних беруть участь у формуванні ініціальних консонантних груп. Чотири фонемі /m/, /n/, /t/, /l/ у давньосаксонській мові і давньоанглійській мовах не займають першу позицію в двофонемних ІКГ; у давньоісландській мові фонемі /m/, /n/, /t/, /l/ можуть виступати першими сегментами консонантних сполук лише за умови входження другим сегментом сонорної фонемі /j/; сім фонем у усіх досліджуваних нами давньогерманських мовах /f/, /q/, /s/, /h/, /b/, /d/, /g/ не виступають другим сегментом сполучення.

Дослідження синтагматики модальних і локальних кінакем у двофонемних ФКГ виявило факти несполучуваності приголосних фонем у давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах. Дві давньоанглійської фонемі /k'/, /j/, дві фонемі /j/, /w/ давньосаксонської мови, три фонемі давньоісландської мови /h/, /v/, /j/ взагалі не сполучаються з іншими приголосними фонемами в двофонемних ФКГ; давньоанглійська фонема /w/ може займати лише другу позицію, а давньосаксонські фонемі /p/, /b/, /t/, /d/, /k/, /q/ можуть займати лише другу позицію у двофонемних ФКГ. Решта фонем у всіх досліджуваних нами мовах можуть виступати як першими, так і другими сегментами ФКГ. Таким чином, приголосні фонемі давньоанглійської, давньосаксонської й давньоісландської мов мають більшу “дистрибуційну свободу” у заповненні позицій у двофонемних ФКГ у порівнянні з ІКГ, де така “свобода” обмежується законами побудови складу.

Таким чином, матеріал давньогерманських мов засвідчує, що спільногерманська система приголосних фонем є якісно новим явищем порівняно зі спільноіндоєвропейською, оскільки в її основу покладено інший набір первинних фонологічних одиниць – кінакем, комбінації яких відповідно дають інші фонемі, що відрізняються своїм фонологічним змістом (внутрішньою структурою) від фонетично однотипних їм спільноіндоєвропейських фонем.

Процеси поповнення інвентарів фонем та первинних фонологічних одиниць інтенсивно розгорнулися в фонемній еволюції окремих германських мов. Конкретні шляхи вирішення проблем, які виділилися в спільногерманську епоху, виявилися різними в окремих мовах германської мовної групи. Фонологічна еволюція германських мов із самого початку визначалася спільністю її субстантної бази. Проте по-різному вирішувалися структурні завдання, що нагромадилися в різних давньогерманських мовах. Дивергенція еволюційних ліній неминуче призводила до збільшення субстантних відмінностей між фонологічними системами германських мов, а відмінності в темпах і конкретних реалізаціях типологічних процесів у мовних макросистемах зумовили висунення перед фонологічними системами неоднакових функціональних завдань.

Шляхи фонемної еволюції виявилися неоднаковими в східно-, західно- і північногерманській підгрупах германської групи мов. Своєрідність цих шляхів є результатом взаємодії функціональних, структурних і субстантних факторів на кожному історичному етапі

розвитку давньогерманських мов у період етнічного розходження їх носіїв.

Закономірності кінцевої синтагматики в групах приголосних фонем на початку й у кінці слова в давньоанглійській, давньосаксонській і давньоісландській мовах пов'язані із законами побудови складу.

Перспективи проведеного дослідження ми вбачаємо в подальших теоретичних розробках не лише з діахронічної й синхронічної фонології, а й у дослідженнях типологічних рис функціонування фонологічних систем як у споріднених, так і в генетично віддалених мовах, а також у роботах із проблематики мовної еволюції й механізмів розвитку мовних систем. Досконале вивчення еволюції фонемних систем споріднених мов дозволить визначити, яким чином єдина система фонем мови-основи розвивається у фонемні системи окремих мов та в який спосіб генетична спорідненість мов впливає на розвиток їхніх фонемних систем.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Плоткин В.Я. (1967). Динамика английской фонологической системы. – Новосибирск: Зап.- Сиб. книжное изд-во. – 169 с.
2. Гухман М.М. (1958). Готский язык. – М.: Изд-во лит-ры на иностр. языках. – 288 с.
3. Жлуктенко Ю.О., Яворська Т.А. (1986). Вступ до германського мовознавства. Вид. третє, доповнене. – К.: Вища школа. – 232 с.
4. Задорожний Б.М. (1960). Порівняльна фонетика і морфологія готської мови. – Львів: Вид-во Львівськ. ун-ту. – 297 с.
5. Левицький В.В. (2006). Основи германістики. – Вінниця: Нова книга. – 528 с.
6. Раевский М.В. (1969). Верхненемецкое передвижение согласных в его причинно-следственных связях: Автореф. дис. ... докт. филол. наук: 10.663 / Ленинградск. гос. ун-тет. – Л. – 28 с.
7. Васько Р.В. (2006). Давньогерманський консонантизм: парадигматика і синтагматика. Монографія. – К.: Вид. центр КНЛУ. – 304 с.

#### ДОВІДНИКИ

1. ANEW (2000). Altnordisches etymologisches Wörterbuch von Jan de Vries. Zweite verbesserte Auflage. – Leiden; Boston; Köln: Brill. – 689 S.
2. ASD (1995-1997). An Anglo-Saxon Dictionary. Based on the Manuscript Collections of Joseph Bosworth. Edited and enlarged by T. Northcote Toller. – 1302 p., Supplement by T. Northcote Toller. – 753 p., Enlarged Addenda and Corrigenda by Alistair Campbell to the Supplement by T. Northcote Toller. – Oxford: Clarendon Press. – 68 p.
3. IED (2003). An Icelandic-English Dictionary by Richard Gleasby, revised, enlarged and completed by Gudbrand Vigfusson. Second ed. with supplement by Sir William A. Craigie – Oxford: Clarendon Press. – 833 p.
4. OBNS (1989-2004). Ordbok over det norrøne prosasprog. I 3 Bind. Redigeret af James E. Krink (hovedredaktør) Helle Degnbol, Bent Chr. Jacobsen, Eva Rode, Christopher Sanders, Þorbjörg Helgadóttir. – København: Den arnamagnæanske kommission / Register. – 544 s.; Bind I. – 906 s.; Bind II. – 1241 s.; Bind III. – 918 s.
5. OÆDS (1976). Ordbog Til Det Ældre Danske Sprog (1300 – 1700) af Otto Kalkar i 6 Bind. Bnd. 1. A – F + Tillæg og Rettelser. – 838 s. + 65 s.; Bnd. 2. G – L. – 895 s.; Bnd. 3. M – S. – 908 s.; Bnd. 4. S – Ø. – 1018 s.; Bnd. 5. A – Ø. – 1222 s. – København: H.H.Theiles Bogtrykkeri, 1881– 1918; Bnd. 6. Kilder og Hjælpebidler. Efterskrift. – 262 s. – København: Akademisk Forlag.
6. VWHG (1925). Vollständiges Wörterbuch zum Heliand und zur altsächsischen Genesis. Von Edward H. Sehrt. – Göttingen; Baltimore: Vandenhoeck & Ruprecht; The Johns Hopkins Press. – 741 S.

#### ДЖЕРЕЛА ІЛЮСТРАТИВНОГО МАТЕРІАЛУ

7. ASChr. (1964). Rerum Britannicarum Medii Aevi Scriptores. (The Anglo-Saxon Chronicle). Ed. by Benjamin Thorpe. Vol. I. Original Texts. Originally published in 1861 by Her Majesty's Stationery Office. – London: Kraus Reprint Ltd. – 415 p.
8. EPE (1908). The Elder of Poetic Edda Commonly Known as Sæmun's Edda. Ed. and trans. by O. Brave. – L.: King's Weighouse Rooms. – 110 p.
9. ESS (1954). Edda Snorra Sturlusonar. Bjó til prentunar Guðni Jónsson. – Reykjavík; Akureyri: Prentverk Odds Björnssonar. – 355 s.
10. OST (1894). Old Saxon Texts. Ed. by J.H. Gallée. – Leiden: E.J.Brill. – 378 p.

## БІЛІНГВІЗМ ЯК УМОВА ВИНИКНЕННЯ ПРОСОДИЧНОЇ ІНТЕРФЕРЕНЦІЇ

Процес спілкування у межах рідної культури відбувається із використанням етнічної мови відповідно до соціокультурних норм її актуалізації, тоді як в іншомовному спілкуванні індивід стикається з новим культурно-мовним середовищем. Це неминуче призводить до контакту первинної і вторинної мовно-культурних систем, наслідком чого може бути мовна й культурна інтерференція. Тому чітка диференціація мовних систем, що контактують, та їхніх культурних реалій стає необхідною передумовою успішного міжкультурного спілкування двомовної особистості.

Відомо, що мовлення білінгва є безпосереднім осередком контакту двох мов і, відтак, потенційним джерелом інтерференції на всіх їхніх рівнях [Розенцвейг 1963: 9-10; Вайнрайх 1979: 18, 126]. Утім, білінгвізм є комплексним явищем і тому потребує розгляду не лише з власне лінгвістичної, але й з психолінгвістичної й соціокультурної позицій. Відповідно, з погляду *психолінгвістики* двомовність можна трактувати як співвідношення двох мовних, а також просодичних, систем у мовній свідомості білінгва під час породження й сприйняття ним іншомовного мовлення. У власне *лінгвістичному* плані білінгвізм пов'язаний з сукупністю мовних варіацій і правил їх застосування, якими оперують двомовні індивіди у різних комунікативних ситуаціях. У *соціолінгвістиці*, у свою чергу, білінгвізм розглядають у контексті єдності процесу актуалізації іншомовного висловлювання мовця з його соціокультурною поведінкою [Верещагін 1969: 4; Розенцвейг 1972: 12].

Отже, оскільки у свідомості білінгва до часу вивчення іноземної мови уже існує система однотипних асоціацій пов'язаних з рідною мовою як попереднім досвідом, то формування нових асоціацій між фактом навколишньої дійсності й іншомовною одиницею здійснюється за аналогією з первинною мовою. У зв'язку з цим, інтерференція асоціацій, що відбувається у ментальному просторі білінгва, знаходить своє вираження в інтерференції мовних структур через недостатню диференціацію білінгвом засобів двох мовних, а саме, просодичних, систем [Дешерієв, Протченко 1972: 32; Вайнрайх 1979: 127].

У цьому контексті білінгвізм можна розглядати як психокогнітивний механізм, в умовах якого ефективність застосування мовних, у тому числі й просодичних одиниць контактуючих мовних систем залежить від мовної і комунікативної компетенцій білінгва. Відповідно до рівня сформованості цих умінь і навичок у двомовної особистості розрізняють рецептивний, репродуктивний і продуктивний білінгвізм [Верещагін 1969: 22-25].

Так, за умов *рецептивного* білінгвізму під час іншомовного мовлення двомовний індивід здатний розпізнавати і сприймати просодичні моделі вторинної мови. Згідно з цим, рецептивна просодична інтерференція виникає тому, що індивід не ідентифікує просодичні моделі сприйняті на слух у потоці спілкування іноземною мовою, а ототожнює їх з просодичними моделями рідної мови. *Репродуктивна* двомовність, у свою чергу, полягає в умінні білінгва розуміти й відтворювати сприйняті ним на слух застосовані в висловлюванні просодичні моделі. Таким чином, просодична інтерференція на репродуктивному рівні проявляється тому, що мовець апелює до первинної системи просодичних одиниць під час відтворення висловлювання вторинною мовою. *Продуктивний* білінгвізм, відтак, характеризується не лише сформованістю вище згаданих умінь у білінгва, але й здатністю породжувати мовлення, застосовуючи потрібні просодичні моделі іноземної мови. У зв'язку з цим, просодична інтерференція, що має місце у процесі породження мовлення, найбільшою мірою ускладнює інтеракцію, оскільки вона проявляється як іншомовний акцент і призводить до нерозуміння білінгва носієм мови. При цьому слід зауважити, що рецептивний і репродуктивний типи двомовності пов'язані зі знанням контактуючих мов і механічним їх застосуванням, тоді як продуктивний білінгвізм передбачає

не лише знання мови, але і його реалізацію в мовленні.

Гіпотетично, для уникнення лінгвістичної, у тому числі і просодичної, інтерференції на всіх згаданих вище рівнях вважається достатнім, щоб контактуючі мовні системи актуалізувалися в мисленні й мовленні білінгва почергово завдяки дії механізму “заперечної індукції” [Верещагін 1969: 34]. Проте, для того, щоб двомовний індивід володів іноземною мовою так само вільно, як рідною, необхідно, щоб він продублював або пережив заново в іншомовному спілкуванні увесь досвід, якого він набув у комунікативній практиці рідної мови та сформував у своїй мовній свідомості “динамічний стереотип” і мовленнєвий механізм для вторинної мови. Відтак, хоча білінгви, які довготривало спілкуються з носіями обох мов з раннього дитинства, можуть досягти високого ступеня дублювання мовного досвіду, проте навіть їм необхідно постійно вдосконалювати рівень володіння цими мовами та, при цьому, віддавати перевагу одній з них у певних галузях досвіду [Жлуктенко 1964: 11].

Отже, взаємодія мов відбувається на основі інтеракції їхніх когнітивно-психологічних механізмів у свідомості двомовного індивіда. Відтак, первинна мовна система завжди пов'язана з мисленням білінгва *безпосередньо* і є “дійсністю думки”, тоді як зв'язок мислення індивіда з вторинною мовою здійснюється *опосередковано* [Верещагін 1969: 29], оскільки білінгв сприймає її як систему мовних засобів для позначення системи уже сформованих асоціацій рідної мови [Вайнрайх 1979: 127].

У зв'язку з цим, дві окремі системи асоціацій формуються за умов усвідомленої дивергентності й конвергентності систем контактуючих мов і норм їх реалізації, що корелюють з власне лінгвістичною сутністю явища двомовності. Відповідно, у власне лінгвістичному плані двомовність являє собою володіння й почергове використання двох мов білінгвом [Вайнрайх 1979: 22; Хауген 1972: 61; Розенцвейг 1972: 9]. Таким чином, розрізняють координативний (незмішаний) і субординативний (змішаний) білінгвізм [Вайнрайх У. 1979; Жлуктенко 1966; Розенцвейг 1963: 59; 1972: 13; Метлюк 1986: 90]. Для *координативного* білінгвізму на рівні просодії властива автономна імплементація іншомовних просодичних моделей у процесі породження і сприйняття мовлення та повна або майже повна відсутність просодичної інтерференції. За умов *субординативного* білінгвізму для двох просодичних систем контактуючих мов існує одна спільна для них система значень і просодична інтерференція у цьому плані проявляється як (1) деструкція просодичних моделей вторинної мовної системи та (2) порушення комунікативних й соціокультурних норм їхньої актуалізації.

Зрозуміло, що під час спілкування білінгв може трансформувати іншомовні просодичні засоби у вигляді множини варіантів мовної норми в межах свого індивідуального культурного поля згідно з допустимим діапазоном мовної і соціокультурної варіативності. Проте вихід за межі ймовірнісної варіативності спричиняє просодичну інтерференцію як *асиметричне породження і сприйняття іншомовних просодичних моделей* [Пальченко 2002: 4]. Причинами цього на всіх мовних, зокрема, на просодичному, рівнях, на нашу думку, є (1) сукупність взаємозв'язаних лінгвістичних та екстралінгвістичних чинників, (2) специфіка функціонування індивідуальних механізмів мовлення, когнітивних можливостей та розумово-мовленнєвої діяльності людини, (3) рівень сформованості навичок мовленнєвої культури комуніканта, (4) трансформація його картини світу у процесі адаптації у новому мовно-культурному просторі, а також (5) універсальні й національно-специфічні засоби актуалізації просодичних одиниць.

Відтак, соціокультурна сутність білінгвізму проявляється у процесі засвоєння двомовною особистістю соціокультурного контексту інваріантно-варіантно актуалізації просодичних систем контактуючих мов, що може відбуватися, у природних або штучних умовах [Верещагін 1969: 44; Шуміліна 1972, с. 143; Метлюк 1986: 88]. Відповідно, про *природний* білінгвізм йдеться тоді, коли друга мова вивчається у безпосередніх соціокультурних умовах спілкування з її носіями. За умов *штучного* білінгвізму вивчення іноземної мови відбувається ізольовано від її природного соціокультурного середовища.

Отже, для успішної іншомовної комунікації у контексті взаємодії двох мов і культур білінгвізм повинен співвідноситись з двома культурними системами, який передбачає



дотримання ним соціокультурної конвенційності у процесі іншомовного спілкування, що становить систему специфічних для кожної мовно-культурної спільноти стандартизованих і стереотипних комунікативних моделей і полягає не лише в нормативному застосуванні етикетизованих способів взаємодії, але й характеризує поведінку двомовного індивіда загалом. Тому можна стверджувати, що виникнення просодичної інтерференції в умовах природного або штучного білінгвізму корелює з власне структурними особливостями контактуючих мовних систем, що проявляється у їх координативному або субординативному функціонуванні в мовленні білінгва і є релевантним мовно-культурному досвідові білінгва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Вайнрайх У. Языковые контакты. Состояние и проблемы исследования / Пер. с англ. Языка и комментарий Ю.А. Жлуктенко. Вступ. ст. В.Н. Ярцевой. – К.: Вища школа, 1979. – 263 с.
2. Верещагин Е.М. Психологическая и методическая характеристика двуязычия (билингвизма). – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1969. – 160 с.
3. Дешериев Ю.Д., Протченко И.Ф. Основные аспекты исследования двуязычия и многоязычия // Проблемы двуязычия и многоязычия. – М.: Наука, 1972. – С. 26-42.
4. Жлуктенко Ю.О. Мовні контакти. Проблеми інтерлінгвістики. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1966. – 135 с.
5. Метлюк А.А. Взаимодействие просодических систем в речи билингва. – Мн.: Высшая школа, 1986. – 110 с.
6. Пальченко Н.В. Социокультурный аспект акцентуации в американском варианте английского языка: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / МГЛУ. – М., 2000. – 24 с.
7. Розенцвейг В.Ю. О языковых контактах // Вопросы языкознания. №1. – М., 1963. – С. 57-66.
8. Хауген Э. Языковые контакты // Новое в лингвистике: Языковые контакты. Вып. VI. – М.: Прогресс, 1972. – С. 61-81.
9. Шумилина Т.Н. Просодическая интерференция при обучении интонации английской речи в условиях русско-украинского двуязычия // Фонетическая интерференция: Межвуз. сб. науч. тр. – Иваново, 1985. – С. 142-150.

## СТРУКТУРА, СЕМАНТИКА И ПРАГМАТИКА ЯЗЫКОВЫХ КЛИШЕ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Явление воспроизводимых сверхсловных наименований в языке, многообразное в своей онтологии, становится все более актуальным в теории языка. Сложность самого явления предопределяет разнообразие взглядов и подходов в описании и интерпретации фактов языка. Наиболее важными аспектами исследований являются нерешенные проблемы структуры, семантики и прагматики сверхсловных воспроизводимых единиц, в частности:

- онтология семиотических типов единиц (номинативные единицы – предикативные единицы),
  - прагматика единиц (стилистические функции единиц),
  - языковой статус аналитических воспроизводимых единиц (статус их как единиц лексики, фразеологии или синтаксиса),
  - способы словообразования данных единиц,
  - типология структуры и семантики данных единиц
- и др.

Разнообразие методологических и методических подходов обусловило разнообразие и противоречивость терминологии данной сферы языковых явлений. Следует отметить, с одной стороны, многозначность и даже омонимичность терминов в отдельных теориях, а, с другой стороны, отметить то, что в разных теориях те же самые явления обозначаются нередко разными терминами, то есть, отличающиеся термины разных теорий могут обозначать то же самое понятие и, наоборот, один и тот же самый термин в разных теориях может обозначать совершенно разные понятия.

Все известные теории фразеологии не оспаривают существование такой единицы как фразеологизм. Однако многие ученые по-разному определяют статус данной единицы. Причина разнообразия подходов и разрабатываемых теории заключается в различном осознании гносеологии фразеологической единицы, то есть в понимании ее структуры, семантики и прагматики. Прежде всего, следует обратить внимание на достаточный эклектизм многих теорий статуса фразеологизмов. Категории структуры, семантики и прагматики однозначно не дефинируются и даже строго не разделяются. Причина эклектизма кроется, очевидно, в отсутствии систематизированных критериев как в определении самого фразеологизма, так и его разновидностей. Таким образом, можно утверждать, что определение статуса фразеологизма находится на пересечении проблемы дефиниции статуса лексической единицы и дефиниции статуса синтаксической единицы. Дифференциация проходит, таким образом, по линии «номинативная - предикация», где номинативные единицы являются лексическими единицами, а предикативные – единицами синтаксическими. В соответствии с этим можно выделить две основные точки зрения, которые однозначно решают проблему статуса фразеологических единиц:

- признание фразеологизма лексической, но не синтаксической единицей (см. например, С. Лещак, 2007),
- признание фразеологизма самобытной структурной единицей особого уровня языка, то есть не лексической и не синтаксической единицей языка (см. например, А.И. Молотков, 1986).

Большинство ученых придерживается мнения, что лексическая единица – это прежде всего номинативная единица, то есть единица, обозначающая инвариантное понятие. Разногласия появляются в понимании онтологии номинативной функции и в интерпретации формы выражения лексической единицы. Однозначно можно различить две формы выражения лексической единицы - синтетическую форму

и аналитическую форму выражения.

Если учесть номинативную функцию как синтетических, так и аналитических единиц, то во-первых, следует отметить функции единиц в отношении их статуса как самостоятельных полнозначных денотативных единиц, либо полнозначных коннотативных единиц языка, либо служебных единиц языка. Нет особых затруднений в отношении синтетических единиц, так как ими являются традиционно выделяемые части речи. В отношении фразеологических единиц – это языковые клише (фраземы) как денотативные единицы языка, это фразеологизмы как эмоционально-экспрессивные единицы языка, а также грамматические идиомы как служебные аналитические единицы внутренней формы языка (ВФЯ). Проблемы появляются в решении вопроса определения языкового и речевого статуса фразеологизмов, в распределении фразеологических единиц по типам номинации (первичная, повторная и вторичная), а также в применении стилистической типологии фразеологизмов.

Основные отличия в понимании данных аспектов, категорий и критериев оценки статуса единиц, своеобразия их соотношения во фразеологических теориях проявляются как в дихотомии категорий (например, номинация – предикация, язык – речь, синтетизм – аналитизм, полнозначность – служебность, денотация – коннотация, прямая номинация – косвенная номинация и др.), так и в отдельных категориях или критериях оценки статуса единиц (типы аналитических сочетаний, стилистические функции фразеологизмов, типы номинаций, типы внутренней связности семантических компонентов и др.).

Наиболее известными фразеологическими теориями являются теории Ш. Балли, В.В. Виноградова, Б.А. Ларина, А.И. Молоткова, Н.М. Шанского, С. Скорупки, А.М. Левицкого, П. Нецковского, С. Лещак.

Рассмотрим некоторые из них. В русском языкознании самой известной является теория В.В. Виноградова (см.: Виноградов, 1972).

В.В. Виноградов выделяет три основных типа фразеологизмов – фразеологические сращения, фразеологические единства и фразеологические сочетания.

**Фразеологические сращения** – это семантически неделимые единицы, общее значение которых не вытекает из семантики их компонентов. Значение фразеологических сращений «так же условно и произвольно, как значение немотивированного слова», «в их значении нет никакой связи, даже потенциальной, со значением их компонентов» (см.: Виноградов, 1972:24).

Для большей части сращений характерно отсутствие живой синтаксической связи между его компонентами. Этому способствует наличие в их составе лексических и грамматических архаизмов, например: *бить баклуши, точить лясы* и др.

**Фразеологические единства** семантически неделимы, но в отличие от фразеологических сращений в них целостное значение мотивировано как образно-переносное, оно является «произведением, возникающим из слияния значений лексических компонентов»: *держат камень за пазухой, стреляный воробей, брать быка за рога* (там же: 26) .

**Фразеологические сочетания** – это такие сочетания, в которых один из компонентов имеет фразеологически связанное значение, а другой свободное, например: *закадычный друг, щекотливый вопрос*.

Фразеологические сочетания семантически членимы. Синтаксические отношения их компонентов соответствуют современным грамматическим нормам языка. «Однако эти связи в них воспроизводятся по традиции. Самый факт устойчивости и семантической ограниченности фразеологических сочетаний говорит о том, что в живом употреблении они используются как готовые фразеологические единицы, воспроизводимые, а не вновь организуемые в процессе речи» (там же: 30).

Достаточно известна также фразеологическая теория Б.А. Ларина.

Б.А. Ларин выделяет тоже три типа фразеологических единиц: переменные словосочетания, метафорические словосочетания и идиомы.

В основу его систематизации положен исторический принцип становления идиом, постепенное усиление идиоматичности в развитии от свободных «текучих» словосочетаний к

неразложимым. Разряды в классификационной схеме, по мнению Ларина, «должны отражать отдельные, ясно различимые этапы развития и перестройки исходных словосочетаний» (см.: <http://www.philology.ru/linguistics2/larin-77d.htm#1>).

В соответствии с вышесказанным Б.А. Ларин различает:

- **переменные словосочетания**, господствующие в каждом языке на любом этапе его развития;

- **метафорические сочетания**, характеризующиеся наличием стереотипности, традиционности и метафорического переосмысления, а также отходом от первоначального значения, иносказательным применением;

- **идиомы** - «отличающееся от метафорических словосочетаний более деформированным, сокращенным, далеким от первоначального составом (лексическим и грамматическим) и заметным ослаблением той семантической членораздельности, какая и обуславливает метафоричность, т. е. смысловую двуплановость. Идиомы образуются в итоге долговременного развития и формы и значения словосочетаний; это последний этап, так как в дальнейшем они могут только выпадать из фразеологического запаса, либо превращаясь в служебные элементы речи, либо вовсе исчезая из обихода» (там же).

Б.А. Ларин оценивает свою классификацию следующим образом: «Предложенная трехчленная схема отражает основные этапы истории словосочетания - от “свободного” к неразложимому. Сперва наименование реалии - прямое выражение восприятия какого-нибудь явления действительности, затем переносно-образное выражение обобщающей мысли, наконец, условный символ, в котором образность, семантическая двуплановость затемняется. Чем дальше зашла внутренняя и внешняя деформация или перестройка первичного выражения, тем меньше образности, тем бледнее и отвлеченнее его значение» (там же).

В польском языкознании одним из первых начал разрабатывать фразеологическую проблематику С. Скорупка. Он в своей классификации все фразеологические единицы делит в соответствии с критериями синтаксического строения или семантической слитности (см.: Скорупка, 1968: 6).

По критерию строения С. Скорупка выделяет:

- **выражения (wyrażenia)** – то есть соединения двух или более слов, которые составляют синтаксическую совокупность и имеют характер номинальный. Центром выражения является обычно имя существительное или имя прилагательное, иногда причастие, а время от времени даже наречие, например: *fala morska, fala upałów, kraina mlekiem i miodem płynąca, wielce szanowny, skłonny do piniactwa; świeżo malowany, zbyt późno*. К выражениям относятся также стертые предложные, наречные и союзные сочетания: *na bok, co chwila, po kryjomu, jak również, a mianowicie*;

- **обороты (zwroty)** – это соединения слов, связанных синтаксически, в которых основной член имеет вербальный характер. Центром оборота является глагол, несклоняемое причастие или деепричастие, например: *ruszyć z kopyta, pleść trzy po trzy, jeść łapczywie; prawdę mówiąc, wziąwszy pod uwagę*. В состав более расширенного оборота входит обычно выражение, по отношению к которому оборот бывает сочетанием в какой-то степени высшим, например: *wpaść w czarną rozpacz*, где как компонент можно выделить выражение *czarna rozpacz*;

- **фразы (frazy)** - это сочетания слов, состоящие из членов номинальных и вербальных, имеющих форму предложения. Фразы - это простые предложения, например: *burza huczy, sztandary łopoczą na wietrze; serce boli*, более расширенные фразы - это сложные предложения, например: *nie ma tego złego, co by na dobre nie wyszło*. Однако следует отличить понятие фразы от понятия предложения. Каждая фраза имеет форму предложения, но не каждое предложение является фразой. Понятие предложения шире чем понятие фразы. Во фразеологию включаются только такие предложения, которые имеют более или менее стертый характер, и часто повторяются в той же самой форме или в том же самом порядке. В состав фраз входят: пословицы, поговорки, изречения (там же: 6)

Принимая во внимание степень семантической слитности, С. Скорупка различает:

- **устойчивые сочетания (związki stałe)**, т.е. идиомы; - это такого рода лексические единицы, которые функционируют в высказывании как отдельные слова, они могут быть заменены эквивалентами одного слова, а в случае их отсутствия эквивалентными фразеологическими единицами. Выполняют они (как целое) семантические функции, которые не сводятся к функциям их составляющих, например: *stary grzyb, dwa grzyby w barszcz*.

- **слитные сочетания (związki łączliwe)**, в которых степень слитности является довольно большой, но существует возможность замены одного или нескольких элементов в сфере ограниченного количества слов, обычно синонимичных, например: (*jasny, serdeczny, sardoniczny, zły, nikły*) *uśmiech*. Слитные словосочетания образуют промежуточную зону между свободными и устойчивыми сочетаниями. Выражения и обороты такого типа отличаются от соответствующих любых (свободных) сочетаний тем, что сравнительная часть образно акцентирует интенсивность черты или действия включенного в основной член, или тем, что позволяет ее четко идентифицировать, например: *rośliny samożywne, sala operacyjna, maszyna do pisania*.

- **свободные сочетания (związki luźne)** – это сочетания, образуемые каждый раз непосредственно как обычные сочетания смысловой ценности составных членов, например: *droga przez pola, przez lasy, przez łąki, przez wrzosowiska, przez teren podmokły* (там же: 6-7).

Интересной фразеологической теорией является теория А.М. Левицкого (см.: Lewicki, 2003). А. Левицкий считает возможным и необходимым в теории фразеологии по аналогии к категории «словообразование» выделять категорию «фразеобразование» (см.: там же: 245-249). Подобного мнения придерживается С. Лещак (см.: Лещак, 2007: 103-131).

Исследуя типологию фразеологических единиц, А. Левицкий выделяет воспроизводимые словосочетания, свободные словосочетания и синтаксические конструкции (*schematy syntaktyczne*) (см.: Lewicki, 16-18). Для этой цели он использует понятия контекста релевантного и контекста нерелевантного (*konteksty relewantne i konteksty irrelewantne*). Среди релевантных контекстов А. Левицкий выделяет безразличные контексты (*konteksty pozorne*) и диагностические контексты (*konteksty diagnostyczne, istotne*). Среди всех видов контекста только диагностические контексты позволяют выделять фразеологические единицы и создавать их типологию. В свою очередь, среди диагностических контекстов выделяются изменчивые лексические контексты (*konteksty leksykalne zmienne*) и постоянные лексические контексты (*konteksty leksykalne stałe*).

А. Левицкий выделяет следующие типы фразеологических единиц: фракционные идиомы (*idiomy frakcjonowane*), реликтовые идиомы (*idiomy reliktowe*) и фраземы (такие, как например, белый стих, оказывать помощь и др.). Определенное противоречие теории А. Левицкого состоит в том, что он в типологии фразеологизмов неоднозначно определяет место и статус фразеологических высказываний (напр., см.: Lewicki, 2003: 32-40). Если все же данные единицы А. Левицкий, скорее, выводит за пределы фразеологии, то в отношении многих свободных словосочетаний неоднозначность склоняется, скорее, к тому, что они включаются в состав фразеологических единиц. Например, среди изменчивых контекстов (*konteksty zmienne*) выделяются два типа, из которых второй является лексической моделью (см.: Лещак, 2007: 53-58), а первый является контекстом свободных словосочетаний (слепой человек, слепой конь, слепая птица и др.) (см.: Lewicki, 2003: 18).

Кроме того, А. Левицкий не разделяет фразеологизмы по семиотической прагматике, что сделано, например, в теориях А. Молоткова и С. Лещак. А. Левицкий выделяет следующие основные типы фразеологических единиц: фракционированные идиомы (*idiomy frakcjonowane*), реликтовые идиомы (*idiomy reliktowe*), а также фраземы (такие, например, как белый стих, оказывать помощь и др.) (Lewicki, 2003: 18-20).

Из наиболее современных теорий известна теория П. Мулднер-Нецковского (см.: Нецковский, 2004).

П. Нецковский делит все фразеологизмы по выполняемой ими функции. В соответствии с этим критерием он различает:

- **открытые фразеологизмы (frazeologizmy otwarte)** – это автономные по значению группы слов, которые принимают конечный вид на основе образцов. Все компоненты предложения подвергаются грамматическим правилам. Эти образцы, обычно называемые синтаксическими группами, имеют элементы 1 постоянные и 2 открытые,

- **закрытые фразеологизмы (frazeologizmy zamknięte)** - это автономные по значению группы слов, которые не имеют открытых элементов. Содержат, как минимум, два слова, например: *uśmiech radości, w krótkich abcugach*. Они имеют тот же самый состав, но их компоненты могут заменяться местами или быть разделены другими словами. Закрытые фразеологизмы могут быть постоянным компонентом открытых фразеологизмов,

- **формальные фразеологизмы (frazeologizmy formalne)** – это короткие, многословные высказывания, которые имеют и должны иметь только одно значение и только одну ненарушимую форму. Они имеют форму многословных имен существительных, предложений или (чаще) эквивалентов предложения. Они используются только в независимых сообщениях, понимаемых всегда тем же самым способом. Формальные фразеологизмы употребляются в тех сферах бытия, где не существует произвол интерпретации, например: в армии, в спасательной службе, медицине и других областях, в которых от точности передачи информации зависит жизнь людей или успех важной миссии. Это **обычно команды, директивные сообщения (например: na prawo patrz, maszyny stop)** и **термины (например: głowa przysiódkowa mięśnia czterogłowego uda, moment pędu, ruch jednostajnie przyspieszony, związek frazeologiczny, zaimek przymiotny, przeczewkowe wycięcie gruczołu krokowego, wyprowadzenie funkcji, wnioskowanie przez analogię)** (Нецковский, 2004: 16-19).

Среди фразеологизмов открытых П. Нецковский выделяет:

- **воспроизводимые фразеологизмы (frazeologizmy odtworzone)**, которые возникают на основе показательных элементов образца, ср.: „ktoś, coś” wali do „czegoś” [„gdzieś”] - *ludzie walą do kina na Ursynowie – na ulicy wali woda do kanału – zamknij okno, bo mróz wali do środka*,

- **преобразованные фразеологизмы (frazeologizmy przekształcone)** возникают в результате замены сменного элемента другим словом. Простой формой преобразованного фразеологизма является использование сменного элемента без изменений. Например на основе образца *akcja* (powieści, utworu, filmu itp. *rozwija się* образуются: *akcja opowiadania się rozwija* - *akcja książki rozwija się* или (**простая форма**) *akcja powieści rozwija się* - *akcja utworu rozwija się* - *akcja filmu rozwija się*,

- **сложные фразеологизмы (frazeologizmy złożone)** объединяют черты воспроизводимых и преобразованных фразеологизмов, например: („czyjes”, „czegoś”) *akcje (idą w górę, rosną)* (там же: 17).

Для нашей работы принципиальный интерес приобретают теории А. Молоткова и С. Лещак, так как они рассматривают традиционные фразеологические теории с противоположных полюсов. А. Молотков концентрирует свое внимание на фразеологизмах как экспрессивно-эмоциональных единицах языка, отрицая фразеологический статус всех других воспроизводимых сверхсловных единиц языка (см.: Молотков, 1977). С. Лещак исследует аналитические номинативные неидиоматические знаки языка, как часть фразеологии, называя их языковыми клише (см.: Лещак, 2007).

А.И. Молотков считает, что в теории фразеологии выступают два совершенно разных подхода к изучению фразеологии русского языка. Первый подход определяет фразеологизм такой единицей языка, которая состоит из слов, то есть признается, что фразеологизм генетически соотносится со словосочетанием, фразеологическая единица даже называется «особым» словосочетанием. В таком понимании сущность фразеологизма представляется своеобразной контаминацией признаков слова и словосочетания. Второй подход утверждает, что фразеологизм ни по одному из категориальных признаков не соотносится со словосочетанием (ни по своей форме, ни по своему содержанию), то есть признается, что фразеологизм это такая единица языка, которая состоит не из слов. «Если слово как лексическая единица реально существует в языке (и в речи) только в единстве

формы и содержания, то слов в таком понимании в составе фразеологизма нет. ...речь может идти не о переосмыслении отдельных слов в компоненты фразеологизма, не о частичном или полном переосмыслении словосочетания, а о таком качественном его преобразовании, при котором на основе реально возможного конкретного словосочетания возникает особая единица языка – фразеологизм. Словосочетание, становясь фразеологизмом, утрачивает признаки словосочетания, переходит в особую единицу с иными, чем у словосочетания, признаками» (см.: Молотков, 1977: 11, 15-16).

Сам А. Молотков является сторонником второго направления. Он считает фразеологию особым объектом исследования и особой научной дисциплиной в отличие от лексики и синтаксиса (как в качестве объектов, так и в качестве научных дисциплин). Стоит обратить внимание на методическую последовательность взгляда А. Молоткова (в отличие от нередкого эклектизма подходов других исследователей), который считает ключевыми и принципиальными признаками фразеологизма следующие признаки: а) переносное и эмоционально-экспрессивное значение; б) наличие прототипа; в) преобразование слов прототипа в компоненты фразеологизма с одновременным семантическим слиянием компонентов; г) на этой основе появление совершенно новой единицы языка.

Данные теоретические обоснования позволяют А. Молоткову вынести за пределы фразеологизмов русского языка следующие близкие им категории:

- словосочетания, в которых одно слово получает значение, обусловленное только данным, конкретным сочетанием слов, например: *девичья память, осиная талия лошадиная доза, волчий аппетит, гусиная кожа, глушить водку, плакали денежки* и др.

- аналитические словосочетания (формы слов) – *буду писать, начну говорить, самый добрый...*;

- глагольно-именные словосочетания типа: *отдавать предпочтение – предпочитать, принять решение – решить, сдавать экзамены – экзаменоваться, отдавать приказ – приказывать, сделать ошибку – ошибиться, иметь желание – желать, допустить промах – промахнуться* и т.д.;

- глагольно-именные словосочетания со значением «приводить кого-либо в определенное состояние (*вводить в смущение, заблуждение, сомнение, искушение* и т.д.; *приводить в неистовство, экстаз, замешательство, бешенство, смятение, негодование, ветхость, восторг* и т.д.; *вгонять в тоску, меланхолию, слезы, чахотку, страх* и т.д.; *выводить из терпения, равновесия, уныния, апатии* и т.д.) или приходиться самому в определенное состояние» (*впадать в задумчивость, отчаяние, заблуждение, противоречие, сомнение, бедность, спячку* и др.; *приходить в неистовство, экстаз, бешенство, раздражение, смятение, негодность, ветхость, отчаяние, восторг, негодование* и т.д.; *доходить до изнеможения, галлюцинаций, отчаяния, потери самообладания* и др.);

- именные и глагольные словосочетания, образованные или путем повторения одного и того же слова в разных формах или путем сочетания двух слов с одной основой, например: *дурак дураком, яблоко к яблоку, с места на место, от зари до зари, от случая к случаю, день-деньской, пир пировать*;

- пословицы и поговорки;

- крылатые слова;

- составные термины, мотивация значения которых ясна: *северный полюс, азбука Морзе, рентгеновские лучи, выходить на орбиту* и т.д.;

- составные термины, мотивация значения которых утрачена: *анютины глазки, антонов огонь, козья ножка, кукушкины слезки*;

- сложные географические наименования и сложные собственные названия предметов;

- разряды слов, выполняющие служебную функцию в составе предложения: сложные союзы (*так как, подобно тому как, вследствие – вследствие того что, в связи – в связи с тем что, несмотря на – несмотря на то что...*); сложные предлоги (*в течение, в*

продолжение, в силу...); сложные частицы;

- наречные обороты: *в ажуре, до упаду, в стельку, на глаз, под мухой, на карачках* (см.: Молотков, 1986: 14-17)

С. Лещак четко различает понятие «языковое клише» и понятие «фразеологизм». По ее мнению: «... Дифференциация клише и фразеологизмов прямо зависит от характера номинации. Клише и клишированные предложения – это обычно первичные или повторные (т.е. грамматико-стилистические) знаки, фразеологизмы же и образные высказывания (предикативные языковые знаки) – следствия вторичной номинации (или предикации) (см.: Лещак, 2007: 36). С. Лещак отличительным признаком языковых клише считает также необразный характер (единство) значения данных единиц (там же: 53). Основной дифференциальной чертой клише, в соответствии с ее подходом, является формальная воспроизводимость и семантическая инвариантность аналитических номинативных неидиоматических знаков (там же: 163). С. Лещак выделяет языковые клише среди других воспроизводимых единиц языка прежде всего по критерию, как было сказано, типа номинации, а также по критерию типа функции в языке и речи – номинативной или предикативной функции. К языковым клише относятся только воспроизводимые сверхсловные лексические единицы первичной (либо повторной) номинации, выполняющие номинативную функцию. Предикация, по мнению С. Лещак, - это только речевой процесс, «это выражение языковыми средствами мыслительных и эмоциональных интенций, представляющее объект мысли или эмоции в форме события» (там же: 26). Номинация в противовес предикации - это одновременно и языковой и речевой процесс. Номинация нацелена в равной степени на удовлетворение потребностей формирования языковой системы и потребностей формирования речевых высказываний (там же: 26).

Таким образом, мы обобщенно представили разнообразие подходов к проблематике фразеологии. Исходя из этого можно утверждать, что основными разногласиями во фразеологических теориях является недооценка или недостаточная разработанность следующих аспектов фразеологических единиц:

- языковой статус аналитических воспроизводимых единиц (статус их как единиц лексики, фразеологии или синтаксиса),
- онтология семиотических типов единиц (номинативные единицы – предикативные единицы),
- прагматика единиц (стилистические функции единиц),
- типология структуры и семантики данных единиц,
- способы словообразования данных единиц.

## ЛИТЕРАТУРА

### Научные монографии и статьи:

Виноградов В.В., *Русский язык (грамматическое учение о слове)*, Москва 1972.

Leszczak S., *Языковые клише. Прагматика, семантика и структура аналитических номинативных неидиоматических знаков в современном русском языке*, Kielce 2007.

Lewicki A.M., *Studia z teorii frazeologii*, Łask 2003.

Молотков А.И., *Основы фразеологии русского языка*, Ленинград, 1977).

### Словари:

Молотков А.И., *Фразеологический словарь русского языка*, Москва 1986.

Müldner-Nieckowski P., *Wielki słownik frazeologiczny języka polskiego*, Warszawa 2004.

Skorupka S., *Słownik frazeologiczny języka polskiego*, t. 1-2, Warszawa 1968.

### Интернет:

<http://www.philology.ru/linguistics2/larin-77d.htm#1>



# ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ



Оксана ДИРИБАЛО

© 2008

Науковий керівник – д.філол.н., проф. О.П.Куца

## «УКРАЇНСЬКИЙ СВІТ» ЮЛІУША СЛОВАЦЬКОГО У ПИСЬМЕННИЦЬКОМУ КРИТИЧНОМУ ДИСКУРСІ

«Український світ» Ю. Словацького упродовж ХХ ст. був предметом активного зацікавлення української письменницької критики. Іван Франко, Олена Пчілка, Микола Зеров, Максим Рильський, Микола Бажан, Любомир Дмитерко, Дмитро Павличко, аналізуючи твори польського поета на українську тематику, дошукувалися саме того образу України, який максимально наближався би до рецептованого автором «Української думи» й поеми «Мазепа». Характерно, що судження, роздуми, оцінки письменників-критиків не завжди збігаються з поглядами професійних літературознавців на цю проблему, тому питання рецепції України у творчості польського поета залишається актуальним та відкритим.

Г. Вервес свого часу звернув увагу на те, що головний образ, пов'язаний з Україною, який найчастіше реінкарнував у поезії Ю. Словацького, — це образ невеликого волинського містечка Кременця [Див.: 4, 18]. Ще Олена Пчілка, описуючи цю мальовничу місцевість, де народився і провів дитячі роки «славутній» поет, захоплювалася її «поетичною» околицею: «Се один з найкращих кутків волинських. Високі гори, вкриті лісами, зеленими левадами, «срібна» Іква, що в'ється під тими горами, дзвінкі джерела з гір, білі українські хатки..., все те дає надзвичайно гарний краєвид» [7, 8]. Коли ж пригадати вірш Ю. Словацького «Якщо ти будеш у моїй країні...», то можна побачити, наскільки адекватно відтворив польський поет образ рідної землі:

Там коли будеш, в моїй тій країні,  
Де мої гори хорошії, сині,  
Де моя Іква долинами плине,  
Де попід містом поток грає-рине,  
Там, де левади, на квіти багаті,  
В гори біжать під садочки, під хати.

*(Переклад Олени Пчілки)*

Олену Пчілку приваблювало «волинське» походження польського «wieszca», і вона, як знаємо, в 1910 р. опублікувала в Києві книжку «Юліуш Словацький, його життя, творчість і зразки творів». Це видання містило розлогу вступну статтю письменниці та кілька перекладів найкращих, на її думку, віршів Ю. Словацького, в яких поет «згадує свій рідний край волинський» [7, 13]. До «найкращих» вона зараховувала такі твори, як «В пам'яткову книжку Зосі», «Там, коли будеш, в моїй тій країні...», «Стокротки», «Розстання», «Пісня при заході сонця на морі» та уривок із трагедії «Лілля Венета». Переклади цих поезій належали Олені Пчілці та Х. Петруненку. Показово, що книга була проілюстрована фотографією Кременця та його передмістя. Авторка вступної статті не тільки знайомила читачів із головними віхами життя польського поета, окреслювала його місце в літературному процесі ХІХ століття, а й здійснила порівняльний аналіз творчості Ю. Словацького та А. Міцкевича. Олена Пчілка першою в українській письменницькій критиці ширше порушила питання впливу родинного

місця польського поета на його творчість. «Знайомлячись ближче з творами Словацького, — писала вона, — ми хотіли переконатись, наскільки відзначилося в його писанню те, що він вродився на Україні, що думка його в ранній вік його, та й пізніше, при спогадах на чужині про вітчизну — повинна була звертатися до того рідного краю, до волинської України» [7, 14]. Письменниця ширше охарактеризувала любов поета до малої батьківщини, зазначивши, що така любов дуже виразно проявляється саме на чужині: «Се — органічна любов до рідного краю, яко до свого «родовища», се та любов, що живе в кожній чулій душі і особливо зростає в ній на чужині, коли людині починає здаватися, що там, у рідній стороні, і зорі сяють ясніше, і квітки пахнуть більше!..» [7, 14]. Проте, як і більшість дослідників, Олена Пчілка схилилася до думки, що якогось свідомого, «особливого «українізму» у творчості Ю. Словацького не було: «Нема слідів, чи Словацький задумувався над тим, що було на Волині польського, а що українського. Та й не було звідки тій свідомості взятися... Словацький жив змалу життям своєї чисто польської сім'ї, під надихом виключно польської культури. Однак все-ж особливу увагу, любов до того рідного волинського краю, можна помітити в багатьох творах Словацького» [7, 14].

Все-таки письменниця підкреслила, що дебютним твором Ю. Словацького, тоді ще 18-літнього юнака з Кременця, була «Дума українська», а отже, в історії польської літератури залишився незаперечним факт, що «перша струна поетової ліри обізначалась на тему українську». Правда, Олена Пчілка не замовчувала, що цей твір був ще «не вироблений» і навіть мав «помилки проти вмілості віршування». Вона коротко проаналізувала також інші поезії Ю. Словацького на українську тематику. Так, драма «Мазепа», на її думку, була нав'язана однойменною поемою Байрона, хоч і цілком відмінна од неї змістом. Поема «Змій» мала, на думку Олени Пчілки, історичні джерела, зокрема, «Опис України» Боплана. Тут зображення походу на чайках, образи «баєчного» гетьмана, Дніпра, замку на Чортотрої було «перевите романтичними додатками — русалками й іншими фантастичними мріями». Не зараховуючи це «українське поетичне оповідання» до шедеврів Ю. Словацького, Олена Пчілка пояснювала його «простоту» тим, що автор «вийшов із свого звичайного творчого обсягу» і був змушений «підроблюватись» під простий виклад, що рідко кому вдається. Вона висловила слушну думку, що, якби поетові не судилася доля «вічного мандрівця», рідний волинський край, такий поетичний і багатий на історичні пам'ятки, надихнув би його на «ще не один твір з українського життя». Особливо суттєвим є її порівняння козацької тематики у творчості Ю. Словацького і Г. Сенкевича. На відміну од автора «Вогнем і мечем», Ю. Словацький, за словами письменниці, «ні одної лихої цяти не положив у своїх творах, злобно й ненавистно, на українських козаків» [7, 16]. Навпаки, вважала Олена Пчілка, польський поет героїзував степових лицарів, які своїм завзяттям будили його симпатію, а не лихе почуття.

Цікаво, що М. Рильський досить схвально відгукнувся про публікацію Олени Пчілки, визначивши стиль її вступної статті як «стилий і витриманий в хороших тонах критично-біографічний нарис». Проте, на думку цього письменника-критика, суттєвим недоліком перекладів, що подавалися в книзі, підготовленій і виданій Оленою Пчілкою, є звичка, як і у всіх «поетів старшого покоління, «українізувати» тексти, які вони перекладають. Так, арфісти у «Ліллі Венеді» виступають в неї як кобзарі [8, 417].

Відомо, що упродовж усього свого життя Ю. Словацький згадував український Кременець як «рідне місто», а себе називав «волиняком». Уточнимо, що польський поет не був особливо близьким із простим українським людом, але безперечним залишається факт, що він володів українською мовою, знав і любив українські пісні, які співали в салоні його матері. Згодом він майстерно вплітав у свою творчість низку українських мотивів, в його поезіях не раз з'являлись і Волинь, і Поділля, і Кременець, й Іква, і Дніпро. Листи Ю. Словацького до матері наскрізь пройняті спогадами та тугою за рідним краєм: «Пригадую собі рідну землю», «мрію побувати на моїй рідній землі», «я не зовсім чужий у моєму рідному містечку» [12, 144; 220; 340] та ін.

Стосовно впливу українського середовища на творчість польського поета, то Ю. Баженова звернула увагу на психоемоційний зв'язок Ю. Словацького з українцями: зростаючи

у польсько-українському зорієнтованому середовищі, Ю. Словацький «не відчув свого етнічного та культурного відокремлення від українців» [2, 64]. Аналізуючи роль і значення української мови для творчості Ю. Словацького, Ю. Баженова характеризувала її як «мову малої Вітчизни». Г. Вервес також зазначав, що у поняття «Україна» польський поет включав усі українські землі, в тому числі Поділля, Волинь і Східну Галичину [Див.: 4, 20]. Учений підкреслював, що Ю. Словацький українську мову знав настільки, «щоб розуміти народ, серед якого жив, його духовне життя, шанувати його звичаї, його погляди на світ» [4, 21]. Він відзначав також, що в творах польського поета справді є багато «українізмів», а деякі з них, на думку дослідника, назавжди увійшли до словника польської літературної мови. Нагадаємо, що й деякі польські біографи Ю. Словацького стверджували, що українською мовою польський поет володів досить добре. Цієї думки дотримується також Д. Павличко, який зазначає, що мова і пісня українського народу в Кременці були домінуючими елементами, всюдисущими в житті багатонаціональної спільноти. Вони перебували в повній гармонії з пейзажем, який постійно з'являвся в творчості Ю. Словацького не лише як тло, а й як своєрідний персонаж із важливими символічними функціями. Тому той світ, що його польський поет пізнав дитиною, за словами Д. Павличка, «був силою факту українським світом» [6, 251].

Саме українським впливам на творчість Ю. Словацького присвячено найбільше уваги у письменницькій критичній прозі ХХ століття (М. Рильський, М. Бажан, Л. Дмитерко, Д. Павличко та ін.). М. Рильський, зокрема, порівнював, що «Кременець був так само дорогий поетові по спогадах, як Міцкевичу — Новогрудок» [8, 414]. Письменник-критик наголошував на формуванні світосприймання Ю. Словацького, на широкому функціонуванні українських мотивів у його поезії: «Ми, українці, пишаємось, що на нашій землі народився геніальний польський поет, що світлі води не раз згадуваної ним Ікви випоїли його. І наявність у його творчості українських мотивів не може не радувати нас» [8, 414]. Статтю «Юліуш Словацький і українська поезія» М. Рильський розпочав спогадом про своє перебування в Кременці — одному «з найбільш мальовничих» куточків України, який наче «створений був умисне для того, щоб у ньому народився предивний геній Словацького» [8, 417]. Український письменник-критик тонко спостеріг, що дитячі та юнацькі спогади виявляються найміцнішими і найяскравішими в мемуарах визначних людей. Однак жоден із великих художників, на його думку, не зміг із такою «мученицькою і трепетною любов'ю» зберегти й відобразити у своїй творчості «край дитячих літ», як Ю. Словацький. Любов польського поета до «своєї України» М. Рильський називав справжньою синівською любов'ю. Він навіть згадав, що автор «Беньовського» в п'ятій пісні поеми у словесному двобою зі своїм «антиподом» А. Міцкевичем хотів покликати собі в союзники чи помічники не альпійську вершину, не єгипетську піраміду, а рідну йому з дитинства Кременецьку гору. Цей поєдинок гігантів в романтичній уяві самолюбного поета прирівнювався до суперечки між Німаном та Іквою. З приводу цього поетичного змагання переконливими видаються аргументи Д. Павличка, що Ю. Словацький насправді «жадав не особистого першенства, не корони польської поезії, а справедливості й добра для свого народу і ясніше за своїх противників бачив дорогу до суспільного ідеалу» [6, 249].

Романтичні настрої епохи, туга за рідною землею, за рідним містом не могли не позначитися на українському колориті творів Ю. Словацького. Перебування в українському середовищі, серед волинської природи давало достатньо матеріалу для його багатой поетичної уяви. Хоча більшість дослідників відзначали, наприклад, «літературність» джерел автора «Змія», Є. Рихлік вважав наявність численних українських мотивів «потягом до того, що з дитинством його було зв'язане» [9, 5]. Вчений стверджував, що Ю. Словацькому пощастило «дещо з українського життя придбати й засвоїти». Тому безперечним залишається факт, що, попри вплив літературних чинників, польський поет привніс у свої твори і низку українських мотивів. Для цього у нього були і ґрунт, і умови. Отож, як зазначають більшість письменників-критиків, «цілком природними» у його творчості є і Кременець, і Волинь, і Поділля, й Іква.

Приєднувався до цих міркувань М. Бажан, який підкреслював, що в Кременці Ю. Словацький «уперше почув людське слово, виголошене мовою поляків і мовою українців.

У Кременці він почув першу пісню, і, певне, це була пісня українська» [1, 273]. Письменник-критик справедливо зауважував, що знання місцевого фольклору та любов до української пісні породили «Українську думу», «Пісню козацької дівчини», «Змія» та інші твори. У його «Спогаді про Кременець» в невимушеній публіцистично-художній манері викладено основні засади творчості Ю. Словацького, розкрито її актуальність та зв'язки з українською землею. Цей спогад розпочинається епізодом про приїзд на батьківщину поета відомого польського письменника Я. Івашкевича: «Теплом і супокоем овіває мою душу спогад про тихе, сумирне місто, мальовничо розкинуте по схилах невисоких лісистих узгір'я, що звелися між долинами маленької Збитнянки та невеличкої Ікви, прославленої у віршах того славетного польського поета, який 1969 року сам став на її береги, щоб прославити ім'я геніального поляка, що був народився тут, на українській землі, і сповнив свої малесенькі груди теплим українським вітром, запашним од росистої зелені прибережних верб і мурав Ікви» [1, 272]. В одній фразі М. Бажан зумів поєднати й оцінку творчості Ю. Словацького («геніальний поляк»), і колоритний опис місця його народження («лісисті узгір'я, що звелися між долинами маленької Збитнянки та невеличкої Ікви»), і рецепцію творчості автора «Української думи» у поезіях Я. Івашкевича, який відвідав Кременець («сам став на її береги, щоб прославити ім'я геніального поляка»), і власне, особистісне сприйняття митця через його причетність до України («теплом і супокоем овіває мою душу спогад про тихе, сумирне місто»). М. Бажан не приховував того, що його цікавила насамперед українська тема у спадщині Ю. Словацького. Український поет-критик посилався при цьому на такі твори польського митця, як «Українська дума», «Змій», «Беньовський», «Срібний сон Саломеї», «Пісня козацької дівчини», «Король Лядави». Він дійшов слушного висновку, що українська тематика — не випадкова у творчості Ю. Словацького, для якого — «Кременець *рідний*, українська земля *рідна*» (виділення наше. — О. Д.). Далі письменник-критик, відштовхуючись від вислову Ц. Норвіда про розмах поетичної мови Ю. Словацького, майстерно поєднав свої найвіддаленіші асоціації — химерні мрії поета про кременецький будиночок, обсаджений різнобарвними мальвами, з уявним портретом «блідого», «хворобливого» юнака у рядах народних демонстрантів у Варшаві, де він начебто марширував під гаслом «За вашу і нашу свободу». Таким чином, автор спогаду образно, але з науковою достовірністю окреслив основні віхи життя та діяльності «великого Юліуша», прозорливість і проникливість його поетичного бачення світу. Підкреслимо тут, що для різножанрових статей М. Бажана характерна своєрідна контекстна схема. Свого часу Б. Бурсов зазначав, що одне з найперших завдань письменницької критики — «з'ясувати роль письменника у розвитку літературного процесу» [3, 134]. Для цього, зрозуміло, не обійтися без контексту. У «Спогаді про Кременець» М. Бажана існує декілька послідовних контекстів: «українська школа» в парадигмі ідейно-художніх течій польської літератури; світова духовна спадщина та національні (польська, українська та російська) літератури; патріотична поезія Ю. Словацького у контексті світової політичної поезії (Ю. Словацький був першим співцем польського повстання 1830 року).

Додамо, що М. Рильський присвятив Ю. Словацькому ще одну статтю з промовистою назвою — «Полум'яний геній». Як ювілейний виступ, він вперше виголосив її 5 вересня 1959 року в Кременці з нагоди 150-річчя від дня народження польського поета. Стаття також була вміщена як передмова до двотомного видання творів Ю. Словацького. Для М. Рильського Ю. Словацький поставав тут не тільки людиною надзвичайної геніальності і трагічної долі, а й належав до тієї «плеяди геніїв» слов'янства, які «привернули до себе — одні раніше, другі пізніше — очі всього людства» [8, 405]. Українському письменнику-критикові імпонувало передусім те, що вся творчість польського поета була присвячена «служінню народу». Автор розвідки орієнтував читача на поеми за українськими мотивами: «Беньовський», у якій дія розгортається в Україні; «Змій», у якому козацькі пісні нагадують пісні Т. Шевченка. М. Рильський також схилився до тверджень, що «конкретну Україну поет знав досить поверхово», про що свідчили, на його думку, «описи української природи». Для ілюстрації висловленого М. Рильський запропонував читачам краєвиди українського степу з поеми «Беньовський» (у власному перекладі):

Повз давні, темні степові кургани  
Він мчить і мчить на чорному коні.  
В землі подзвонюють розбиті жбани  
Із прахом рицарів, а в вишині  
Кружляють гайворони, як шайтани;  
Списи в куцах палають, мов огні,  
І войовницькі одяги мелькають.  
Там на курганах лірники співають  
Журливі думки предківських часів...

На думку М. Рильського, такі уявлення про романтичний та «умовний» український пейзаж польський поет виніс із «досить бідних, головним чином польських джерел». Україна в його поезії, вважав письменник-критик, — це «фантастична Україна». Проте важливішими для українського читача, на його думку, залишаються глибокі симпатії Ю. Словацького «до народних українських мас у їх визвольних змаганнях», про що свідчать деякі уступи з «Беньовського», а також постать лірника-пророка Вернигори, образ гайдамацького ватажка Семенка у «Срібному сні Саломей». Усе це, за М. Рильським, ріднить Ю. Словацького з автором «Канівського замку» С. Гоцинським.

Підкреслимо, що «вифантазованою та нереальною» назвав також Україну Ю. Словацького і Є. Рихлік у розвідці «Українські мотиви в поезії Юліуша Словацького» (1929) [9, 67]. Поему «Змій» цей дослідник вважав «поетичним експериментом» автора, його намаганням кинути виклик самому А. Міцкевичеві. Він звернув увагу на генезу твору, в якому Ю. Словацький використав «книжкові» джерела, зокрема «поезію «української школи» в особі головних її представників. Тому в поемі прочитуються запозичені чужі мотиви, скомбіновані фантазією Ю. Словацького, який намагався довести, що «й він має досить сили, щоб розробляти такий матеріал» [9, 11].

Про «поверхове» знання України пише і сучасна польська дослідниця А. Вітковська. Вона визначила характер поеми «Змій» як «імітаторський», образ гетьмана — «умовний», а його одяг — «скроений». Уточнимо, що цілком іншої позиції дотримувався Г. Вервес, який вважав, що, описуючи українську місцевість, «Словацький згадує всю Україну, яку знав і любив. Особливо його захоплює Дніпро з його вічними порогами, Запоріжжя як символ козацької вольності, прекрасний золотoverхий Київ» [4, 19]. Так, аналізуючи поему «Змій», учений вистежив там цілі «розсипи» українського фольклору, що промовляють про добру обізнаність Ю. Словацького з творчістю того народу, серед якого він народився і виріс. «Знання і творче використання української народної поезії, — писав Г. Вервес, — свідчать хоч би те, що розділ «Русалки» в цій поемі зітканий із пісень, уміщених у збірниках М. Максимовича» [4, 20]. Дослідник довів безпосередній зв'язок автора «Змія» з представниками «української школи» у польській літературі. За його словами, Ю. Словацький намагався не лише «вийти на самостійний шлях», а й синтезувати здобутки цієї «школи».

Розмірковуючи про світогляд Ю. Словацького як «дуже рухливу» і «суперечливу стихію», Д. Павличко звернув увагу, що саме в численних поезіях на українську тематику особливо яскраво видно «творчу потугу й слабкість, пов'язану зі світоглядними елементами». З одного боку, зазначає цей поет-критик, Ю. Словацький прославляє «блакитну» Україну, зелену Ікву, золоті подільські простори, своїх українських земляків, добре знає й посправжньому поважає вольну козацьку натуру, розуміє, що справжньою причиною ворожнечі між поляками й українцями була шляхта з її релігійним фанатизмом і жорстокістю. Проте, з іншого боку, як образно підсумовує Д. Павличко, «Словацький все ж таки не наважився повалити одним подихом думки криваву райдугу «від моря до моря», що в її уяві століттями бачила польська аристократія». Тобто Україна у свідомості Ю. Словацького залишилася, за Д. Павличком, як південно-східна територія єдиної і неподільної Речі Посполитої.

У статті «Український патріотизм Юліуша Словацького» Д. Павличко наводить уривок із поетичної повісті «Година думки», у якому образ Кременця «вражає неймовірною, майже фактографічною докладністю». У панорамі рідного міста, вважає письменник-критик,

«виступає образ вітчизни, схований світ мрії». При цьому він зробив цікаве відкриття, зауваживши, що «спогади і твори про Україну в Словацького з'являються, як правило тоді, коли поет намагається збагнути болючі суперечності, що його переслідують» [6, 252]. Д. Павличко розглядає Україну, Слов'янщину як важливий відправний пункт роздумів польського поета над християнською риторикою тодішнього архієпископа Римського і його прислужницькою політикою, запобіганням перед європейськими монархами, у тому числі російським царем. Саме Ю. Словацький пророче писав про потребу слов'янського папи, «брата народів», який «повичищає рани світу від хробачні» й у «творіннях світу покаже Бога, ясно як день» [6, 252]. Таким Папою, як відомо, став Ян Павло II.

Цілком по-своєму пояснював Д. Павличко і проблему «нереальної України» в естетичній свідомості Ю. Словацького. Україна справді наче була для польського поета «символом нематеріального, духовного, вічного». Тому, пише письменник-критик, «читаючи його твори, важко опиратися враженню, що він найчастіше спілкувався з духом України, а не з її реальним втіленням» [6, 252]. Ця постійна, неухильна ідеалізація рідного краю мала, на думку, Д. Павличка, глибокий філософський сенс. Україну поет завжди бачив «очима уяви». У своїх творах він подавав її як опозицію до бездушності й мертвечини держави, костюлу «без Духу Божого і слова» («Фрагмент поеми про пана Струса», «Поет і натхнення»). Україну, на відміну від А. Міцкевича, Ю. Словацький трактував як соборну, нерозривну окрему країну з власною історією. Д. Павличко навіть проводить паралель із сьогоденням, коли порівнює польського романтика з сучасним нам українцем-державником, адже Ю Словацький, як ми уже вказували, вживає вираз «в Україні» частіше, ніж «на Україні». Тобто поет розуміє, що в такому випадку йдеться не про якусь околицю держави, а про незалежну територію — із власними традиціями і окремим в історичному розвитку народом.

Незважаючи на те, що Україна була другою батьківщиною Ю. Словацького, Павличко-критик зауважує, що той «знав її відносно мало», адже свої отроцькі й зрілі літа провів поза її межами. Він висловлює також цікаве припущення, що вся система його поезії, повна образів і метафор, закорінюється в дитинстві майбутнього автора «Української думи». Саме тоді природа заклала в ньому свої скарби, які виринали згодом із геніальної пам'яті митця. «Українське дерево поезії Словацького, — зазначає Д. Павличко, — зазеленіло по роках, розрослося розложисто, але його корені сягають у глибину «кременецької», «української» підсвідомості поета» [6, 255]. І. Франко, наприклад, пояснював таку здатність «духової діяльності» письменників еруптивністю нижньої свідомості, тобто «здібністю час від часу піднімати цілі комплекси давно погребаних вражень і споминів, покомбінованих, не раз також несвідомо, одні з одними на денне світло верхньої свідомості» [11, 64]. Звідси українська тематика, мотиви, образність з'являлися у поезії Ю. Словацького впродовж його творчого життя самі собою, без силуваної участі розуму, начитаності чи ідеологічних настанов.

Цікавими, можливо, навіть дещо гіперболізованими є міркування Д. Павличка про українськість чи навіть українську самостійність Ю. Словацького. Він приходить до висновку, що польський поет «дійшов не тільки до чіткого розуміння національної окремішності України, але й до пророчої візії майбутньої української держави» [6, 267]. Аналізуючи поему «Вацлав», яка вирізняється «справжнім» українським патріотизмом, Д. Павличко висловлює навіть думку, що в цьому творі «українська самостійність» сягає Шевченкового рівня. Хоча не викликає сьогодні сумніву факт, що автор «Вацлава» глибинно відчував Україну не як етнографічну частину Польщі, а як «національно окремішню» частину Російської імперії, як «пригнічену» козацьку державу, що у майбутньому рокована на воскресіння.

Типологічне зіставлення патріотизму Ю. Словацького з патріотизмом Т. Шевченка в аналізованій статті Д. Павличка також переконливе — на основі «релігійного, нездоланного переконання обох поетів у тому, що невмирущість нації походить із її страждань і непокори». Поет-критик не оминає також безпосереднього зв'язку образів вічного революціонера з «Відповіді на «Псалми майбутності» Ю. Словацького та з «Гімну» І. Франка. На його переконання, Франків «Вічний революціонер» — не заперечення, а продовження і розвиток думки Ю. Словацького в українських умовах. Це стверджує сучасний дослідник В. Корнійчук:

«Франків Дух (Вічний революціонер. — О. Д.) покликаний до життя («вчора розповився») бурхливим і динамічним «fin de siècle» як провісник неминучих суспільних перемін» [5, 82].

Важливо, що у статті «Юліуш Словацький і Центральна Європа» Д. Павличко ставить проблему перепрочитання художньої спадщини Ю. Словацького як у Польщі, так і в Україні. Він цілком переконливо зауважує, що обом народам треба відчутти і зрозуміти «смуток поета», спричинений українсько-польськими кривавими сутичками, відчутти його абсолютно «сучасний» жаль до історії, яка чинила з двох народів ворогів на користь третьої сили — незалежно чи східної, чи західної.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бажан М. Думи і спогади. — К.: Рад. письменник, 1982. — 325 с.
2. Баженова С. З Україною в серці // Баженова С. Юліуш Словацький і Україна. — Кам'янець-Подільськ, 2004. — С. 61-95.
3. Бурсов Б. И. Критика как литература // Современная литературно-художественная критика: Актуальные проблемы. — Л.: Наука, ЛО, 1975. — С. 107-155.
4. Вервес Г. Україна в творчості Ю. Словацького /// Юліуш Словацький і Україна. Київські полоністичні студії. Збірник наукових праць. — Т. II. — К., 2000. — С. 18-30.
5. Корнійчук В. Юліуш Словацький та Іван Франко (субстанція духу в поезії) // Юліуш Словацький і Україна. Київські полоністичні студії. Збірник наукових праць. — Т. II. — К., 2000. — С. 75-87.
6. Павличко Д. Літературознавство. Критика: [у 2 т.]. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. — Т. 2: Світова література / Передм. авт., — 456 с.
7. Пчілка О. Юліуш Словацький, його життя, творчість і зразки творів. — К.: Рідний край, 1910. — 33 с.
8. Рильський М. Зібрання творів: У 20-х томах. — Т. 14. — К.: Наукова думка, 1986. — 535 с.
9. Рихлік Є. Українські мотиви в поезії Юліуша Словацького. — Ніжин, 1929. — 69 с.
10. Романенчук Б. Азбуковник: Коротка енциклопедія української літератури. — Т. 1. — Київ-Філадельфія, 1966. — 472 с.
11. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Франко І. Зібрання творів: у 50-ти томах. — Т. 31. — К.: Наукова думка, 1976-1986. — С. 65-93.
12. Słowacki J. Dzieła. Listy do matki. — Т. 13. — Wrocław, 1959.

## СПРОБА СЕМІОТИЧНОГО АНАЛІЗУ МОТИВУ КУЛЬТУРНОГО „СПАДКУ” В ТЕКСТАХ ЛЕСІ УКРАЇНКИ

У творчості Лесі Українки наскрізним мотивом проходить феномен культурної спадщини, що постійно перебував у фокусі зацікавлень поетеси. У літературознавчих працях, присвячених Лесі Українці, хоча не оминаються культурософські проблеми, власне спадок не був об'єктом окремого дослідження. Частково самобутність тлумачення збереження і передачі національних та універсально-культурних цінностей в творчості Лесі Українки висвітлювали М.Драй-Хмара, М.Зеров, Л.Мищенко, О.Бабишкін, Г.Аврахов, В.Агеєва, А.Криловець, О.Огнева та ін. До проблеми культурного зв'язку поколінь на матеріалі доробку Лесі Українки звертались вітчизняні філософи, зокрема А.Бичко, Ю.Доброносова, О.Забужко та ін.

Тема спадщини та спадкоємців помітна вже у ранній ліриці Лесі Українки, згодом вона продовжувала своє доцентрове зміщення у творчій праці письменниці. Небезпідставно можна розглядати мотив спадку як парадигму, що є іманентною для доробку Лесі Українки: від першого експресивного зауваження про творчі здобутки національного генія – „ті вічні пісні, ті єдині спадки” до концептуальної констатації „ми лицарі без спадку”.

Леся Українка виховувалась у сім'ї, яка створила всі можливі умови для культурної освіти та формування духовно-культурних орієнтирів. У середовищі Драгоманових-Косачів засвоєння знань ніколи не було лише засобом поповнення ерудиції, а насамперед відповідальною працею, яка підпорядковувалась обов'язку передати набуте, осмислене, здійснене нащадкам, які готові були прийняти естафету цінностей від старшого покоління. Домашнє виховання та самоосвіта дозволили Лесі Українці рано відкрити для себе європейську літературно-естетичну думку, побувати на музичних та театральних імпрезах світового рівня, засвоїти уроки національної історії, відчутти себе живою клітиною українського культурного процесу. Прискіпливо виробляючи власний моральний кодекс, Леся Українка ретельно вивчала сакральні тексти різних релігій, визнавала великий вплив духовних центрів, їй цікавили храми різних віросповідань. Вона була глибоко переконана, що особистість, нація, покоління відбуваються лише тоді, коли отримують культурний спадок, зберігають і примножують його.

При нагоді письменниця відвідувала музеї, у яких законсервовані зразки культури минулого вступали у діалог з сучасниками. Як відомо, тричі вона побувала у знаменитому Каїрському музеї. Коли в Києві було засноване перше українське легальне товариство „Просвіта”, Леся Українка запропонувала кілька проектів, головна мета яких – окреслити українську спадщину, зробити її доступною для сучасників та наступників. Ользі Кобилянській вона повідомляла про наміри „мати свою бібліотеку, книгарню, музей...” [Хронологія: 779].

Але передусім поетесі йшлося про спадок духовний, певний моральний стрижень, що надає сенс існуванню і спонукає до акумуляції життєвої енергії. Проте і матеріальна спадщина, „скарби”, які стають запорукою подальшого культурно-освітнього вибору та поступу людської спільноти, мали для неї неабияку вагу. Недарма конспект її останнього творчого задуму – драми „На передмісті Александрії” – обіцяв грандіозну картину репресій вчених-еллінів і намагання зберегти їхнє слово для майбутніх поколінь. Зокрема, експресивно замальована сцена переховання у пустелі старовинних рукописів дітьми Теокріта, які „припадають до землі, молять Геліоса берегти їх скарби. Може, настануть кращі часи. Може, колись хтось знайде ті скарби – і дізнається великої мудрості: „Геліосе! Рятуй наші скарби! Тобі і золотій пустині доручаємо їх!” [Українка, 6: 393]. Двічі повторене у цьому фрагменті слово „може” засвідчує характерний для тривалих міркувань Лесі Українки сумнів щодо затребуваності інтелектуально-художніх скарбів нащадками. Перед її внутрішнім зором



постійно стояло майбутнє, „віки потомні”. Масштаб особистості Лесі Українки піднімав її над вузьким прошарком свого часу, творчі імпульси вона отримувала від численних знаків багатомітного тексту культури, причому своєю фантазією вона намагалась проникнути в утаємничені послання, заковані в камені, звуках, візуальних образах.

Лесі Українці як людині культури одним з перших дав високу оцінку Микола Євшан, який підкреслював: „Приймаючи ціле насліддя культури в його заряд, вживаючись у вартості, установлені давнішими культурами, людина має тим краще змогу розвивати вповні інтенсивно духове життя, тим краще виплекати свої природні почуття, а попри те здобути собі горішну, високу поставу супроти життя, не затрачуючи в собі рівночасної органічної сполуки з його нервом і не відчужуючись від його потреб” [Євшан:154-155].

Ця стаття є спробою піддати мотив „спадку” у творчості Лесі Українки семіотичному аналізу, оскільки за його допомогою ми маємо намір розглянути не лише експліцитний, але й імпліцитний смисл художніх образів місткого культурологічного поняття спадщини.

За Р. Бартом, семіотичний аналіз полягає у визначенні кодів, під яким слід розуміти поле мотивів, що в свою чергу складаються з кількох субординаційних кодів – зазвичай бінарно спарених морфологічно різномірних елементів, знаків, індексів, сем, констатацій, пояснень тощо [Барт: 412]. Універсальним варіантом мотиву спадку в літературній творчості можна вважати консервацію суспільної пам’яті для нащадків, що передбачає активне використання в образному світі знаків та символів матеріальних пам’яток культури. Така своєрідна літературна „музеефікація”, наповнення новим життям класичних елементів тексту культури в літературних творах є визначальною в доробку Лесі Українки.

Поринаючи у світ різних цивілізацій, письменниця значну увагу приділяла архітектурним спорудам, скульптурам, які найбільш виразно засвідчують ідеї, естетику, вірування кожної епохи. Давно минулі віки вступають у діалог з прийдешнім насамперед за допомогою мовикаменя, що найменш підвладний руйнівній силі часу. Перебуваючи у численних мандрівках, Леся Українка мала можливість безпосередньо побачити найзнаменитіші споруди Давнього Єгипту, Греції, Риму. За цими величними творіннями або їхніми знівеченими залишками її уява розгортала грандіозні картини фізичного і духовного змагання, що потребувало численних жертв задля увічнення істин, що здавались на ту пору непорушними. Переважно це змагання полягало в тому, щоб відносно піднести до абсолютного, миттєве зафіксувати у вічності, земного владаря прирівняти до Бога. Але, міркуючи з висоти часу над марнославністю таких задумів, поетеса повсякчас доходила висновку, що комунікативний канал через вплив „шумів” коригував художню інформацію, що є цілком закономірним. І таким чином послання у майбутнє сприймалось новими поколіннями адресатів цілком трансформованим. Класичною ілюстрацією різночитання культурного знаку є епічна поезія Лесі Українки „Напис в руїні”. В інтерпретації цього тексту традиційно фокусували увагу на революційному ентузіазмі письменниці, що був суголосний гаслам більшовицької революції. „Хай згине цар!”, – так закінчує поетеса свій вірш, натомість вбачає гідним увічнення тільки народ, трударів, що звели унікальні культові споруди. Плин часу дійсно знищив у картуші ім’я фараона, що мав намір залишитись славетним у пам’яті людей на віки. Як вказував Р.Якобсон, в процесі передачі інформації використовується два коди: один зашифровує, а другий дешифрує повідомлення. Леся Українка переконливо показала, що дешифрування має свої правила, які переважно стають панівними для реципієнтів і видозмінюють інформаційне послання. Саме тому вона застерігає сучасників:

Співці! Не марте, вчені! Не шукайте,  
Хто був той цар і як йому наймення:  
З його могили утворила доля  
Народу пам’ятник... [Українка, 1: 312].

Таким чином, культурна спадщина в інтерпретації Лесі Українки переживає трансформацію, її переосмислюють, піддаючи переакцентівці визнані в минулому цінності. В опозиції *цар/народ* варто уникати соціальної однозначності, оскільки Леся Українка

передусім надає перевагу істинним творцям культури (у тому числі культурній еліті), намагається пізнати суть таїни втілення задумів, творчі муки, що супроводжують народження справжнього шедевр.

У своєму доробку Леся Українка неодноразово звертається до художнього моделювання знецінення скарбів, їхньої оманливості та сумнівності щодо потреби спадкування. Можна виділити іманентну для письменниці бінарну опозицію *храм/гробниця*. Унікальність святинь, конструктивна сила віри для неї не були пустими словами. Саме тому образ храму – „оселі богів” – наповнюється в текстах письменниці глибоким змістом, використовується також у переносному сенсі („храм хисту”, „мій дом – мій храм” тощо). Іноді поняття „гробниця” і „храм” у Лесі Українки об’єднуються і виступають як синонімічні виразники сакрального на протигагу профанному. Подекуди в їхній контрверсійності ми вбачаємо протиставлення мертвого і життєдайного. Не зважаючи на те, що і мертве, як тимчасово викреслена за межі дієвості кодифікована інформація, може перетерпіти реанімацію, принаймні метафоризовану, або трансформуватись у міф, що циркулюватиме як знак у людській пам’яті, все-таки „гробниця” є зоною, яка виводить за межі чинного, поглинає у небуття. Справжні скарби, щоб стати культурним спадком, повинні бути поміщені у храми, де вони канонізуються і набувають гарантії увічнення. Вектор храмової канонізації – майбуття; гробниця несе пам’ять про минуле, і набуває фундаментального значення для культури. Кладовище у Лесі Українки – місце, де „спочиває [...] слава”, яка вже не підлягає сумніву; гробниці стоять „на сторожі” майбутньої честі, зберігати могили предків – це значить шанувати їхні заповіді.

Ще одна художня студія феномену спадку Лесі Українки – легенда „Ра-Менеїс”. За життя горда цариця „панувала і в храмах нарівні з богами”, в честь Ра-Менеїс ставили камінних богинь та зводили колосів з її обличчям, спорудили величну піраміду. Але урочистий похорон перетворився на вибух гніву і помсти, яку, здавалось, підтримала сама природа, що приготувала для Ра-Менеїс піскову „могилу рухому”. Через століття „сміялись безумні нащадки, що й мумії предків не вічні...” [Українка, 1: 207]. Як відомо, „египетська мумія представляє собою символ вищого порядку” [Шпенглер: 30], ігнорування цієї традиції є яскравим свідченням занепаду єгипетської культури. Прийшла доба панування західно-європейської культури з її фаустівським поривом до безкінечності і непомітною зміною домінанти релігійної вертикалі на атеїстичну горизонталь. Знайдену мумію Ра-Менеїс продали за безумні гроші у Європу, де „люди північні поставили храм для богів всього світу / Він же й гробницею був для всього, що колись панувало” [Українка, 1: 208]. Цей храм-гробниця, тобто музей, виконував виключно освітню функцію, і в ньому колишня нетлінна диво-цариця мала дивувати екзотичністю далекої культури. Проте топос музею виключає код культовості, у ньому „боги не були вже богами”, і тому забальзамоване тіло цариці розсипалось. За легендою Лесі Українки, могутній Ра був безсилий на чужині, де правили байдужість і холод. На рідній землі навіть зневажена за нечувану жорстокість людом Ра-Менеїс зберігала нетлінність і вроду, там вона була спадком, хоча і відторгнутим нащадками. Але за межами національної культури та вірувань, на ринку маскультури, втомленої від сенсацій цивілізації, вона остаточно втратила свою унікальність, переставши бути ланкою, що зв’язує минуле і майбутнє, пращурів і нащадків.

У драматичній поемі „Орґія” поетеса змальовує ряд митців, які прагнуть до самореалізації, сподіваючись передати свої витвори нащадкам. Поетеса переконливо показує, що ці прагнення можуть бути спричинені різними мотиваціями, серед них найактивнішими є власне егоцентризм, самозакоханість. Але разом з тим не менш гострою є дилема, викликана ціною пропуску плодів мистецького хисту в завтрашній день. Таким чином, Леся Українка розділяє культурну спадщину на естетичну і моральну складову. Лише їх гармонія, цільність може стати тим скарбом, що збагачує спадок „потомних” поколінь. Практично у ситуації національної неволі дорога до храму митцеві відкривається ціною аморальності. Але і митець, який вибирає „гробницю”, збіднює свій народ, позбавляє його естетичної спадщини.

Неріса з болем дорікає Антею, який свідомо замикається у вузькому колі своїх прихильників:

Я собі гадаю,

що скільки ще ся хата поховає

в собі укритих скарбів, мов гробниця... [Українка, 6: 183]

Антеї вважає для себе принизливим виступати на оргії, де буде лише одним з рабів, що збагачуватиме колекції скарбів Римської імперії. Але часова відстань у культурній спадщині, яку доводила Леся Українка у вірші „Напис в руїні”, ревізує маркування і піддає інверсії опозицію „цар/раб”, залишаючи захоплення і вдячність нащадків лише народу, а не його експлуататору. Антеї не розраховує на те, що час буде виправляти помилки, він робить свій вибір, даючи нащадкам приклад морального, як йому здається, вчинку, проявляючи себе самовідданим патріотом: **краще гідна смерть, ніж принизливе обслуговування колонізаторів.**

Скульптор Федон робить інший вибір, він ставить скульптуру Терпсіхори у домі Мецената „на подив людський, мов у храмі...”, що Антеї вважає блюзнірством: для нього богиня не може перетворитись у товар і прикрашати колекції ворогів, її місце дійсно у храмі вселюдської слави. Слід наголосити, що знаки храму і гробниці стають вельми промовистими і місткими у тексті, але варто звернути увагу і на порівняльний сполучник „мов”, що має свою вагу: *дім, мов гробниця – це не гробниця, дім, мов храм – це не храм.* Отже, ці поняття є симулякрами, що значно розширюють канали спадковості, у яких „шуми” стають вельми впливовими. Врешті-решт у драматичній поемі „Оргія” бінарна опозиція „гробниця/храм” все ж таки відступає на другий план перед субкодом волі, що є визначальною складовою культурної спадщини. Без волі – нація вмирає, знищена або асимільована, без волі – немає особистості, митця, який перетворюється на індивідуум, обслуговуючу персону, печать якої – неодмінна „корозія таланту”, що є платою за зраду самому собі. І хоч остання тема залишається на маргінесах твору, саме воля стає найвищим спадком, який герої творів намагаються передати спадкоємцям. Воля як **дух нескоримості** є найвищою цінністю і благом, задля якої ніяка жертва не є марною. Саме тому останній екзистенційний вибір Антеї є вибором між двома імперативами: *fiat pox / fiat ars.* Він не бажає бачити осквернення національного мистецтва, не може пережити втрату національної, людської гідності, жіночої гордості його дружини. Однак песимізм письменниці, виражений у трагічному фіналі, не тотальний. Остання фраза Антеї – „Товариші, даю вам добрий приклад” [Українка, 5: 218]. Суїцид як форма протесту є засобом збереження високого духовного спадку нескоримості та етичних ідеалів для нащадків, що для митця є більш престижними, ніж естетичні скарби.

Мотив спадку в Лесі Українки спрямований не лише на культ предківського звичаю, не менш важливим для неї є бунт проти заскорузлості норм, правил, які стають гальмом для поступу, вільного розвитку людини. Письменниця наголошує на необхідності власне **віддавати** певну вартість, а не **зберігати** її від розповсюдження як привілеї, власність касти вибраних. Приклад Прометея є зразком виривання спадку за межі табуованого кола. Вчинок цього знакового образу культури повсякчас приваблював увагу Лесі Українки. Наслідування його прикладу у широкому сенсі виробляє певну моральнісну традицію, яка притаманна жертвовному способу життя, служінню громадським ідеалам. Прометейське начало потребує свідомої готовності опинитись між двома колами різних суспільно-звичаєних кіл. Для першого носій цього начала постає уособленням зради, за що його піддають остракізму та покаранню, для другого він стає надгероєм, якого сакралізують. Хоча насправді стан порубіжності симетрично віддаляє прометейста як від першого, так і від другого кола, він приречений на самотність, муки сумнівів, не виключено, що і розчарувань, оскільки спадкоємці можуть виявитись негідними отриманого спадку. У вірші „Fiat pox” Леся Українка потужно розгортає цю тезу:

О, не один нащадок Прометея  
Блискучу іскру з неба здобував,  
І безліч рук до неї простягалось,  
.....  
І кожний іскорку ховав, неначе скарб,  
У попелі холодному віддавна;  
Вона не гасла, тліла в тій могилі,

Та не давала ні тепла, ні світла,  
А сміливий нащадок Прометея  
Знаходив смутну долю свого предка:  
Вигнання, муки, нерозривні пута,  
Дочасну смерть у дикій самотині... [Українка, 1: 142]

Врешті, найжахливішою для письменниці є візія своїх братів, котрих вона називає „нащадками Прометея”, „похованими в землянках”. Отримавши спадок як місію нести світло, вони не зуміли передати його далі, наступникам. Терзання непереданого спадку є пекельною драмою для авторки, яка з юних літ, як наголошував М.Драй-Хмара, „почувала себе обранцем якоїсь вищої волі, була переконана, що на неї покладено особливу місію” [Драй-Хмара: 96]. Саме тому в численних образах Лесі Українки можна побачити переконливе підтвердження доктрини В.Біблера, який стверджував: „...реальним *суб'єктом* “логіки культури”, суб'єктом її загальних смислових визначень є *індивід* – цей, особливий, смертний – в тій мірі, в якій він реалізує себе в горизонті особи, в спілкуванні осіб, у сфері культури, на межі культур” [Біблер: 323].

Отже, вивчення семіозису творів Лесі Українки дозволяє побачити, що для неї культурна спадщина є засобом об'єднання етнічної спільноти, одним з чинників її конфігурації. Письменниця розділяла код шифрування і код дешифрування у трансляції культурних вартостей. Спадщина для неї набуває значення цілісного образу культури з естетичними, етичними та духовними компонентами, які в історичному процесі подекуди розриваються і конфліктують між собою. Культурний спадок у доробку Лесі Українки не можна обмежити освітньою функцією, скоріше він наближається до релігійного знаку, така кореляція новими поколіннями є допустима і навіть закономірна. Проте абсолютний культ цінностей минулого веде до вихолощення власне культурного процесу, розмноження симулякрів у площині моралі, віри, творчості. У „спадковому” дискурсі Лесі Українки широко репрезентована типологія персонажів, для яких трансляція спадщини стає призначенням і сенсом життя, причому найскладнішим для них є залучення неофітів та розширення кола спадкоємців.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Ролан. Избранные работы. Семиотика. Поэтика: Пер. с фр – М.: Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. – 616 с.
2. Библер В.С. На гранях логики культуры. Книга избранных очерков. – М., Русское феноменологическое общество 1997. – 327 с.
3. Драй-Хмара М. Життя й творчість Лесі Українки // Драй-Хмара М. Літературно-наукова спадщина. К.: Наукова думка, 2002. С. 35-152.
4. Свшан Микола. Леся Українка // Свшан Микола. Критика. Літературознавство. Естетика. – К.: Основи, 1998. С. 153-160.
5. Косач–Кривинюк Ольга. Леся Українка. Хронологія життя і творчості. – Нью-Йорк, 1970. – 924 с.
6. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 1. – Київ: Наукова думка, 1975. 447 с.
7. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 5. – Київ: Наукова думка, 1976. 335 с.
8. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах. – Т. 6. – Київ: Наукова думка, 1977. 415 с.
9. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. - Том 1. Образ и действительность. М.: Айрис-Пресс. – 2003. – 524 с.

## ЗУСТРІЧНІ ТЯЖІННЯ У ДУХОВНІЙ КУЛЬТУРІ УКРАЇНСТВА П ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ: НОСІЇ, ОСЕРЕДКИ, ПАРАДИГМИ

Так склалося історично, що третина світового українства проживає поза межами України. Мільйони емігрантів налічує українська діаспора Європи, США і Канади і вони вносять вагомий вклад у соціально-економічний, політичний та культурний розвиток країн поселення. Українські емігранти перенесли туди свої звичаї, традиції, тепло рідного краю, турботливо плекають нашу мову, рідну літературу і мистецтво.

Констатуючи тепер цей загальновідомий факт, кожен історик літератури мусить певною мірою його розгортати, конкретизувати та осмислювати в обраному ракурсі. Відповідно до нашої теми, крізь призму концептів «дискурс» і «дискурсивна практика», окреслимо бодай пунктирно ту канву, на якій увиразнюватимемо нижче свої міркування, наповнюючи ними загальне «так склалося історично». Історичні події не відбуваються анонімно і безособово, а мають властивий їм «горизонт», «часопростір», діячів-творців з відчутними інтенціями, сподіваннями і наслідками – бажаними чи несподіваними. Як зазначав грецький філософ і богослов Христос Яннарас, людська природа (як «невизначна суміш душі й тіла») понад усяким розумінням «знає, що повнота життя досягається лише у співвіднесеності – у взаємній цілковитій самовіддачі»<sup>1</sup>. Іншими словами кажучи, людська культура, маючи духовний і матеріальний вияви, твориться у повсякчасній комунікації, в діалозі особистостей, спільнот і народів, які постійно мігрують. Історики, культурологи, журналісти, літературознавці проникають у це плетиво спонук, діянь і здобутків, але тільки свідки, мемуаристи, публіцисти озвучують і текстуалізують цю одвічну таємницю.

Щоб чіткіше уявлювалися окремі ланки релігійно-духовного дискурсу з прихованих історичних *передумов* – геополітичних, соціокультурних, побутових вимірів, а багаторівневі суспільні прояви зриміше персоніфікувалися через міжособистісні взаємини живих постатей, які мали свої імена-долі і брали певну участь у відомих подіях, варто бодай штрих-пунктирно окреслити те, як у персоналіях відбувалася еміграція під час Другої світової війни і в післявоєнний період. З-поміж інших на Захід вирушили з різних регіонів України Іван Кошелівець, Богдан Кравців, Юрій Шевельов, Володимир Державин, Іван Багряний, Яр Славутич, Ігор Качуровський, Емма Андіївська, Дмитро Нитченко-Чуб, Зоя Когут, Ганна Черінь (Галина Паньків), Ігор Костецький, Роман Колісник, Роман Кухар, Олекса Гай-Головка тощо. У 40-х роках більшість з названих письменників, тисячі безіменних вигнанців з радянської України тимчасово осідали в розгромленій Німеччині, у таборах переміщених осіб. Вони не загубилися у веремії війни і повоєнної руїни, а відразу закладали просвітні, церковні, літературні організації й установи, в тому числі письменницькі, газетно-журнальні, видавничо-книжкового профілю (МУР, «Арка», «Слово», «Сучасність», «Пролог»).

З початку п'ятдесятих, протягом шістдесятих років культурне життя вимушеної української діаспори набувало сталих організованих форм. Тепер усі конфігурації і структури вже описані, зафіксовані, ставши предметом навіть підручників, як-от «Історія української еміграції: Навчальний посібник. – К.: Вища школа, 1997». То ж вони функціонують як факт і фактори того культурного простору, на якому все виразніше складалася духовна реальність з відчутним взаємотяжінням людських феноменів – приятельських груп, динамічних осередків, що пронизували взаємну циркуляцію різнотипними *контактами* й процесами – листування, зустрічі, телефонні розмови, зібрання, з'їзди, полеміка і т.п.

Варто наголошувати і на такому, здавалось би, суто індивідуально-особистісному

1 Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень / Пер. з грецької. – К.: Дух і Літера, 1999. – С.15.

чинникові, як складання подруж, формування сімей (родин), народження в емігрантів дітей. З цього погляду знаковими є такі «пари», як-от: Емма Андіївська – Іван Кошелівець, Юрій Тарнавський – Патриція Калина; Остап Тарнавський – Марта Сеньківська-Тарнавська; Михайло Ситник – Ганна Черінь... Одні з названих подруж залишалися міцними, давши згодом паростки, інші розлучились, зберігши свої імена чи псевдоніми в літературному житті, внівши ферментацію в процеси тяжіння / відштовхування обдарованих особистостей.

Для історико-літературного процесу і для спадкоємності поколінь у культурі вагоме значення мають фактори виникнення і розпад *творчих об'єднань*, які поставали поміж народами, націями, сягаючи міждержавних параметрів (ОУП «Слово», Нью-Йоркська група письменників). Естетичні оцінки діяльності таких об'єднань впливають не стільки з етнічно-психологічних, світоглядно-вікових критеріїв, скільки з творчих намірів учасників, характерів їх обдарованості. Орієнтація на традиційність і новаторство, закоріненість у звично апробоване чи спроможність витворювати оригінальні зразки, мотивуючи новітні парадигми креативності, – це *найістотніше* в збагаченні національної літератури у взаємодії *свого рідного / чужого, інішого, позиченого*. Про органічність і самобутність культури, як і про людське спілкування знову ж можемо сказати словами Хр. Яннараса: «Ми прилучаємося до життя в кожній миттєвій повноті любовного зв'язку... Наше тіло – біологічний плід динаміки зв'язків, природна неповторність перебігу спілкування і наша *особистісна ін шість* (курсив наш – Р.Г.) – динамічний плід неповторності слів, послань, участі, взаємності»<sup>2</sup>.

Про *нездоланність зустрічного тяжіння* у духовній культурі українства з материкової і діаспорної частинок національного організму свідчать не тільки антології, укладені обабіч залізної зависи, спорудженої розколом світу, такого роду тяжіння поглиблюється і розширюється, розпросторюється в регулярних альманахах, часописах, спільних проєктах, які продовжують здійснюватися в 70-х-80-х роках уже минулого століття (наприклад, *«Зерна»*. Літературно-мистецький альманах українців Європи); *«Сучасність»*. Спільне видання асоціації українознавців та видавництва «Пролог»; *«Світовид»*. Видання київської організації Спілки письменників України, спілки театральних діячів України та Нью-Йоркської групи; *«Визвольний шлях»*; *«Дукля»*. Спілка письменників України Словаччини); *«Кур'єр Кривбасу»*.

Але про *пожвавлення, активізацію та актуалізацію* згадуваних тут векторів простору, духовних зустрічей на терені українства на стику 1990/1991 років годі було б писати, не згадуючи когорти «перших хоробрих» у проламуванні тотальних перешкод. Назвемо таких як-от: Дмитро Павличко, Іван Драч, Микола Вінграновський, а за ними – Микола Жулинський, Володимир Яворівський, Павло Мовчан і т.д. Вони ще за горбачовської перебудови зводили «мости» порозуміння.

Тільки тоді на благодатному ґрунті, коли нарешті з'явилися в Україні викляті «антирадянщани», «буржуазні українські націоналісти», розтанула крига взаємної настороженості і недовір'я. Появилися на магістральному шляху до державної незалежності діяльні промотори не тільки до соборності, а й до злиття окреслюваних тенденцій, розполовиненої етнічної ментальності. Були це спочатку і насамперед народні депутати Олесь Гончар, Роман Іванчук, Роман Гром'як, Володимир Панченко, Лесь Танюк і обрані до українського парламенту «дисиденти» Левко Лук'яненко, В'ячеслав Чорновіл, Михайло і Богдан Горині, Михайло Косів, потужно підсилені правозахисниками-публіцистами: Євгеном Сверстюком, Іваном Гелем, Юрієм Бадзьо, недавніми поетами-в'язнями, як покійний Василь Стус, Ігор Калинець, Ірина Стахів-Калинець, Степан Сапеляк, які до того ж стали віруючими, релігійно-активними літераторами.

Остаточно розвіявся туман наукового «атеїзму»: сталося те, про що писав у книзі «Блудні сини України» Євген Сверстюк: «Згода буде – незгода руйнує. Злагода має в собі Божественну силу від Бога-Творця»<sup>3</sup>.

Творчість митців української діаспори стає зараз духовним надбанням всеукраїнського читача. З часу проголошення нашої незалежності книги українських поетів і

2 Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень / Пер. з грецької. – К.: Дух і Літера, 1999. – С.26.

3 Сверстюк Є. Блудні сини України. – К.: Либідь, 1993. – С.156.

письменників в екзилі почали повертатися на рідну землю. Сьогодні вже добре відомі імена Богдана Бойчука, Романа Бабовала, Богдана Рубчака, Патриції Калини, Ганни Черинь, Ігоря Качуровського, Віри Вовк, Яра Славутича, Зої Когут, Дмитра Нитченка-Чуба, Олекси Гай-Головка, Петра Криницькі та багатьох-багатьох інших. Окремі з них уже видали по декілька нових книг в Україні.

До перевидання їх творів, популяризації і наукового дослідження причетні особисто Петро Сорока<sup>4</sup>, Олександр Астаф'єв<sup>5</sup>, Степан Хороб<sup>6</sup>, не кажучи вже про здавна відомих літературних критиків, як-от: Микола Ільницький, Тарас Салига, Микола Жулинський й оборонці біблійно-релігійного дискурсу в українській літературі: Віра Сулима, Володимир Антофійчук, Лілія Гром'як і наймолодша генерація філологів.

Так замикається коло духовного взаємтяжіння українства – розмивання «атеїзму», звільнення від релігійної байдужості, реанімація «найвеличнішої любові, скерованої до Особи Бога»<sup>7</sup>.

Величому завданню прислуговуються навіть давно померлі митці (в іпостасі традиції). Той же Христос Яннарас про них пише: «Поети, композитори та художники, котрі вже багато років лежать у землі, – висхлі голі кістки, але їх слово продовжує жити. Продовжує жити в особистісній безпосередності. Наскільки довіряєш себе зв'язку, настільки розквітає в тобі особистісна іншість інших слів, їхня «душа». Наскільки віддаєш себе любові, настільки й зринає ностальгічна надія на безсмертя і твоєї власної «душі». Християнська «віра» освітлює ностальгічну надію на сходінках любовного очікування»<sup>8</sup>.

Такі постулати ми приймаємо і поділяємо як методологічне наставлення у підході до «чистої» лірики і тієї поезії, що плекалася серед емігрантів у тузі за Богом, за релігією, за Батьківщиною, особливо серед творчих жінок, які дозрівали в «лоні» української ментальності, народжувалися (в буквальному сенсі) в українських матерів і втішались не проповідництвом своєї любові, а жили як «мироносиці», «блаженні поміж жінками... бо вони породили Спасителя нашого».

4 Сорока П. Вивільнення світла, або Літературний портрет Марти Мельничук. – Тернопіль: Тайп, 2001. – 96 с.

5 Астаф'єв О.Г. Неокласицизм: гармонія як дискурс // Лірика української еміграції: еволюція стильових систем. – К.: Смолоскип, 1998. – 313с.

6 Хороб С. На літературних теренах. Дослідження, статті, рецензії. – Івано-Франківськ: ПНУ ім. В.Стефаніка, 2006. – 409 с.

7 Яннарас Х. Варіації на тему Пісні Пісень / Пер. з грецької. – К.: Дух і Літера, 1999. – С.65.

8 Там само. – С.45.

## РОЛЬ МІЖЛІТЕРАТУРНОЇ РЕЦЕПЦІЇ У КУЛЬТУРНОМУ ДІАЛОЗІ УКРАЇНИ І США У XX СТОЛІТТІ (НА ПРИКЛАДІ ПОЕТИЧНОЇ ТВОРЧОСТІ КАРЛА СЕНДБЕРГА)

Міжнародні контакти у галузі культури протягом XX і початку XXI століття стали інтенсивними, різнобічними і глибшими. У літературознавчих колах досить часто вирують дискусії щодо діалогу між різними літературами, оскільки саме цей вид мистецтва є найкращим посередником у культурних зв'язках народів.

Україна як держава, як культурний феномен не може бути осторонь від світових культурно-інформаційних процесів. А, отже, взаємопроникнення, взаєморозуміння літератур – постійний предмет осмислення. Упродовж багатьох десятиліть наші читачі через штучне відмежування української літератури від європейського і американського контекстів не мали змоги повноцінно ознайомитися з творчістю окремих митців світового значення. Література нашого народу збагачувалася лише тими інтерпретаціями, які допускала тодішня цензура. Сфера україномовних перекладів була досить звуженою, і більшість творів, зокрема письменників США, перекладалися російською. Така ситуація спричинила той факт, що в українському літературознавстві інформація щодо критичної рецепції творчості американських письменників подавалася дуже збіднено, а літературна скарбниця України не поповнювалася перекладами творів навіть досить відомих митців США.

Говорячи про українсько-американський літературний діалог, варто відзначити, що багато українських літературознавців неодноразово зверталися до вивчення літератури Сполучених Штатів Америки. Грунтовні статті Д.Затонського, Т.Денисової, К.Шахової, Р.Зорівчак, Р.Доценка, Ю.Лідського та інших фахівців простежують здобутки американської літератури, динаміку літературознавчого процесу.

Але новітні дослідження діалоговості культури дозволяють по-новому акцентувати літературні взаємини українців і літераторів США на рівні не тільки культури в цілому, а й щодо окремих персоналій. Увіразнює цю проблему саме рецептивний підхід до літературних контактів і постаті письменників, які є об'єктом нашого розгляду (К. Сендберг, І. Кулик, Г. Черінь), і зокрема метою статті – простеження динаміки міжлітературної рецепції поетичної творчості Карла Сендберга в Україні. Справа в тому, що тривалий час поезія цього американського поета проникала в український літературний процес виключно в російськомовних перекладах, оскільки Івана Кулика як українського перекладача та інтерпретатора, який ще у 20-30-х роках XX століття, по суті, першим представив Карла Сендберга вагомо по-українськи, було репресовано, а його творчість вилучено з читацького обігу. Його український Карл Сендберг був невідомий навіть фахівцям.

По-друге, Ганна Черінь (Галина Паньків), що мешкала в США і давно захоплювалася поезіями К.Сендберга і багато перекладала з їх, трактувалася в колишній УРСР як націоналістка, тому також залишалася невідомою українським читачам.

По-третє, добір поезій К.Сендберга в 30-40-х роках на теренах СРСР був тенденційним (однобічним), а літературно-критична інтерпретація текстів американського співця здійснювалася з соціологічних позицій, відповідно до вимог соцреалізму, то це також спотворювало рецепцію його творчості і світогляду.

Названі (тепер відомі) фактори звужували діалогову ситуацію, яка об'єктивно складалася з приводу творчості К.Сендберга в українському геополітичному просторі. Уникати таких соціально-політичних та естетично-літературних причин, що зумовлювали конситуацію літературної рецепції творчості і постаті К.Сендберга, не могли ні пропагандисти, ні дослідники періоду колишнього СРСР і на пострадянському просторі. Тільки зі



змінною культурно-історичного контексту на східнослов'янських теренах, із переміною літературознавчих парадигм в незалежній Україні поступово склалися сприятливі умови для реінтерпретації творчості одного з послідовників Волта Вітмена – поета-барда Карла Сендберга, який і сам, зрештою, позбувався своїх ідеологічних ілюзій та деяких естетичних уподобань.

Діалоговість поезій К.Сендберга формувалася у контексті культури США і виявлялася вже у перших його збірках, оскільки його творчість формувалася в орієнтації на різні стилеві течії американської поезії ХХ століття. У той час реалістична традиція витісняла з літературного процесу Великобританії і США романтичні парадигми, а поруч з практикою В.Вітмена утверджувалася поетика імажизму, то і молодий Сендберг шукав своє стилеве самовизначення на перетині таких конфронтуючих спрямувань. Крім В.Вітмена, К.Сендберг тоді відчував присутність в літературі і Е.Робінсона, і Р.Фроста, і Е.Мастерса, і В.Ліндсея. Але вже навчаючись в коледжі, коли зросла його начитаність, під впливом професора-поета Ф.Райта він збагнув своє творче покликання. Пізніше Пенелопа Нівен по-своєму акцентувала націленість Карла Сендберга-поета – ці зародки діалоговості – на активне спілкування з читачами і публікою [1, с.70].

Таку природу обдарування поета постійно фіксували його рецензенти – літературні критики та історики літератури США, схвалюючи збірки Сендберга чи полемізуючи з приводу його публікацій. Палких прихильників і гострих опонентів йому ніколи не бракувало – саме це переконливо засвідчує простежена динаміка літературної рецепції К.Сендберга в США за життя і після смерті письменника. Амплітуду діалогу зацікавлених реципієнтів постаттю, діяльністю і спадщиною Сендберга на його батьківщині можна окреслити авторитетами Теодора Драйзера і Рональда Рейгана. При найгостріших оцінках тих чи інших американських критиків Сендберга в діалозі про нього, про його місце і роль у літературі США маємо домінуючі для цієї країни концепти: „послідовник В.Вітмена”, „реформатор американської поезії”, „перший поет Америки ХХ століття”, „патріарх американської поезії”.

Роль літературної рецепції поезії К.Сендберга в США, як і оригінальної творчості цього літератора зростає завдяки російській культурі, яка однією з перших сприяла міжнародному її розголосу і в такий спосіб розширювала діалогічну динаміку міжлітературної рецепції. Для цього було кілька причин. Російська культура завдяки В.Маяковському, який особисто зустрічався з К.Сендбергом 1925 року, не тільки популяризувала його як симпатика робітничого руху і соціалізму, а й, орієнтуючись на оцінки американської критики, полемізувала з нею: вела з нею скритий діалог. Використавши авторитет В.Маяковського, якому імпонувала не тільки ідеологічна, а й версифікаторська суголосність американського поета, вона відразу почала ще у 30-х роках перекладати та інтерпретувати його творчість (М.Мендельсон, І.Кашкін, А.Ібрагімов) в парадигмі „пролетарської культури”. У зв'язку з репресіями Івана Кулика перехопила його ініціативу і цілковито почала здійснювати посередницьку функцію в діалозі з приводу творів К.Сендберга і в 30-х, і в 40-х, і в 50-х роках ХХ століття аж до періоду „хрущовської відлиги”. Позитивне значення цієї функції зростало ще й тому, що К.Сендберг безпосередньо звертався до Д.Шостаковича і згодом приїжджав до Москви, зустрічався з письменниками, і залишив прихильним відгук про тодішній СРСР. Після смерті американського письменника російські американісти (А.М.Зверев та ін.) ініціювали та спрямовували дослідження різножанрової спадщини К.Сендберга (Н. Журулі, О.Кириченко, А.Мартинова, О.Миронова, В.Шпак) на теренах усього СРСР.

Простежуючи динаміку сприймання творчості Карла Сендберга у форматі міжлітературної рецепції за всіма параметрами цього концепту („міжлітератур-на рецепція”), варто відзначити, що в українському історико-літературному процесі, який фіксувався в наукових і популярних виданнях мало що було відомим факти з життя і творчості американського поета. І тільки пожвавлення літературних контактів після створення Міжнародної асоціації українців (МАУ) і проведення першого її Конгресу в Києві (1990 рік) почали появлятися нові і разом з тим по-новому сприйматися, інтерпретуватися давні, маловідомі факти. Ці факти як літературні явища набирали значення в контексті тих соціально-естетичних змін, які

тоді відбувалися. Йшлося про нову якість літературних контактів, що суттєво видозмінювали категорію „літературного життя”, плани навчально-наукової діяльності. У цьому зв'язку для нас важливим став той факт, що в Україну серед інших літераторів діаспори приїхала із США Ганна Черінь і привезла рукописи перекладених нею поезій Карла Сендберга. Згодом вийшла друком двомовна добірка віршів американського поета у перекладі Ганни Черінь під назвою „Карл Сендберг. Поезії” (2002 р.) Згаданий факт став початком радикального переосмислення усталеного тоді розуміння літературних контактів.

Разом з тим варто звернути увагу на віхи процесу входження творчості Карла Сендберга в український літературний простір. По-перше, згадки про К.Сендберга в будь-якій формі в російському літературознавстві не містять інформації ні про Івана Кулика, ні про інших україномовних перекладачів чи американців.

По-друге, з реабілітацією І.Кулика в УРСР почали з'являтися ідеологічно дозовані добірки його творів, відзначалася роль в культурних взаєминах укладеної ним 1928 року „Антології американської поезії”, але про збірку „Дим і криця” з докладною передмовою І.Кулика як перекладача інформації не було [2], хоча прізвище „Карла Сендберга” поряд з В.Вітменом називалося.

По-третє, коли 1966 року Віталій Коротич помістив у „Всесвіті” (№8) з власними перекладами ряд поезій К.Сендберга („Чикаго”, „Щастя”, „Туман”, „Прерії”, „Дим і криця”, „Потроєння”, „Рудоволоса ресторанный касирка”, „Прибій”, „Доброго ранку, Америко!”, „Малі хатки”, „Можливо”, „Мале дівча”, „Червоне та біле”, „Елджелд”), високо оцінивши „мудрі і прості” філософські мініатюри „великого майстра”, він також бібліографічно не конкретизував заслуг Кулика-перекладача, обійшовшись стислим натяком і порадою новим читачам. У цьому зв'язку він зазначив: „Від часу, коли було видано українською мовою поезії Сендберга в перекладах Івана Кулика, минуло вже тридцять п'ять років. Гадаю, що нове знайомство з творчістю патріарха американських поетів буде корисним нашому читачеві” [3, с.58]. До цієї поради прислухалися тільки Л.Герасимчук і П.Марусик, що було занадто малим стимулом для розширення і поглиблення українсько-американського діалогу з приводу постаті К.Сендберга. Навіть академічна стаття у третьому томі видання „Українська література в загальнослов'янському і світовому літературному контексті” (1988 рік) не змогла скористатися нагодою підкреслити роль І.Кулика, щоб показати „як звучить голос поета-демократа Карла Сендберга” [4, с. 363] в українському дискурсі, хоча писала: „Неважко пересвідчитись, що багато сучасних поетів-перекладачів частково або навіть повністю поділяють погляди І.Кулика, обґрунтовані ще понад п'ятдесят років тому” [4, с. 363]. Автори справедливо закінчували статтю слухним натяком: „Живі контакти і діалоги, різка активізація наукового спілкування неодмінно виявляться плідною у справі взаємної рецепції української і американської літератур” [4, с. 366]. Отже, сподівання на краще граматично виявлялося в майбутньому часі. Це був 1988 рік. А між тим за межами СРСР і УРСР „взаємна рецепція”, тобто міжлітературна рецепція вже тоді текстуально здійснювалася за активної участі українських емігрантів навіть протилежних естетичних і політичних орієнтацій.

Зокрема, з 1954 року Г.Черінь почала перекладати деякі мініатюри К.Сендберга („Марш цвіркунів”, „Літня трава”, „Нічна капуста”), продовжувала перекладацьку діяльність 1975 року („Кошик”), 1995 року („Ненависть”), різко активізувавши її з 2000 року („Скрині і мішки”, „Пояснення любови”, „Кат у себе вдома”, „Смерть забирає гордих людей”, „Чи Бог теж самотній?”, „Щастя”). Невідомо достеменно, чи Г.Черінь знала переклади І.Кулика, В.Коротича та Л. Герасимчука, але з вищезгаданого переліку переконаємось, що поетеса не обмежувалася чикагзьким циклом творів американського урбаніста, а змістила увагу на ті поезії, які вкладаються в поетику імажизму та імпресіонізму, як говорили давні критики США. До того ж вражає факт збігу літературних смаків В.Коротича-перекладача (1966) і Г.Черінь (кінця ХХ століття). Це засвідчують україномовні версії віршів К.Сендберга – „Чикаго”, „Щастя”, „Туман”, „Доброго ранку, Америко!”, „Приснилось” (у Г.Черінь) і „Навіяні сном” (у В.Коротича).

У такий спосіб замикається літературний діалог текстів через роки і віддалі, якщо за вимірами міжлітературної рецепції в структурі культури зіставляє їх сучасний реципієнт. Отже, діалоговість культури урухомлює статичні компоненти літературних контактів.

Поширення у культурному просторі України парадигми діалоговості культури за М.Бахтіним [5], повернення в Україну праць колишніх емігрантів – все це прискорювало та активізувало українсько-американський діалог, у ситуації якого тексти Карла Сендберга сприймаються і функціонують, позбуваючись засоціологізованих деформацій.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Niven P. Carl Sandburg. A biography. New York: Macmillan, 1991. – 706p.
2. Кухалашвілі В. К., Кабкова О. В. Україна і США: Літературні контакти // Українська література у загальнослов'янському і світовому літературному контексті. В 5-ти томах. – т. 3. – К.: Наукова думка, 1988. – 486 с.
3. Кулик І. Вірші та поеми. Вибране. – К.: Радянський письменник, 1967. –152с.
4. Коротич В. Карл Сендберг – співець американського народу // Всесвіт. – 1966. – №8. – С.59-63.
5. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1979. – 424с.

## СЕМІОТИЧНА ПРИРОДА ОБРАЗНОГО СВІТУ В ПОЕЗІЇ ЛЕСІ УКРАЇНКИ “ТАЄМНИЙ ДАР”

Образний світ поезії Лесі Українки, насаженої орієнтальною міфологією, приваблює насамперед можливістю відчитування семіотичної конструкції твору. Художня своєрідність знаків у поезії “Таємний дар” націлює на глибинну інтерпретацію їхньої значеннєвої складової, аналіз позначуваних понять і механізму їх функціонування в цілісності твору.

Добре відомо, що орієнтальні міфологічні образи, що увійшли до художнього світу Лесі Українки, відіграють унікальну роль у ньому, адже авторка, творчо використовуючи східну символіку, намагалася і зберегти первісну морально-етичну семантику цих образів, і по-своєму проартикулювати їх – суголосно з власним світовідчуттям. “Схід вона опрацювала з найвищою духовно-інтелектуальною напругою”, – зазначає Т.Маленька [5, 43].

Загалом інтерпретувати східні мотиви в творчості Лесі Українки бралися свого часу і Є. Кагаров, і І. Романченко, і О. Дун, а так само П. Одарченко, І. Бетко, Т. Лебединська, В.Шаян, В.Скуратівський, О.Огнева, уже згадана вище Т.Маленька, китайські дослідники Ге Бацюань та Чжу Хун. Усі ці спроби задекларували багатогранність письменницької спадщини Лесі Українки в цілому та її творів на орієнтальну тематику зокрема. Але варто наголосити, що окремі модуси в творчості Лесі Українки залишаються малодослідженими. Отже, проблема орієнтальної міфогенези в письменницькому доробку Лесі Українки потребує докладнішого вивчення, особливо в контексті сучасної гуманітаристики [див.:3], що рефлексує над “відповідальністю перед нескінченним минулим” [2]. З цього погляду кожне наближення до феномену Лесі Українки – це не лише спроба добачити ще якусь грань її творчої самобутності, не лише намагання розтаємничити ще один письменницький код, а й зрозуміти пульс теперішньої доби, де серце генія живить цілий “транс’європейський ...культурний материк” [3, 11].

У пропонованому дослідженні звернемося до поезії Лесі Українки “Таємний дар”, аби вказати якраз на єгипетський модус у творчому доробку письменниці та виявити своєрідність комунікації в цьому художньому мікросвіті, “зрозуміти, сприйняти, прийняти твір”, як наполягав Р.Барт, “у всій повноті ...символічної природи” [1, 413].

Поезія Лесі Українки “Таємний дар” написана у березні 1910 року під час перебування письменниці у Гелуані. Вірш віддзеркалює інтелектуальну рецепцію авторки єгипетської культури і, зокрема, багатой міфології Близького Сходу. Письменниця використовувала міфологічні образи Стародавнього Єгипту, наповнюючи їх максимально актуальними барвами й глибинним підтекстом.

Художня структура поезії базується на взаємодії різних типів знаків. Це стосується, насамперед, архетипної сюжетної моделі народження божественної дитини, а саме Нілу, який, за віруваннями єгиптян, дав життя людям, що оселилися на його берегах. Основна семіотична конструкція поезії витворена знаками-символами, котрі є наскрізними в усьому просторі твору.

Уже саму вказівку на Єгипет, його персоніфікацію, за визначенням Н.Малютіної, можна вважати “символічним знаком артистичного типу сприйняття” [5, 113]. Той Єгипет, який звела у своєму художньому світі письменниця, „плакати довго не вміє”, і ці слова створюють особливу композиційну рамку – наприкінці поезії авторка ніби пояснює життєрадісність сонячної країни:

З заздрощів вічну неволю судили боги твоїм дітям,  
Я ж у незламную радість озброю народную душу, –  
Гніт фараонів, кормига чужинців її не здолає... [8, 197].

Поетичний Єгипет Лесі Українки, переконані, має свій код в цій оповіді. “Сльози” Єгипту лише умивають його, після чого він повертається до “позолоти блискучої в розлогій пустині,/ Та й усміхається знову” [8, 196]. Знакова дихотомія радощів і сліз налаштовує на рецепцію образів Єгипту як утаємничених, неоднорідних:

Плакати довго Єгипет не вміє...

...усміхається знову, – таємнії радощі Сфінкса! [8, 196].

Зауважимо, що, відкриваючи лаштунки загадкового Єгипту, Леся Українка згадує про усмішку Сфінкса. За своєрідністю цей літературний штрих співзвучний із “дивною країною” Люїса Керролла, де Аліса перед початком дивовижних пригод зустрічає Чеширського Кота з його фантастичною усмішкою. Знаємо, що значення кішки в єгипетській міфології дуже особливе. У керроллівському образі Кота спостерігаємо безперечну алюзію до Сфінкса, здатного висловлюватися загадками. Леся Українка теж наділяє персоніфікований Єгипет таємничістю. Невипадковою є вже хоча б назва поезії – “Таємний дар”, і це також позначає код загадки у вірші. Відомо, що богиня радощів і плачу Баст мала втілення кішки [6,163], а бінарне означення цих явищ якраз і розпочинає досліджуваний текст.

Той факт, що “дитину”-Ніл вітають божественні створіння, також визначаючи його сакральну сутність.

Леся Українка зуміла поєднати картини живої реальності з ірреальністю міфологічною, використовуючи майстерно вибудовану знакову символічну конструкцію. На фресці, створеній поеткою, сміються чорні очі єгиптянок, вкритих у чадри, ласують солодким очеретом діти, наділяє людей водою водонос – і все це у канві міфічності й закодованості. Той самий водонос є своєрідним відображенням Гатор, – що у наступних рядках приносять дари Нілу, – він також офірує дар, без якого неможливе життя.

Весь у червонім іде водонос, – мов жартуючи, дзвонить

Ясним начинням і швидко жадібному люду

Воду холодну. Солодку з важкої баклажки вділяє,

Жартом її приправляє, з усміхом плату бере [8,196].

Очевидно, що знання єгипетської культури і чуйне сприйняття її скарбів спонукало Лесю Українку до спроб інтерпретації оригінальних образів, передусім міфологічних у новому ключі. Так, письменниця звертається до знакового образу Семи єгипетських богинь Доли. В оригінальному прочитанні “Сім Хатхор” (в українському „Сім Гатор”) з’являються як центральні персонажі міфопоетичного твору:

Отже, при тім народженні зібрались премудрі Гатори,

Сім їх було, і несли вони всі для дитини дари [8, 196].

Перехід від сюжету життєвої реальності до міфологічної ірреальності відбувається через „голос таємний”, який приходить у маренні свідомості. Голос промовляє “легенду” і є знаком “переходу” з одного простору до іншого:

В давню давнину, як Ніл народився в пустині,

Мати його положила в розкішну зелену колицку,

Батько з високого неба промінням утішним дивився,

Як його син виростав не по днях – по годинах,

В силу вбирався і ніс тую силу до моря... [8, 196].

Міфологічна картина, створена Лесею Українкою, є по суті космогонічною, тобто пов’язаною з походженням світу. Слід зауважити, що тільки культурно розвинуті народи мали в своїй міфології космогонічну складову. Зазвичай, креативні мотиви і ідеї розвитку існують в космогонічному міфі у нерозривній сполуці, яка репрезентує або героя-деміурга, або творення світу з хаосу, темряви, води, всесвітнього яйця і под. [6,12]. Космогонічний міф займає чи не найголовнішу нішу в міфологічній історії Єгипту, і очевидно, що письменниця вивіряє кожну деталь і знак, у яких закладає коди поетичного тексту.

Перша Гатора дає Нілу “ситую землю в обладу” [8,196]. Число “1” позначає цілісність, єдність. Те, що для початку Леся Українка обрала „землю”, стихію єгипетського бога Геба, дуже знаково: саме з Геба, за міфологією Давнього Єгипту, вийшов великий Ніл.

Геб, до речі, єдиний з усіх богів землі у світових міфологіях, що має людське втілення. Отже, поетка від початку ретельно впорядковує свою міфосистему. І першість землі в дарах Гатор, можливо, ще й асоціює важливість для людей землі-матері, землі-Батьківщини.

Наступний дар Гатор у вірші – “три жнива на рік” [8,196]. Число “3” саме по собі є сакральним числом довершеності, це основна константа міфологічного макрокосму. Тому побажання трьох жнив можна вважати своєрідним міфічним топосом.

Третя Гатора обіцяє Нілу ласку могутнього Ра [8, 197], і підкресленість цього дару числом “3” ще раз підсилює вже застосований символічний прийом.

Четверта Гатора протягує Нілу “пальмовий щит проти Сета” [8, 197], адже Сет – це абсолютне зло. Число „4” означає стійкість і постійність, недарма воно актуалізується в тих геометричних фігурах, що мають яскраво виражене медитативне й захисне значення (приміром, мандала, хрест і под.). Щит, подарований Гаторою, Леся Українка робить пальмовим не випадково. Пальма мала дуже високу цінність через свою надзвичайну корисність. Вона вважалась священною, а бог Сонця Ассур часто зображався над її верховіттям (assur – букв. ”наділений життєвою силою”). Єгиптяни клали пальмову віть на саркофаги й мумії. “Пальма першості” і зелена пальма раю наприкінці життя є відомими екзистентами як східної, так і західної міфології. Слід зауважити, що в Єгипті “володаркою пальми” була Хатхор, а саме вона була в міфологічному уявленні Давнього Єгипту володаркою небес, землі і потойбіччя. Пальма як символ була предметом міркування барона фон Гоберга, котрому належить вислів про те, що “...пальма не уникає покладеної на неї ваги. Перемога залишається за нею і приносить солодкі плоди” [9, 635]. Тому щит, дарований на захист від Сета, й епітети в образі Сета влучно пояснюють важливість дару Гатор – насправді це провісник “бурі”, “урагану”, “повстання”.

П’ята Гатора “мовчазно папірус, і лотос, і камінь поклала” [8,197]. Оскільки символіка числа “5” в орієнтальному міфологічному розумінні найсвітліша й стосується найцінніших предметів для людства, то дар п’ятої гатори – духовний, мистецький – виокремлений Лесею Українкою не випадково. У давніх єгиптян квітка лотосу вшановувалася на рівні із сонцем, тому лотос жив тим самим життям, що й денне світило, розкриваючись на самому сході і закриваючи пелюстки із заходом. Саме з квітки лотосу постав бог Ра [6,422]. Головне значення цього міфопоетичного символу креативна сила.

Крім того, лотос в орієнтальній міфології насамперед ототожнюють зі смертю й воскресінням для вічного життя. В Давньому Єгипті відомі зображення лотосу у сполученні з іншими сакральними символами. З лотосом, подібно до Нілу, на берегах якого він ріс, була пов’язана плідність і благополуччя врожаю, а також сонце, як джерело воскресіння. На зображеннях пізнішого періоду на квітці лотосу зустрічається трон Ра або Ізиди, Нефтіди (“володарка домівки” й сестра Ізиди) чи Осіріса. Безумовно, це контамінація первинної семи з уявленням про божественне й благодатне походження царської влади. Відомо також, що як емблему Верхнього Єгипту лотос протиставляли папірусу – емблемі Нижнього Єгипту [7, 71]. В деяких варіантах єгипетського космогонічного міфу сонячна дитина, що освітила землю, котра перебувала в темряві, виходить саме з пелюсток розкритої квітки лотосу. Зображення дитини, яка сидить у центрі лотосу, зображали майже до римської епохи.

В поезії „Таємний дар” пошепки шоста гатора Нілу дає обіцянку вічності його таємниць:

Шоста шепнула: “Ніхто не вгадає твоїх таємниць” [8, 197].

Прикінцеві рядки тексту – абсолютно інакші за настроєм та смисловими акцентами. Слова останньої Гатори виокремлюються у смисловій структурі тієї знакової конструкції, в якій фігурує код “дарування”. Останній дар – пророцтво, воно промовляється крізь сльози. Координація ядра знакової конструкції, яка має за узагальнюючий елемент функцію принесення дарів, зеунута у бік експлікації одного культурного виміру – українського, на єгипетський. У контексті одного символічного знаку – пророцтва, повторюються відношення у рамках знакової дихотомії “сльози – радість”. Плач реалізує код болю і переживання за долю країни, під “незламною радістю” мається на увазі патріотизм в його первинному, не затертому

ідейно-фанатичному значенні, патріотизм від patria – Батьківщина. Відданість рідній країні не має нічого спільного з кривавими повстаннями, насильством і зневаженням духовних цінностей. Завершення поезії гарячою певністю у нездоланності у вирі негод є своєрідним “символом віри” – характерний знак не лише довершеної міфосистеми, а й художньої манери Лесі Українки загалом.

Ідея написання власних творів на міфологічній основі надихала багатьох митців слова. Безумовно, такі спроби потребують не тільки (і не стільки) фундаментальної обізнаності в міфосистемах, а передусім особливого хисту, камертонної чуйності до енергетики міфологічних екзистентів, знаків. Осягнути сталий, монументальний образ, сформований тисячі років тому, дати йому ще одне життя – вже в літературі зовсім іншого кшталту – це і було тим завданням, що на нього зважилася Леся Українка в поезії “Тасмний дар”.

Художня фантазія письменниці створила геніальні комбінації символів, рельєфно окреслила характери й предмети, реальні та віртуальні знаки – еквіваленти містичного й міфологічного, по-новому відтворила єгипетську культурну спадщину. Однак Леся Українка використала єгипетські образи не в якості екзотичних декорацій. Авторка інстальовала орієнтальний міф у поезію і не за традиційною схемою, а органічно вмістила його в індивідуальну мистецьку картину світу. Оскільки ж Леся Українка перша з українських письменників спробувала створити довершену модель міфологічної орієнтальної поезії, її “Тасмний дар” став у розкішним даром усій українській літературі.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
2. Дроздовський Д. Notre Dame d'Ukraine, або Собор і Шпиль у конфлікті міражів//[http://www.vsesvitjournal.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=329&Itemid=41](http://www.vsesvitjournal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=329&Itemid=41)
3. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — К.: Факт, 2007. — 640 с.
4. Маленька Т.: Орієнтальна поезія Лесі Українки: від романтизму до модернізму// Леся Українка і родина Косачів в контексті української і світової культури: Науковий збірник. Видавництво «Волинська обласна друкарня». – Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2001. – С.41-44.
5. Малютіна Н. Поетика семіозису в драматичній поемі Лесі Українки «У пущі»// Леся Українка і сучасність: Збірка наукових праць. . – Луцьк: Вид-во «Волинська обласна друкарня», 2004. – Том 1. – 460 с.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 2000. – Т.1. А-К. – 672 с.
7. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ “Большая Российская энциклопедия”, 2000. – Т.2. К-Я. – 720 с.
8. Українка Леся. Лірика. Драма. – К.: Дніпро, 1989. – 419 с.
9. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А.Истомина. – М.: ООО «Издательство АСТ»: ООО «Издательство Астрель», 2003. – 1056 с.

## ПОЕТИКА ПРОСТОРУ В ТВОРЧОСТІ Г. КВІТКИ-ОСНОВ'ЯНЕНКА, О. ГОЛДСМІТА, С. РІЧАРДСОНА ТА Л. СТЕРНА

Кожна літературна епоха визначала свою смислову наповненість поняття „художній час і простір”. На це впливали різноманітні фактори: історичний та культурний етап розвитку суспільства, тип художньої свідомості, розвиток філософських вчень та літературного напрямку (течії, школи), а також ідейно-естетичні пошуки письменників [9, 28-29]. Сентименталізм з його особливим суб'єктивним сприйняттям часопростору не став у цьому відношенні винятком. Оскільки, на нашу думку, естетичні принципи сентименталізму (зокрема й ті, які були визначені М. Бахтіним стосовно сентименталістського хронотопу) були застосовані Г. Квіткою-Оснoв'яненком, то не виправданим у цьому відношенні є намагання деяких сучасних літературознавців визначити ряд його творів як „несентименталістські” (мова йде насамперед про повісті „Маруся”, „Сердешна Оксана”, „Щира любов”).

Зіставне дослідження поетики хронотопу (в обраному нами аспекті – поетики простору) українського митця та англійських класиків сентименталізму Л. Стерна (роман „A Sentimental Journey...”), С. Річардсона (роман „Pamela...”) та О. Голдсмита (роман „The Vicar of Wakefield...”) допоможе з'ясувати типологічні сходження та відмінності в просторовій організації сентименталістських творів.

Системне дослідження поетики часопростору в творчості Г. Квітки-Оснoв'яненка вперше було започатковане в дисертації О. Борзенка [3], в якій проаналізовано християнську модель універсуму „Малороссийских повестей”, але в структурі часопростору творів письменника не виділено сентименталістський хронотоп, принципи його побудови та мотиви. В останніх дослідженнях уже зауважується руссоїстське протиставлення топосів Села та Міста в творчості Г. Квітки-Оснoв'яненка [7, 291], яке потребує подальшого вивчення. Інша ситуація склалась з вивченням часопросторової побудови в романістиці О. Голдсмита, С. Річардсона, Л. Стерна, – існує багато студій, в яких досліджено хронотоп романістики письменників (М. Соколянський, Л. Романчук та ін.).

Отже, порівняльно-типологічне дослідження часопростору в творах Г. Квітки-Оснoв'яненка й англійських сентименталістів є на часі, адже цей аспект літературознавчого аналізу „дозволяє розглядати поетику художнього твору, його жанрову специфіку, особливості художніх стильових засобів, дає змогу дослідити оповідну манеру та постать автора, – як у самому творі, так і в соціально-історичному, культурному середовищі” [10, 4].

На нашу думку, модель простору в Г. Квітки-Оснoв'яненка, Л. Стерна і С. Річардсона політопічна: сентименталістські твори українського і англійських письменників характеризуються домінуванням психологічного простору (простору переживання) над крапковим (Г. Квітка-Оснoв'яненко, С. Річардсон) та географічним (Л. Стерн, О. Голдсміт) (за класифікацією видів простору Л. Бабенко).

Обґрунтуємо наше твердження про політопічність простору в творах письменників. Інформація, яку несуть в собі сентименталістські твори, найперше стосується світу переживань головних героїв, а етнографічні або топонімічні реалії – це фон, на якому показано перебіг почуттів. Цю естетичну заданість в сентименталізмі М. Бахтін влучно назвав „кімнатністю сентименталізму”, очевидно, маючи на увазі відсутність динаміки та домінуючу статику закритого простору сентименталістських творів [2, 365].

Справді, „маленькі світи” героїв письменників-сентименталістів статичні – Маруся, Василь, Оксана, Галочка, Памела після пережитих страждань залишаються сентиментальними, а Йорік, мандруючи та знайомлячись з французами, внутрішньо не змінюється, як і не



змінюється Прімроз після всіх випробувань, які випали на його долю. Для сентименталістів важливими є ті порухи внутрішнього, душевного життя людини, які спричинені зовнішніми обставинами, тобто принесені зовнішнім простором. Простір переживання неодмінно включає в себе переживання зовнішнього простору та знаходиться під його впливом. Емотивний простір персонажів українського та англійського сентименталістів надзвичайно чутливий до зовнішнього простору, який здатний зруйнувати ідеальний почуттєвий світ сентиментального героя.

Спробуємо розглянути, яким чином зовнішній простір впливає на внутрішній – простір переживання сентиментального героя. Ми вже зауважували, що для сентименталістських творів характерна так звана „кімнатність сентименталізму” (М. Бахтін) – простір переживання набуває певного змісту лише у закритому просторі. Це не обов’язково повинна бути кімната – глибокому переживанню сприяє і відчуття „кімнатності” в відкритому просторі, де є й інші люди. За такої умови виникає опозиція „закритий – відкритий”: „Закритий простір, інтерпретуючись у текстах у вигляді різних побутових просторових образів: оселі, міста, батьківщини – і наділяючись певними ознаками: „рідний”, „теплий”, „безпечний”, протистоїть відкритому „зовнішньому” простору і його ознакам: „чуже”, „вороже”, „холодне”” [8, 220].

Переїдемо до розгляду способів створення локального простору та взаємозв’язку зовнішнього та внутрішнього простору в сентименталістських творах письменників. У нашому аналізі ми використовуємо схеми Н. Копистянської, які дослідниця спеціально розробила для теоретично-практичного вивчення проблеми художнього простору [6].

Так, героями закритого простору є Маруся (повість „Маруся”), Оксана (повість „Сердешна Оксана”), Галочка (повість „Щира любов”), Памела (роман „Pamela...”), героями відкритого – Василь (повість „Маруся”), Семен Іванович (повість „Щира любов”), Йорік (роман „A Sentimental Journey...”), Прімроз (роман „The Vicar of Wakefield...”), пан Б. (роман „Pamela...”). Внутрішній (психологічний) простір Марусі прагне до збереження недоторканості інтимного простору; а несподіване для себе почуття кохання героїні важко переживає. У сімейному просторі Маруся знаходить захист і підтримку батька та матері. Таку ж модель позитивного сімейного простору ми знаходимо в повістях „Сердешна Оксана” та „Щира любов”, хоча тут героїні виховуються в неповних сім’ях гарними батьками – відповідно, матір’ю та батьком. Закоханість Марусі, Оксани, Галочки руйнує затишний і безпечний сімейний простір, вносить у нього нове – простір переживання стає домінуючим над побутовізмом сільського життя.

Простір Йоріка Л. Стерна відкритий – мандрівник постійно в русі, змінюючи міста та готельні кімнати. Сентиментальний мандрівник ніколи не згадує, навіть побіжно, про свою домівку в Англії, навіть складається враження, що мандрувати для нього – це спосіб життя, життя, яке заперечує статичність, осілість, а прагне до динамічного руху, постійних нових знайомств і вражень. Втім, географічний простір Франції середини XVIII ст. послідовно руйнується простором переживання мандрівника – „...вивчення простору, який оточує героя, підмінюється дослідженням людини у всьому різноманітті її внутрішніх і зовнішніх проявів” [1, 171]. Власні назви, якими автор часто називає розділи, слугують лише вказівкою, в якому місті чи містечку Йорік переживає нове почуття чи емоцію. Отже, топоніми тут лише підкреслюють символічність зовнішнього простору, слугуючи засобом структурування. Домінуючу роль відіграє також простір переживання головного героя. Як і Маруся, Йорік наодинці з собою вдається до болісних роздумів. Так, кинутий мимовільний погляд на шпака в клітці вибудовує в уяві мандрівника трагічний образ страждаючого в’язня.

Василь, як і Йорік, належить відкритому простору, де немає місця рідним людям і домівці. Про дядьків, в яких живе сирота Василь, рідко згадується в тексті, не конкретизується і простір міста, до якого належить сентиментальний герой. Закоханість до Марусі починає руйнувати цей локальний простір – Василь вирішує залишитись в селі.

У художніх просторах розглядуваних творів протиставляються топоси Міста та Села. Топос Міста в письменників – це ворожий для помешкань „природних людей” простір,

який, проте, не змальовуються негативними барвами – це просто інший світ, відмінний від світу сільських людей. Так, деякі квітковознавці зазначали, що опис величної краси Харкова надто гіперболізовано – так, вулиці міста „славились” якраз не своєю впорядкованістю, а грузькістю та непрохідністю під час негоди. Для Грицька Основ’яненко міський простір набуває сакральності – всі будівлі в ньому надзвичайні, яких навіть годі порухувати.

Образ Парижа представляється Йоріком як переповнене та галасливе місто, в якому багато метушні. Цікаво, що опис Парижа Л. Стерна, на відміну від опису Харкова Г.Квітки-Основ’яненка, в цілому достовірний: „Париж ще на початку XVIII ст. дивував іноземців і французів-провінціалів своєю столичною метушнею, багатопверховими будинками та іншими характерними ознаками великого міста, яскраво зображеними в „Перських листах” Монтеск’є” [4, 546]. Л. Стерн теж насичує опис перебування Йоріка в Парижі топонімами: наприклад, зазначається його маршрут із покоївкою пані Р\*\*\*.

Топос Села в творах українського і англійських письменників – це простір гарних і заможних людей, які не знають несправедливості та горя. Наприклад, для сільських дівчат Г. Квітки-Основ’яненка душевні страждання починаються лише після закоханості в людину з іншого простору (Маруся („Маруся”), Оксана („Сердешна Оксана”), Галочка („Щира любов”). В повістях письменника дівчата щасливі доти, поки не відають сердечних переживань, а сам простір переживань активізується з початком закоханості. В повістях „Маруся”, „Сердешна Оксана” сільський простір символізується – не вказуються назви сіл і прилеглих міст, хоча і зазначається відстань між селом і найближчим містом; лише у „Щирій любові” описується простір конкретного села – Гончарівки.

Споглядання збирання врожаю „дітьми Праці” в Л. Стерна переповнене сентиментального мандрівника почуттями, він виявляє яскраву симпатію до сільського простолюду. Загалом, роману „A Sentimental Journey...” „властиві ідеалізація патріархально-селянського побуту, ідея повернення до природи” [12, 14]. О. Голдсмїт теж ідеалізує село, жителі якого не знають бід і лише зрідка стикаються з містом. Отже, Л. Стерн і О. Голдсмїт розділяють сільський і міський простір як дві протилежності, і, якщо для Г. Квітки-Основ’яненка абсорбуванням містом прилеглих сіл не являє собою трагедії, то для англійських сентименталістів Природа виступає захисником села та його жителів, праця яких благородна та заслуговує на пошану.

Іншим сакральним простором у Г. Квітки-Основ’яненка, Л. Стерна, О. Голдсмїта виступає локус Дому. Дім у сентименталістських творах Г. Квітки-Основ’яненка, Л. Стерна та О. Голдсмїта сакралізується, формує „фортецю”, яка слугує надійним захистом для простих людей. Сентиментальні персонажі міцно прив’язані до локусу Дому, бо він є закритим простором, і ця „закритість”, – як зауважує Я. Маркович, – покликана підкреслити прикріпленість життя поколінь до одного місця” [9, 84]. Йорік, як вже зазначалося, належить до відкритого простору, але це лише в Франції, бо в Англії на нього чекає Еліза, і згадка про неї – це також і натяк на можливо покинуте родинне вогнище. Сімейство Прімрозів живе тихим і безподієвим життям, допоки його не починає руйнувати Торнхїлл: „Спокійний плін життя в цьому закритому світові, відсутність особливих інтересів чи подій призводять до того, що кожна дрібниця набуває непомірного значення...” [5, 22].

Цікаво окреслюється простір помешкання в творах письменників. Для означення простору української хати Г. Квітка-Основ’яненко згадує предмети побуту селянина, як-от скриня, припічок, лава, стіл тощо. Український письменник розхвалює велике та зручне помешкання Таранців, акцентуючи на красі образів святих, таким чином, описуючи простір домівки, сповненої святості та християнського благовоління. Готельна кімната Йоріка маркується дверима, малиновими занавісками та пологом, столом, ліжком. Перебування у закритому просторі кімнати із жінкою (навіть і незнайомою) викликають у мандрівника „цілком земні почуття” (К. Атарова).

Порівняємо опис господарств Олексія Таранця та французького фермера, який гостинно прийняв Йоріка. Господарство, яке описує Йорік, скидається на закритий світ зі своїми законами, і є повністю самодостатнім і незалежним. Як і український письменник,

Л. Стерн описує заможне господарство селянина, сім'я якого – взірць працелюбних людей, що живуть у злагоді з природою. Л. Стерн зазначає такі предмети побуту французьких фермерів, як стіл, глечик, дернову лаву тощо, які теж допомагають художньо зобразити простір сільського господарства. Особливо дорогим для вікарія Прімроза є його будинок – символ родинного затишку; він описує його особливо докладно, звертаючи увагу на надзвичайну красу оточуючої природи. Як помітив С. Тураєв, таке пасторальне житло у творі сакралізується, адже за його стінами „...інший світ, в якому панує зло, зображене по контрасту із позитивними цінностями патріархального побуту пастора: жорстокість, віроломство, самоправність сквайра, безсоромність ринкового дільця, авантюризм купця, банкрутство якого розорило Прімроза” [11, 98].

Отже, як миз'ясували, простір сентименталістських творів письменників політопічний – психологічний простір переважає над крапковим (повісті Г. Квітки-Основ'яненка „Маруся”, „Сердешна Оксана”, „Щира любов”, „Панна сотниковна”) та географічним (роман Л. Стерна „A Sentimental Journey through France and Italy by Mr. Yorick”). Письменники протиставляють топоси Села та Міста, однак, на відміну від Л. Стерна, топос Міста в Г. Квітки-Основ'яненка сакралізується. Український та англійський митці визначають жителів міста та села як чужих один одному. Локус Дому в обох письменників виступає своєрідним символом захисту від зовнішнього ворожого світу, формуючи закритий та ізолюваний простір.

Отже, художній простір сентименталістських творів українського та англійських письменників реалізувався згідно естетики сентименталізму, що доводить необхідність подальших компаративних досліджень творчості Г. Квітки-Основ'яненка та С. Річардсона, О. Голдсмита, Л. Стерна.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Банах И.В. Структура повествования в сентиментальном путешествии („Жизнь и мнения Тристрама Шенди, джентльмена” и „Сентиментальное путешествие по Франции и Италии” Л.Стерна) // *Философский век. Альманах. Вып. 19. Россия и Британия в эпоху Просвещения: Опыт философской и культурной компаративистики. Часть 1 / Отв. редакторы Т.В. Артёмьева, М.И. Микешин. – СПб.: Санкт-Петербургский Центр истории идей, 2002. – С. 168-184.*
2. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г. Бочаров. Примеч. С.С. Аверинцева и С.П. Бочарова. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
3. Борзенко О. І. Художній світ української прози Г.Квітки-Основ'яненка: Дис...канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський держ. ун-т. - Х., 1996. - 157 с.
4. *Всемирная история: В 10 т. / АН СССР. Ин-т истории. Ин-т востоковедения. Ин-т китаеведения. Ин-т славяноведения. Ин-т этнографии. – М.: Изд-во социально-экономической лит., 1958. – Т.V. – 784 с.*
5. Ингер А. От романа разума к роману чувства // Смоллет Т. Путешествие Хамфри Клинкера. Голдсмит О. Векфильдский священник / Пер. с англ. – М.: Худож. лит., 1972. – С. 5-24.
6. Копистянська Н. Аспекти функціонування простору, просторової деталі в художньому творі // *Молода нація. – К.: Смолоскип, 1997. – Вип. 5. – С. 172-178.*
7. Лімборський І.В. Європейське та українське Просвітництво: незавершений проект? Реінтерпретація канону і спроба компаративного аналізу літературних парадигм. - Черкаси: ЧДТУ, 2006. - 363 с.
8. Лотман Ю. Об искусстве. – СПб.: Искусство-СПб, 1998. – 704 с.
9. Маркович Я.С. Время и пространство в романе Б.Пастернака „Доктор Живаго”. - Полтава: ПДПУ, 2006. - 166 с.
10. Тодчук Н.Є. Часопростір у творі Івана Франка „Для домашнього огнища” в руслі новачій європейської прози : Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.06/ ЛНУ імені Івана Франка - Л., 2001. - 22 с.
11. Тураєв С.В. От Просвещения к романтизму. – М.: Наука, 1983. – 255 с.
12. Убилава Н.Э. Проблема комического в творчестве Лоренса Стерна (На грузинском языке): Автореф. дис. ... кандидата филол. наук: 10.644 / Тбилисский гос. ун-т. – Тбилиси, 1975. – 34 с.

## ПАРИЖ ТА ПАРИЖАНИ У ЖУРНАЛІСТСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА

Метою дослідження є реконструкція образу *етнічно-Чужого* француза у творчій свідомості американця Джона Стейнбека. Наукова новизна нашої роботи полягає в тому, що вперше досліджуються образи інших народів - французів - у творчій свідомості американського письменника Джона Стейнбека з перспективи утвердження або спростування ним етнічних гетеростеретипів. Лауреатові Нобелівської премії присвячено сотні наукових досліджень світової науки, та жодне з них не розглядає його творчість через призму імагології, як відбиття образів інших народів у свідомості письменника, як письменникову рецепцію “свого” і “чужого”.

Вважають, що одним із найкращих, вдаліших закордонних нарисів нехудожньої літератури Стейнбека є нарис про Францію, зокрема, про Париж, де він провів значну частину свого життя. Отож, для імагологічного аналізу образу француза ми вибрали найбільш популярні, вибіркові його есе, адже маємо справу з жанром нехудожньої літератури, документальною прозою, неофіційними документами, що передбачають насамперед особисті точки зору письменника - журналіста на предмет спостереження, суб'єктивний досвід та реальні факти французького життя, взяті з відомої книги публіцистичного жанру Стейнбека “*America and Americans and Selected Non-Fiction*” з розділу “*Journalist abroad*” та “*Occasional pieces*”, такі як: “*The Soul and Guts of France*”, “*One American in Paris*”, - та послуговуватимемося матеріалами французьких етнологів, знавців французької ідентичності, загалом дослідників питань “поведінки іностронця в чужоземній країні”. Для кращого висвітлення поведінки, манер французів використовуватимемо оригінальні французькі прислів'я, приказки. Ще французькі компаративісти “*Littérature Comparée*” (Jean-Marie Carré, Marius – François Guyard) цікавилися вивченням літератури як чинника, що знайомить народи один з іншим, сприяє виникненню того чи іншого уявлення про різні нації [1, 71] та займалися проблемою “*як одна нація бачить іншу*”, тобто як індивідууми та групи сприймаються ( усвідомлюються) та зображаються [2, 1]. Недарма Стейнбек вважався у свій час чи не найпопулярнішим американським письменником у Франції. Хоча на його власну думку, безглуздо сподіватися від американця чогось нового, оригінального про Францію, зокрема про Париж. Бо, коли ми думаємо про Францію, перш за все нам приходить на думку Париж “*кожного разу впізнаваний і новий*” [3, 709]. Жодне місто світу, вважав Стейнбек, так не любили, так не захоплювалися ним, так не прославляли й так не оспівували його, так не звеличували, як Париж. Іноземець невдовзі відчуває, що це місто прийняло його у свої гостинні обійми. Зрештою американці приїздять туди, щоб скуштувати вишуканих страв у французьких ресторанах, їх манить краса й веселість міста, безліч паризьких дивовижностей, історії, багатогранність паризького способу життя. Недарма говорять: “*Il ne fait jamais mauvais temps pour aller à Paris*” ( фр. досл. Не існує поганої погоди, щоб відвідати Париж). Природньо, що письменник теж був зачарований красою, розкішною французької столиці, захоплювався французькою кухнею. Але згодом Париж, як і Нью-Йорк, став для нього рідним, а та місцевість, де він купував хліб і вино стала його батьківською домівкою; жандарм на вулиці, де він мешкав, - не поліція, а його жандарм – індивідум, особистість; сусіди стають його сусідами, [4, 246 - 249], а сам письменник перетворювався у звичайнісінького “*Parisien*” (фр. парижанин), поселившись на Авеню Маріньї ( фр. Avenue Marigny)<sup>1</sup>.

Відомо, коли англієць приїздить в Париж, він не з'явиться на публіці доти, поки не зазнає докорінної метаморфози. Зрештою, таке можливо й трапилося з американським письменником, який перестав бути чужинцем для французів, як і “інші” для нього,

1 див. Steinbeck Elaine and Wallsten Robert. Life in Letters, p – 479.

“взаємозблизився” з “іншим”, тобто “сприймався” як один із них, асимілювався, взаємопроник у світ “іншого”, зрештою, звісно: “Люди, які вже стрічалися з іноземцями, стараються змінити свою поведінку, щоб показати, що вони близькі до своїх співрозмовників і до притаманним правилам поведінки”. Можливо, письменник засвоїв децицію поведінки інооточення, щоб певним чином наблизитися до ІНШОГО.

Варто зауважити, що його рідна культура певним чином вплинула на його зображення, уявлення, відображення в його свідомості культури “іншого” (*l'autre*), тобто, він, письменник, давав оцінку “іншому” через призму своїх власних цінностей. Адже, Д. Наливайко, послуговуючись дослідженнями Р.М. Шукурова наголошує, що “уявлення про чужу культуру, Чужого цілком центрується на власній культурі, котра в цих уявленнях виконує водночас і роль центрального чинника, і базової моделі, вносить в простір Чужого невластиву систему координат” [5, 31]. Достоту дослідники національних ідентичностей пояснюють так: “Те, що є банальним, звичним і таким зрозумілим для уродженця стає характерним і типовим для іноземця”. Роль іноземця у моделюванні портретів інообразів вагома: “Погляд іностронця дозволяє впровадити в життя мотив порівняння і внаслідок такого зіставлення породжується думка стосовно нашої власної культури<sup>2</sup>. Стейнбек досить чітко окреслив таке відчуття під час своїх перших перебувань у світі “іншого” (*l'étranger*): “Спершу людина бачить широку картину, завершену конструкцію, але деталі нерозвинені. Потім, поступово, контури деталей стають яснішими, а широка картина зникає. Париж постає для мене містом, яке населяють одиниці, а вони виступають народом. Те ж саме відбувається з іноземною мовою, слова мало-помалу починають відділятися від речень, так в чужому місті індивідууми відокремлюються від юрби” [4, 248]. Ось так, планово, при допомозі порівнянь, письменник відобразив поступове пізнання світу “чужого”, проникнення в нього, і позицію його, іностронця в ньому. Процес перцепції “іншого”, описаний письменником, є поступовим, послідовним, еволюційним та надзвичайно складним, проблематичним, трудним процесом, що й зазначають дослідники психоментальності: “Образ іноземця, який ми можемо сконструювати є складним процесом, що залучає різносторонні і гетерогенні елементи на пізнавальному, емоційному, біхевіористичному і ідеологічному рівнях. Деякі з них можуть бути виявлені цілесобразно при зустрічі; вони (елементи – О.Н.) виникають меншою мірою від безпосереднього контакту з іншим, скоріше від усвідомлення впливу навколишнього середовища від образів культур, що вийшли з історії й передаються засобами соціального дискурсу, сімейного оточення, засобами масової інформації”. Свої спостереження, ескізи, нариси письменник надсилав до редакції стильної, модної, ранкової газети “*Le Figaro*”, в якій найважливіше місце відводилося статтям гуманітарного профілю. Його статті перекладалися французькою, хоча було надто важко при перекладі передати той виключно “стейбеківський дух” написання та суто “американський підхід” – а саме, передати французькою, як виглядає Париж очима пересічного американця. Стейнбек досить несміливо змальовував простих парижан, місця, які відвідував та де проживав, бо правдиво зізнавався, що не знав “текстури” французького духу, душі. З історії здавна йому була відома французька справедливість і сприйнятливність, індивідуалістська вдача французів – толерантність. Ключовою інтенцією Стейнбека було не переказувати бачене іншими дослідниками, письменниками, а творити свою Францію, уникаючи зухвало і безцеремонного вторгнення у чужі враження: “Я подаю вам Париж, можливо, не таким, яким він є насправді, а таким, яким я його бачу” [4, 229]. Письменник був свідомий своєї значимості у творенні образу Франції, бо добре пам’ятав, що найкраще реконструював образ Америки наприкінці 18 ст. не хто інший як французький мандрівник, який настільки глибоко й детально описав своє *imago (mirage)*, своє бачення Америки, чужої йому країни, стиль життя, поведінки, побуту її мешканців, що й досі ця характеристика, рідкісна пам’ятка минулого, сприймається американцями як *Своя*, немов представлена їхніми автентичними дослідниками [3, 751]. Отож, Стейнбек намагався показати своє власне уявлення, своє *imago, імідж*<sup>3</sup>, сприйняття, осмислення і розуміння серця Франції

2 Тут і далі послуговуватимусь матеріалами французьких дослідників й інформаторів.

3 тобто, ментальний (мисленний) образ ІНШОГО, який обумовлюється сімейними, груповими, племінними, расовими, національними характеристиками [див. Manfred Beller, Joep Leerssen. *Imago*-

- Парижу – цієї інокультурної ідентичності, з її життям, ментальністю, звичаями. *“Його (Стейнбеківське) око було “необізнаним”, яке бачить такі речі, які не помічає досвідчена людина... Моє око – абсолютно з наївної точки зору дивиться на Париж, але це є споглядання насолоди”* [4, 230]. Бо ж Стейнбек був тим письменником - журналістом, якого постійно цікавили звичаї, поведінка, моральність, суперечки цілого світу. Він прагнув завжди бути у всьому співучасником, очевидцем, спостерігати, оцінювати, вдивлятися самому, своїми власними очима, свіжим поглядом, творити свої власні судження. Стейнбек зовсім не був пасивним спостерігачем, а жив справжнім паризьким життям. Бував на величезному паризькому червневому *“fête”* (фр. свято) у Тюлерійських садах, де збираються різні люди, знаменитості, щоб зібрати кошти для вдів і дітей армії покійного генерала Леклерка (General Le Clerc), який визволив Париж. Це й описав пізніше, відзначаючи теплоту, сердечність, прихильність французів [6, 481]. Намагався бути корисним на паризькому благодійному ярмарку під назвою *“Kermesse aux Etoiles”*, який проводиться під відкритим небом, - давав автографи своїм шанувальникам [3, 755]. Власне кажучи, він сфокусовував свою невгамовну увагу на буденностях, банальностях, на ординарному, звичному, пересічному, на деталях, якими просто свідомо нехтують або несвідомо не помічають; він насолоджувався змалюванням якогось незначного інцидента. Не дивно, адже: *“Іноземець – своєрідний спостерігач, адже він може підмітити поведінку - невидиму для очей уродженців, тобто, зауважити певне усвідомлення розбіжностей, що для нього( іноземця) є найбільш очевидними, так як це трішки і його ( іноземця –О.Н.) буденність(повсякденність)”*. На цьому акцентує і Д. Наливайко, підкреслюючи, що іноземцеві передусім цікава сама норма життя, звична ”правильна” поведінка жителів чужої країни, внаслідок чого іноземні джерела щедріші на реалії повсякденного життя іншого народу, деталі його побуту, звичаїв, обрядів, на фіксації характерних проявів його ментальності та психології<sup>4</sup> [5, 34]. Тому і журналістський імпульс письменника перелаштував його увагу на першоджерела, тобто місцевих жителів, місця дій і подій, і ставив мету: правдиво й щиро їх зобразити. Стейнбек бажав зрозуміти правильно, волів бачити чітко та ясно; у його баченні ІНШОГО не було й натяку на зверхність, зарозумілість, гордовитість. Шукав свого розуміння, хоча ніколи не вважав свою точку зору остаточною, безпомилковою. Ще французькі компаративісти Ж. – М. Карре, М. Ф. Гюйяр та ін. в середині ХХ ст, вважали, що саме тут виникає немало легенд і міфів, помилкових уявлень [1, 71]. Адже все своє життя Стейнбек намагався віднайти суть речей, зміст або моделі, що містяться поза самими спостереженнями, тобто інтерпретувати спершу авто – а згодом й гетеростереотипи націй. Достоту, наче підсвідомо слідуючи завданням імагології виявити правдиві та хибні уявлення про життя інших народів, стереотипи та упередження, що існують в суспільній свідомості<sup>5</sup>. Неймовірною силою приваблювала його частина Парижу під назвою *Ile de la Cité* – рибальське поселення, найбільший віддалений порт; він його образно називає “кам’яним кораблем” річки Сени (серця й душі Парижу), з “вантажем”, що об’їхав увесь світ. Стейнбек був в захопленні від цього острова, від “музики в камені” під назвою *Notre Dame* (собор Паризької Богоматері). Письменник діставав справжню насолоду від прадавніх вуличок і будинків. На думку письменника, *Ile* ( острів) – це святе місце. Острів є місцем народження роздумів Західного світу, осередком “сміливих”, прекрасних міркувань, які енергійно постали з благородних руїн Риму та Греції. Тут “великі світу цього” мудрували над речами минулого, вибираючи вагоміші, ґрунтовніші з них, і відкидаючи необроблені, додавали щось нове та дали змогу розтлумачити попереднє, минуле в іншому світлі, більш зрозумілому, доступному для широких мас [4, 246]. На цьому етапі міркувань, занурюючись у глибше розуміння європейської ідентичності, в чисто європейські етнокультурні взаємовідносини, розкриваючи, пізнаючи для себе ширше світ “Чужого”, його ідентичності, Стейнбек, очевидно, хотів

огу]

4 див. детальніше: Літературна компаративістика. Випуск 1. Наливайко Д. Літературознавча імагологія. Предмет і стратегії. С. 33-41.

5 див. дис. канд. філологіч. наук Дзядевич Т.М., с. 10, яка цитує міркування російського дослідника Хорева В. Имагология и изучение русско-польских литературных связей/ Поляки и русские в глазах друг друга. – М.: Индрик, 2000. – с. 22 – 32.

наголосити на спільних рисах європейської нації, сконцентрованих у Парижі, де європейці згідно якої нації тісно згуртовані спільною історичною пам'яттю, міфами, символами й традиціями, спільною історичною територією, мають спільну громадянську культуру й творять європейську модель національної ідентичності. Можливо, письменник хотів наголосити на особливій, артистичній, культурологічній сутності Парижу і Франції, де бути художником, митцем, вважається заняттям набагато достойнішим і почесним ніж “професія ділка”, бізнесмена в Америці. Шанувальник мистецтва, Стейнбек звертав свій погляд на французьку готику – одну з найдивовижніших мистецьких витворів Середньовіччя, яка, за його пізнаннями, “підводить свій “погляд” до небес, не піддається ні законам ваги ні обмеження в камені” [4, 246]. Він, як і багато інших чужинців, відчував щастя, вчитуючись в прекрасні “релігійні сторінки”, так благоговійно “висічені” на вікових стінах церков. Стейнбек вважав, що й Собор Паризької Богоматері ( *Notre Dame de Paris*) та йому подібні виступають символами протиріч тих же законів. Ці міркування письменника не є гіперболізацією, а певною відомою мистецькою закономірністю: “*Готичний собор – це і поклик до духовного піднесення, і відкритий прояв влади й величності Бога та церкви*”. Відомо, що готика зародилася саме тут, й не дарма її нерідко називають *art français* (французьке мистецтво) або ж ідентичною латинською назвою *francigenum opus*. Достоту Стейнбек зупиняється тут на одній із *психокультурних координат ментальності*<sup>6</sup> французів – духовності – засаді духовного життя Франції, своєрідній духовній атмосфері французької цивілізації, оригінального ретроспективного відображення духовного портрету нації, самотутній змістовий контекст на якому розвивається соціально-культурний досвід народу, вищі форми його духовного самовдосконалення. Саме у готиці, достоту, відображається *специфіка психодуховного життя*<sup>7</sup> француза, його погляди, настрої, його атрибутивна характеристика. Письменник підводить нас до думки, що символом острова *Ile de la Cité* виступають церкви, але значно вагомішою є народжена тут концепція, яка полягає в тому, що людина не тільки має право, але вважає своїм обов'язком мандрувати по світу й “докопатися до небес”. Влучним виразом Стейнбека, цей острів породив “похмуре небо” та прогнав “замкнені горизонти” [4, 247]. Ці місця були надзвичайно дорогими для письменника, адже він, відвідуючи їх, у котрий раз упевнювався, що кінець світу не настав, що людина та ідеї – вічні. Паризький острів, що стоїть на вічній, позачасовій річці, служив для нього доказом величчя й важливості малого [4, 247]. У Парижі для письменника “чуже” стало невід'ємною, значною частинкою “свого”, трансформувалося у “своє” в результаті глибокого осмислення. Стейнбек намагався увійти у цей своєрідний *функціональний простір*<sup>8</sup> французької ментальності, що має спільне психологічне оснащення представників цієї культури, цього етносу, являє собою духовну субстанцію, властиву цьому соціуму, простір, який допомагає зрозуміти тонкощі духовного життя нації й окремої особи, об'єктивує соціальне і духовне життя нації, визначає соціальний характер етносу у функціонуванні, розвитку і практичній дії, тобто, дає змогу відрізнити “своїх” від “чужих”.

Як вже зазначалося вище, письменник фокусував свою увагу на рядових мешканцях Парижу, вдивлявся в спосіб їхнього життя, в їхню буденну рутинність. За рогом вулиці, де він проживав, Стейнбек помітив тачечника, який щоденно прибирав вулицю і збирав папірці у парку. Ночував він під тачкою; коли падав дощ, він майстрував собі намет зі шматка церати, накидаючи її на ручки тачки. Його друзі частенько приходили до нього, вони навіть грали в карти під тачкою, а поштар приносив йому пошту. Він частував своїх друзів вином, куснем хліба та сиру. Всі їстівні припаси й пожитки він тримав у сумці через плече. На думку письменника, ця проста людина була задоволена життям, бо завше ходила весела, з рум'янцями на щоках. У світі багатих, цього чоловіка вважали б невдахою, безпритульним, адже у світі власників вважається гріхом вдовольнитися нічим. Однак, на погляд Стейнбека, цей чоловік щасливіший від “великих світу цього”. Він поміняв речі, які для нього не мають значення, на ті, без яких він прожити не зможе. Чи не став він для письменника національним

6           цей термін вживає Фурман А. “Психологія української ментальності” с. 17.

7           там же.

8           там же.

типом міського Кола Брюньйона (*Colas Breugnon*), **незабутнього персонажа Р. Роллана? Адже** головний пафос французького гуманіста – подвиг людського духу. Втіленням душевної рівноваги й радості життя, якої не можуть не порушити навіть нескінченні нещастя? Адже кредом життєрадісного бургундця були слова: “Чим менш людина має, тим вона багатша: дух –бо творить те, чого йому бракує; гіллясте дерево, коли його надрізають, розростається вище. Чим менше я маю, тим більше я собою являю...тим я сам більший” [7, 199]. Адже персонаж Роллана не маючи нічого, не мав жодного тягара, “ніколи не почував себе свіжішим, вільнішим, ніколи так легко не плыв за своєю фантазією...” [7, 199]. **Бургундський різьбяр підкреслював**, що “кожний француз – король. І кожний бідар у себе – владар” [7, 202]. Ніяка сила у світі не може відібрати у Кола його дарунки, високе мистецтво радіти найпростішому.

Стейнбек частенько полюбляв спускатися до річки, присісти на камені та, опустивши ноги у воду, фокусувати свою увагу на простих парижан, на незначимі, буденні речі. Письменник спостерігав за баржами, які пропливали мимо, зауважував там білизну, що сушилася на палубі, тішився радісним, гарним, розміреним життям членів команди на баржі. Інколи його ніс вловлював запах страви, що готувалася на вельборті, а крізь вікно було видно здорову, міцної статури жінку з заковченими рукавами, що помішувала суп в каструлі. Але найчастіше дивився, як французи ловлять рибу. Себе він письменник визнавав одним з найвидатніших у світі спостерігачем за риболовлюю. Він вважав, що через рибальство та відношення до нього впливають на поверхню певні риси національного характеру. Притримуючись цієї думки, Стейнбек присвятив багато років свого життя вивченню взаємостосунків рибалки і риби. В Парижі він терпляче чекав тієї довгоочікуваної миті, коли рибалці пощастить піймати навіть якусь дуже крихітну рибинку, в мізинчик завбільшки, щоб його привітати. Влітку, в післяобідню пору, на чудових берегах річки Уази Стейнбек з захопленням спостерігав, як французи рибалять. Кожен рибалка має своє місце і ні в якому разі від нього не відходить; інколи човен пристає до берега поміж палями, тут відведена для нього улюблена невеличка стоянка на березі. Якщо рибалка не сходить з місця, той зрозуміло, що і риба залишається на тому ж місці. Тут діє всезагальний, універсальний *status quo*. Письменник бачив рибалку, що, зручно влаштувався на розкладачці у своєму місці, а над ним - великий зонтик, збоку - пляшка вина, а, перед ним - низенький живопис охайно підстриженого очерету і рядочок герані [ 4,134]. **Вочевидь, цей рибалка створив собі таку** рибальську ідилію, середовище для відпочинку, адже, ловити рибу не так-то просто, це займає досить багато часу та терпіння. Письменник помічає, що паризькі рибалки, споряджені не дорогим рибальським приладдям, на відміну від американців, вони рибалять за допомогою простої бамбукової вудочки, яку часто оздоблюють голубою або червоною смужкою, а інколи на ній можна побачити різнокольорові смужки. Рибальські снасті паризького рибалки тонкі й прозорі, немов павутинка. На гачок, розміром головки шпильки кріпиться маленька кулька хліба. Ось тепер рибалка готовий піймати рибу. Як бачимо, таке рибальське спорядження немає ні американської сентиментальності, ні пишноти, ні величі, ні змагання, ні вигоди, немов паризькі рибалки зовсім не зацікавлені по-справжньому рибалити, хвалитися в суперництві. Стейнбек вбачає тут якесь певне гречне, люб'язне “порозуміння” між рибою і рибалками, які ніби залишають один одного в цілковитому спокої, наодинці з самим собою, у типово французькій злагоді духа й радості життя. Письменник пильно вдивлявся в погляд рибалки й відзначив, що мало-помалу їхнє обличчя стає мрійливим, напівсонним, замисленим; рибалка неначе занурюється у свої власні думки, інспектує себе і свій світ в спокої. В такому задумливому, мрійливому стані йому ніхто не осмілиться перешкодити, адже він рибалить. Можливо, саме так він може відійти від напружених, життєвих негараздів. Спроби творення образів ІНШОГО, опису його життєвого устрою, порівняння з устроєм власного народу, власних традицій були притаманні європейцям. А як відомо, занурившись у світ інореалій, людині властиво порівнювати побут та звичаї інших народів, через призму “свого”. Тому американський письменник з безперечно європейськими коренями, проводить паралелі зі “своїм”, американським, й бачить цілковиту протилежність парижанам. Стейнбек зазначає, що американцям потрібно принаймні три тижні відпочинку від труднощів двотижневої



відпустки. Отож, коли для американців рибальство – це стрес, потрясіння, для французів воно є відпочинком, передишкою, усамітненістю й відокремленістю від буденщини [4, 135]. Опісля такого заняття людина почуває себе відновленою, повною свіжих сил та енергії, немов заново народженою й може тримати під контролем свою власну душу і серце. Стейнбек був настільки захоплений паризькою риболовлею, що й сам захотів взяти участь. Бо ж таке заняття залишає його на одинці зі самим собою, в мирі, в спокої, з почуттям власної гідності.

Припускаємо, що перед тим, як відвідати, пізнати Францію, все побачити на свої власні очі, письменник мав вже певне стереотипне поняття, схеми (*schemas*)<sup>9</sup> про культуру й звичаї французів, зачерпнуте з книг, засобів інформації, розповідей очевидців. Адже, під національним стереотипом розуміється схематичний, стандартний образ чи уявлення про націю, зазвичай, емоційно забарвлений, а також надзвичайно стійкий<sup>10</sup>. Тому - то кожна культура виступає носієм моделей, прототипів. Та й цінна роль стереотипу у пізнанні та аналізі будь-якої культури є невиключною, адже як тільки стереотип ідентифікується, він автоматично забезпечує нас важливою інформацією (часто прихованою) про вірування і цінності певної нації. До речі, як відомо, вперше поняття стереотипу ввів у практику відомий публіцист Вальтер Ліппман<sup>11</sup> у 1922 році як “*образи (картини) в наших головах, які опосередковують наше відношення до реальності*”<sup>12</sup>. Іншими словами, мова йде про стійке відтворення попередніх “культурних схем, моделей”, засобами яких кожен “фільтрує (пропускає) навколишню дійсність. На думку В. Ліппмана, ці “картини” (образи) є необхідні для суспільного життя, без них буде неможливим збагнути реальність, віднести її до певної категорії, й здійснювати вплив на неї. Судження Ліппмана зустріли гостру критику в американських соціально – психологічних студіях, які стверджували, що стереотипи носять шкідливий й применшений характер, виступають схематичними й деформованими образами, надають нищівний відтінок реальності, спрощують, “відтискають воду” з неї. Ймовірно, письменник не раз задумувався над тим, яким є справжній француз (*un vrai français*). Звісно, мова не йде про якусь конкретну особу, якогось конкретного представника нації; ці стереотипи певною мірою можуть вмщати характеристики, притаманні для нації в цілому. Як зазначив Роберт Фелдман (Robert Feldman) – професор психології Університету Массачусетс – “*формуючи загальну думку про людину, ми застосовуємо так звану психологічну “середню величину” індивідуальних рис, які спостерігаємо*” [ 8, 498]. Та й самий процес стереотипізації полягає в тому, що складні індивідуальні явища механістично оформлюються в просту формулу чи образ, не зачіпаючи глибинних процесів колективної свідомості. Та й зрештою, не можна не враховувати того, що етнічний стереотип не є узагальненням справжніх рис, тієї чи іншої нації, він є продуктом відповідної соціально-політичної ситуації. У який би спосіб не склалися ті чи інші етнічні стереотипи, вони з плином часу стають нормою, що передається з покоління у покоління, як щось беззаперечне, тут позначається і історична традиція, втілена в звичаях, ментальності<sup>13</sup>. Як правило, стереотипи тягнуть за собою негативну оцінку нації, будуються за елементарною схемою й виступають джерелом непорозумінь між “чужим” і “своїм”: “*Культурні розриви й відмінності призводять до позитивних і негативних суджень (думок) й іміджів*” [2, 1]. Така культурна різниця виникає внаслідок мовних, ментальних, релігійних розбіжностей та щоденних звичок. Побачивши на власні очі цілком протилежну, реальну, невикривлену картину інонації, іноземець відразу ж відсіює будь-які труднощі порозуміння з “іншим”. В

9 Термін вжитий професором Фелдманом, як такі, що організують інформацію, що зберігається у пам’яті; відображають у наших головах як діє соціальний світ і дає нам кістяк (структуру) для класифікації та тлумачення інформації, що відноситься до соціальних стимулів. С. – 497.

10 див. дис. канд. філолог. наук Дзядевич Т.М. с. 12.

11 див. О. Weretiuk. Wisja Ukrainy we wspolczesnej powiesci polskiej i ukrainskiej. – Warszawa 1998.

12 Послугуюся матеріалами й термінологією досьє дослідниці й викладача французької як іноземної мови Софі Косно ( Sophie Cosneau) здійсненого при Нантському Університеті Франції філологічного факультету під керівництвом М. Шевреля ( М. Chevrel) (1999 –2000).

13 див. дис. канд. філологіч. наук Дзядевич Т.М. с. 12., яка послуговується міркуваннями Кон И. Психология предрасудка (о социально-психологических корнях этнических предрасудков) // Новый мир, 1966, №9.

супереч протидію Декарту, який про свою націю відгукувався досить негативно, упереджено (*un aspect préjugé*)<sup>14</sup> і сприяв формуванню загальноприйнятого стереотипу французів як людей недружніх, егоцентричних, людей несентиментального глузду, в есеїстиці Стейнбека розуму стикаємося з “дискусійним” гетеростереотипним уявленням американського письменника, який повністю відкидає положення й міркування Декарта. Перцепція ІНШОГО (француза) у свідомості Стейнбека цілком і повністю відмежовує французьку від сталих, закостенілих стереотипів; погляди його на цю етнічну групу не відповідали загальноприйнятим постулатам. Він відзначав ввічливість, люб’язність, привітність, доброту парижан (*un aspect affectif*)<sup>15</sup>: мадам рекомендує йому придбати той самий товар в іншому магазині, де значно дешевше; в кіоску притримують для нього улюблені газети; письменник помічає люб’язну доброту перехожих, коли він запитував дорогу, і ті повертали в протилежний від свого шляху бік, щоб показати дорогу незнайомцеві, а інколи навіть самі проводили за вказаною адресою. Якщо при закупах якогось товару не було в наявності, крамар або ж посилав когось за ним, або ж особисто проводив письменника у той магазин, де цей товар можна було придбати; обідаючи в бістро, Стейнбек завжди просив офіціанта чи *sommelier*<sup>16</sup> (метрдотеля) пропонувати вино на власний розсуд, бо був певен, що вони знають свій винний погріб краще за будь-кого. Завше йому відбирали найкращі вина, і аж ніяк не з найдорожчих. Стейнбеку доводилося чути про стереотипний образ неприємних, огидних паризьких таксистів; він легко спростовує його: обмін сигаретами, декілька слів про погоду та про світ взагалі й уся ця сердитість, похмурість враз розсіюється. Американський письменник вважав їх людьми, наділеними гострим розумом, кмітливостю, людьми найбільш поінформованими в цілому місті: “Таксисты знают все про все и сидят, неначе квочки – божки на своем всезнайстве” [4, 250]. Стейнбек витворив у своїй уяві, на основі спостережень, узагальнений позитивний образ Чужого – француза-парижанина, виділивши їх центральні риси (штрихи) - *central traits*<sup>17</sup>: людей відкритих, радих вітати чужинця, охочих йому допомогти. Такими бачив їх Стейнбек, адже “заввичай існують прогалини в нашому знанні про ІНШОГО”. Професор Фелдман вводить термін “*social cognition*” (соціальне пізнання), “як сукупність (система) знань про людей й соціальні знання, процес, що лежить в основі нашого розуміння соціуму” [8, 497]. Не забуваймо й про те, що сам Стейнбек зі свого боку поведився з парижанами люб’язно, можливо привертаючи їхню увагу своєю приємною зовнішністю, адже французи прихильно ставляться до красивої, принадної зовнішності. Адже, за міркуваннями психолога Фелдмана, “як правило, існують прогалини щодо знання про ІНШОГО, тому ми схилиємося до пристосування їх у схеми, що відображають особливості характеру певної групи людей” [8, 497]. Письменник повністю відхилив стереотипну холодність, байдужість, сухість, непривітність та егоїзм французів, а натомість побудував своє прихильне імагологічне уявлення про цю націю, тобто спростовуючи негативне стереотипне уявлення про французів, письменник створив “*контратип*”<sup>18</sup> (*countertype*) француза – позитивний стереотип, що використовується для заміни негативних стереотипів, що раніше характеризували певну спільноту й представлення її в іншому світі.

Письменницька свідомість Стейнбека у журналістських репортажах, в есе вимальовує такі своєрідні прикметні риси післявоєнних французів: уміння творити величні архітектурні пам’ятки, у простому, буденному знаходити величне й возвишене, любити прекрасне. Стейнбек руйнує певні закостенілі стереотипні уявлення про французів; заперечним рисам надає ствердного забарвлення; відзначає неперевершену уважність, шанобливість, прихильність французів. Вони - шляхетні риболови. Таким чином, імідж француза за Стейнбеком – захисник знаменитої французької *gloire* (фр. слава) й традицій минувшини, запеклий націоналіст, творець прекрасного й величного.

14 Послугуююся матеріалами й термінологією досьє дослідниці й викладача французької як іноземної мови Софі Косно (Sophie Cosneau)

15 Там же.

16 Стейнбек послуговується французьким лексиконом.

17 Термін вжитий професором Фелдманом у праці “Essentials of Understanding Psychology”, як “сукупність важливих рис, що рахуються при формуванні уявлень про ІНШОГО”. с – 498.

18 див. <http://www.serve.com/shea/stereodf.htm>

ЛІТЕРАТУРА

1. Літературознавча компаративістика. Навчальний посібник за ред. Романа Гром'яка. – Тернопіль, 2002. – 335 с.
2. Manfred Beller, Joep Leerssen. *Imagology: a Handbook on the Literary Representation of National Characters*. Amsterdam, 2003. – 700p.
3. Jackson J. Benson. *The True Adventures of John Steinbeck, writer*. – New York: The Viking Press, 1984. – 1038 p.
4. Steinbeck. *America and Americans and Selected Nonfiction*. – New York: The Viking Press, 1986. – 404 p.
5. Наливайко Д. С. “Літературознавча імагологія. Предмет і стратегії”. Літературознавча компаративістика. Випуск I. Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка. Київ. Поліграфічний центр “Фоліант” 2005. – С. 27 – 44.
6. Steinbeck Elaine and Wallsten Robert. *A Life in Letters 1989*: – New York: Viking Penguin Inc, 1989. – 861 p.
7. Ромен Роллан. Кола Бруньон. К.: Молодь, 1975. – 202 с.
8. Robert S. Feldman. *Essentials of Understanding Psychology*. – New York: St. Louis Mc Graw –Hill, Inc, 1994. – 562 p.
9. Фурман А. Психокультура української ментальності. С. – 16 –25.
10. Вітенко І.С., Вітенко Т.У. *Основи психології*: К.: Нова книга, 2001.
11. Матеріали дисертаційного дослідження Дзядевич Т.М. **ФОРМУВАННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В ЛІТЕРАТУРІ СЛОВ'ЯНСЬКОГО РОМАНТИЗМУ. НА МАТЕРІАЛІ ТВОРЧОСТІ АДАМА МІЦКЕВИЧА, ОЛЕКСАНДРА ПУШКІНА ТА ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**  
<http://www.intercultural-studies.org/ICS1/Dyserinck.shtml>  
<http://www.Modèles-et-comportements>.  
<http://www.les-perspectives-d-evolution-des-stereotypes>.  
<http://www.Presentation-du-theme-des-stereotypes>.  
<http://Perception-de-l'autre-et-pédagogie-des-rencontres>.  
<http://www.les-stereotypes-les-heterostereotypes>.  
<http://www.l'architecture-gothique>  
<http://www.L-image-stereotype-des-français-dans-la-presse-anglaise-de-Sophie-Cosneau>.

## АНГЛОМОВНІ ВЕРСІЇ З ХУДОЖНЬОГО СВІТУ М. ВІНГРАНОВСЬКОГО (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛИ „БІЛІ КВІТИ”)

Проблема художнього перекладу з огляду на його роль у сфері компаративістичних досліджень значно зросла на сьогоднішній день. Виходячи з того, що «переклад – складне явище, яке можна розглядати з різних позицій (з точки зору лінгвістики, стилістики, етнопсихології та ін.). Але як посередник (media) у міжнаціональному та міжлітературному спілкуванні він належить до сфери прикладної компаративістики. І навіть у цій сфері феномен перекладу виявляється у різних аспектах» [Лановик З., 2002].

Наявність спеціальної дисципліни, предметом якої є переклад, тобто перекладознавства, робить необхідним з'ясування питання про взаємозв'язок його з компаративістикою. У статті Р. Гром'яка «Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії» автор аналізує можливі точки перетину перекладознавчого й компаративістського дослідження тексту й приходять до висновку, що «перекладознавці», які зважають на весь комплекс проблем, пов'язаних із міжлітературною рецепцією, правильно ставлять і питання, що належать до компетенції класичної компаративістики, однак відзначає, що «на жаль, рідко хто з перекладознавців посутньо враховує літературознавство в повному обсязі, а компаративістику зокрема» [Гром'як, 2002].

Заумови перетину інтересів і професійних практик перекладознавця і компаративіста наголошується на істотних відмінностях, основними серед яких виступають «засоби вербалізації їхніх дискурсів». Таким чином, стаття підсумовує досвід компаративістських та перекладознавчих розвідок останніх десятиліть в Україні, наголошуючи на тому, що «кооперація, координація зусиль різних фахівців конче потрібна. Звісно при усвідомленні різних спонук, неоднакових можливостей і засобів» [Там само].

У цьому сенсі постає ряд практичних аспектів дослідження у сучасному порівняльному літературознавстві. Насамперед, йдеться про відтворення у перекладах національних особливостей, національної психології, характерів героїв твору, а також про специфіку нарації. Для перекладача надзвичайно важливим є те, як його «витвір» сприймається в іншомовному середовищі. Незаперечним є той факт, що українська та англійська літератури як духовні витоки народів, чий історичні долі дуже відрізняються одна від одної, а також приналежність мов до різних генетично неблизько споріднених, з різними принципами образотворення, – дуже відмінні між собою. Тому проблема рецепції україномовного твору в англійському світі постійно породжує ряд труднощів як у перекладачів, так і літературознавців та літературних критиків.

Аналізуючи це питання, О. Потебня, філолог, котрий один із перших у вітчизняній науці звернув увагу на проблему перекладу у контексті мовних досліджень, вже наголошував на тому, що один і той самий художній твір, один і той самий художній образ по-різному впливають на різних людей, і на одну і ту саму особу в різний час. У теорії О. Потебні важливе місце відводиться когнітивній функції літератури, а також іншим психологічним аспектам сприймання та розуміння художньої творчості (зокрема, її закорінення в національний ґрунт).

Цікаві підходи до проблеми перекладу знаходимо і в інших дослідників, зокрема О. Веселовського, М. Бахтіна, В. Коптілова, сучасних українських та російських науковців, зокрема П.М. Топера, котрий у своїй монографії «Переклад у системі порівняльного літературознавства» (2000) докладно розглянув питання про функціонування перекладних творів в іншомовних літературах, роль літературознавчої критики в оцінюванні перекладів. Цінними для нашого дослідження є думки (Г. Сиваченко, Р. Гром'як, М. Лановик, В. Остапчук, О. Тетеріна) про особливості перекладацьких методів та підходів у системі літературознавчої

компаративістики.

Під таким кутом зору аналізуємо тут новелу Миколи Вінграновського „Білі квіти” англійською мовою. При цьому беремо до уваги всі аспекти й елементи перекладотворення, які взаємодіючи, пов’язуються в єдине ціле. Передусім звертаємо увагу на способи передачі наративних структур, в яких відбиті особливості людської психології. У такому випадку діє ряд відношень: автор – дійсність – художній твір – читач, а в літературний процес включаємо ще й особу перекладача, перекладача-наратора, і всі процеси, що відбуваються в його свідомості при перекладі – рецепція, осмислення, відтворення іншою мовою.

Звертаємо особливу увагу на те, що для того, аби художній переклад був бездоганим, з точки зору мовознавства – вистачить порівняльної стилістики двох мов, а під літературознавчим кутом зору необхідна порівняльна поетика «двох поетичних мов, двох образних структур», які зважають на текстуальну інтерференцію.

Основною характеристикою поетичної мови є її образність. Образність твориться на всіх рівнях мовної структури, адже образне навантаження можуть мати будь-які елементи художнього тексту: лексичні, граматичні, синтаксичні, чи фонетичні явища. В. Коптілов, ставлячи питання про критерії оцінки перекладу, неодноразово наголошував на необхідності аналізу ритміки та римування, звукопису та метафоричності мови оригіналу та перекладу, закликав перекладачів звертати особливу увагу на фонетичні, лексичні, ритмічні особливості оригіналу, бо через них пізнається його ідейно-образна структура [Коптілов, 1971; 1972; 2002].

Передача особливостей оригіналу художнього тексту – завдання перекладача. Від вдумливого відчитання ним художнього тексту з авторськими акцентами та інформацією багато в чому залежить відповідність його іншомовній версії.

Художній світ М. Вінграновського торує один із векторів у культурний простір українсько-американського горизонту. У цьому аспекті слід відзначити заслугу Юрія Луцького, доктора філософії зі слов’янських мов, котрий разом із дружиною Мойрою перекладав твори багатьох українських письменників. Серед них – новела „Білі квіти” – маловідома (а, можливо, й невідома) широкому колу українських читачів новела (чи етюд), бо в жодному з сучасних видань прозових творів письменника її немає. Вперше ми мали змогу познайомитись із цим твором в англломовному виданні «Modern Ukrainian Short Stories», підготовленому групою перекладачів під редакцією Ю. Луцького у США, з метою ознайомлення американських читачів з особливостями української прози.

Чому у перекладача виникло бажання перекладу власне новели «Білі квіти», чи були приятельські стосунки між Ю. Луцьким і М. Вінграновським нам невідомо, але перекладач представив читачам вартісну англломовну інтерпретацію українського тексту. Насамперед, простежуємо збереження наративних особливостей твору, оскільки «кожна оповідь неминуче потребує інтерпретації, а наратив – це оповідь, яка завжди може бути інтерпретована та розказана по-іншому» [Лановик М., 2006]. Хоча, варто зазначити, що часто в англійському тексті з’являється оповідач там, де в оригіналі важко визначити його особу. Це зумовлюється необхідністю наявності підмета в англійському реченні: «Чекалося осені. – We were waiting for fall» [Luckij, 1995].

Першоособовий наратор, розповідаючи історію зі свого полювання на качок, згадує про особисті стосунки з коханою жінкою, накладаючи текст-спогад на основний текст оповіді, зазвичай, у формі діалогів. Перекладач вдало інтерферує ці діалоги-накладання, не порушуючи змісту і структури тексту:

- Я люблю тебе. А тобі це ні до чого.	I love you, but you don't care.
- Ні.	
- Що – ні?	No.
- Так. Тобто мені це ні до чого.	What do you mean, no?
- Не бреш. Ти брешеш?	Yes, I don't care.
- Брешу.	Don't lie. You're lying?
- Бо ти дурний. Ти дурний, аж крутишся. Ну, не будь дурним, дорогесенький мій, ну, не будь.	Yes, I am. You are a fool, a big fool. Don't be so silly, darling.
- Добре, не буду.	
- Не смійся. Тільки не смійся, бо що ж мені тоді робити?	All right. I won't. Don't laugh. What can I do if you laugh?
- Добре. [Luckuj, 1995].	All right.

Як бачимо, діалог перекладено майже дослівно. Лише при перекладі «ти дурний, аж крутишся», перекладач інтерпретує по-своєму, переклавши «You are a fool, a big fool».

При перекладі особливих україномовних реалій перекладач застосовує різноманітні перекладознавчі прийоми, зокрема: Синюха – Synyukha; село Тридуби перекладач відтворив як Three Oaks, що дозволило дати можливість додаткового пояснення англomовному читачеві. Бачимо, що перекладач використовує і трансформаційні прийоми різного рівня – описовий переклад (огірок- жовтяк – a yellow cucumber, квас – kvas, a sour drink, шумовиння води – the rushing water).

З метою доброго розуміння новою читацькою аудиторією незвичайних у перекладі українських слів та виразів перекладач генералізує їх, подаючи свої відповідники, інтерферуючи своє бачення на письменницький текст: мені пахне мандрівочка – I have to travel; той, у кого ти мене відбив – my old boyfriend; горенько ти моє – roog dear; щастячко – darling. Тут слід говорити про так звану зміну «точок зору» у художньому творі, про «дистанцію» між точками зору автора/наратора/перекладача, тому що «перекладацька точка зору є специфічним виявом фокалізації в іншомовному творі» [Лановик М., 2006]. Інтерференція «точки зору» перекладача на «точку зору» наратора/автора неминуче відбувається при перекладі з однієї мови на іншу. Тут є сенс говорити і про наратора-перекладача, який не лише інтерпретує текст засобами перекладознавства, але й вносить свої особливості у художній твір, звичайно, не нівелюючи його, не порушуючи цілісної картини художнього світу твору: «... перекладачам належить забезпечувати зв'язок між реальним та художнім світами, а у ширшій перспективі, – між реальними світами автора, читачів та художніми світами твору. Вони повинні вибудувати дискурс іншомовного твору, щоби його слова сприймалися як достовірні, автентичні, переконливі, щоби вони мали владу. Для цього перекладач, як і автор, говорить від імені наратора, і промовляє так, ніби він і є наратором» [Лановик М., 2006].

М. Вінграновський – відомий майстер у використанні персоніфікації. Значимо, що М. і Ю. Луцькі майстерно відтворили ті абзаци, передавши адекватно україномовний текст: «Але тут із блекоти *вийшов білий запах квітів* (курсив наш. – Л.С.). Вийшов він тихо і світло, тихо і світло торкнувся мого обличчя, торкнувся, міцніючи, ще раз, біло глянув на темніючу воду – засріблилася вода, повела синіми плечима, і соняшні промені, нанизуючись на його білий повів, наче обілялися і вже пахучо звучали в сизу вечоровість до білих хат над срібною Синюхою». Його англomовний відповідник: «The smell of white flowers came out of the henbane. It came quietly and radiantly, touching my face and in a little while fell over the dark water making it white. The water sparkled with silver, shrugged her shoulders and the sun's rays bathed in the white breeze become whiter and shone fragrantly at evening over the white houses and the silver Mount Synyukha» [Luckuj, 1995].

Таким чином, проаналізувавши англomовну версію новели М.Вінграновського «Білі квіти», майстерно виконану М. і Ю. Луцькими, відзначаємо її точність, адекватність, комунікативну рівноцінність оригіналу, застосування новітніх підходів до процесу перекладу, збереження усіх наративних особливостей тексту-оригіналу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Лановик З. Художній переклад як проблема компаративістики. Літературознавча компаративістика. Навч. посібн. / Ред. Р.Т. Гром'як. – Тернопіль: ТДПУ, 2002. – С. 256 – 262.
2. Гром'як Р.Т. Літературознавча компаративістика та перекладознавство: дотичність, перетини, колізії // Слово і час. – 2002. – № 8. – С. 49 – 58.
3. Лановик М. Теорія відносності художнього перекладу. Літературознавчі проєкції. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – 470 с.
4. Luckuj Y.S.N. Modern Ukrainian Short Stories. – Ukrainian Academic Press. – Englewood, Colorado, 1995. - 230 p.
5. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. – М.: Наследие, 2000. – 254 с.
6. Коптілов В.В. Актуальні питання українського художнього перекладу. – К.: Вид-во Київського ун-ту, 1971. – 130 с.
7. Коптілов В.В. Першотвір і переклад. Роздуми і спостереження. – К.: Дніпро, 1972. – 215 с.
8. Коптілов В.В. Теорія і практика перекладу. Навч. посіб. – К.: Юніверс, 2002. – 280 с.

## ЖАНРОВО-СТИЛІСТИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ МАЛОЇ ПРОЗИ ВІЛЬЯМА ФОЛКНЕРА

Жанр – пам'ять мистецтва... Жанри у процесі свого розвитку набувають різноманітних видозмін у дискурсивній практиці митців слова, що зумовлюється рівнем естетичного розвитку літератури, творчим методом, індивідуальним стилем митця. В цьому контексті слушним є міркування Вільяма Фолкнера: „Я не вірю, що людина може сісти за стіл і сказати: „Зараз я напишу оповідання” або „Зараз я напишу роман”. Невідомо що напишеш...” [11: 316].

Отже, „жанр функціонує у творчому процесі як конструктивний принцип на двох рівнях – ініціативно-підсвідомому і логічно-осмисленому” [3: 103]. Письменник, який відчуває нездоланну потребу поділитися чимось новим, прагне це зробити в такий спосіб, щоб він відрізнявся від попередників чи сучасників. Це накладає світло на його інтенції, характер конфліктів, жанрову матрицю твору, стильову домінанту. Проте цей шлях новаторських шукань лежить через традиційні форми і способи моделювання людини та світу. В. Фолкнер, осмислюючи характер свого мистецького обдарування, писав: „Я не знаю, чому Бог чи боги, чи хто інший обрали мене посередником. За цими словами, повірте, немає ані понурої покорі, ані удаваної скромності, але – подив.” [11: 458].

Відтак творчий шлях прозаїка проліг через складні перегони суперечливої доби. На всіх дорогах життєвої і письменницької долі цей митець зберіг вірність давньому заповітові життя: залишитися мудрим і мужнім.

На наш погляд є всі підстави розглядати творчість Фолкнера як самобутній та органічний складник процесу модернізації художньої свідомості в американській літературі ХХ ст., як вагомий художньо-творчий внесок митця в духовну скарбницю американської літератури і, безперечно, світової культури. Постійні художні шукання – головна риса творчої індивідуальності митця. „Єдина школа до якої я належу, до якої хочу належати – це школа гуманістів”, – стверджував майстер слова [11: 32].

Фолкнер багато подорожував, але повернувшись до свого рідного Оксфорду, сказав: „Моя рідна поштова марка із рідною землею варта того, щоб про неї говорили” [11: 115]. І він написав свою південну сагу, в якій перетворив цей художній образ в образ свого світу. Прозаїк прославився своїм мистецтвом наративу, вибудованому на діалектах південних штатів США. Автор майстерно вклинає у наративний дискурс свої власні роздуми, наділяє твори своєрідною енергією, робить їх здатними задовольнити потребу читачів своєю розповіддю. „Я – цікавий оповідач, – пише Фолкнер. – Я розповідаю історію, політичну або трагічну. Розповідаю її так, щоб її повторювали і переказували після мене” [11: 227].

Народнооповідна розповідь зробила Фолкнера митцем-новатором, у творах якого порушуються питання епістемології розповіді, які були повчальними для читачів. Епістемологія – це теорія пізнання. Нею цікавилися не тільки модерністи, а й наступні покоління письменників: Барт, Сімон, Кальвіно та ін. Такий наратив набуває подвійного освітлення, яке є у Фолкнера: нестримне бажання до розповіді та прагнення заперечити дієвість такої оповіді. Письменник відзначається нестримним експериментаторством. Він намагався „склеїти” літературу, „стійку в бурях”.

В. Фолкнер був вражаюче оригінальним наратором з багатою фантазією, яка не „вписувалась” у літературу ХХ ст. Він переосмислює події, витворює свій фікційний світ як зазначає Клент Брукс, лідер нового критицизму [12: 132].

Відомий дослідник творчості Фолкнера Малкольм Каулі вважає його передусім новелістом. Інший американський критик Ірвін Хау зазначає, що Фолкнер виявляє себе неперевершеним майстром розповідної прози, що знаходиться між оповіданням і романом



[12: 107].

Справді, Фолкнер ставився серйозно до *short story*, проте не визнавав себе новелістом, більше того, запевняв, що не написав жодного оповідання, яке було б йому до вподоби, через це він продовжував писати все нові і нові оповідання. На думку О. Ніколюкіна, головна риса Фолкнера-письменника, його майстерність полягала в умінні виразно відтворити світ своїх героїв на правдивому тлі художньої уяви [11: 443]. Тому прозаїк ставився вимогливо до написання новел. У декількох новелах Фолкнер дотримується поради А. Чехова: „Написавши справжні оповідання, слід викреслити початок і кінець” [11: 277], тому в новелах письменника наявна завершеність дії, а не думки, думка самого письменника продовжується і за межами оповідання чи новели.

Фолкнер, як і Е. Хемінгуей, своєю новелістикою сприяв розвитку *short story* як самостійного і важливого жанру художньої літератури. Хоча твори Фолкнера читати важче, оскільки його творча манера ускладнена, ніж творча манера Е. Хемінгуея. Письменника цікавили зрушення у свідомості і душі людини. Він показував глибоко приховану трагедію аристократів, білих поселенців, індіанців племені чікесо, негрів-рабів.

Майстерність Фолкнера-оповідача характеризується точністю і виразністю деталей, спостережень. Ще одна риса, яка властива справді великому письменнику, – його оповідання змушують читачів хвилюватися за долю героїв навіть після того, як прочитана остання сторінка твору. Це свідчить про те, що письменник вміє змодельовати світ своїх героїв на реальній життєвій основі.

Водночас спостерігається співзвучність його поглядів з філософією екзистенціалізму, в центрі якої – людина, яка має сили тільки на те, щоб існувати, і яка тримається єдиної мети – зовнішньо і внутрішньо впоратися з тягарем долі. Герої оповідань Фолкнера мають не тільки право, а й обов’язок вибирати між справедливістю і несправдливістю, сміливістю і боягузством, жертвовністю і пожадливістю, жадобою та егоїзмом.

Однією із важливих тем малої прози Фолкнера є світ дорослих, складний і проблемний, побачений дитячими очима. Зокрема, це засвідчує новела „Підпал”, яка входила до роману „Селище”. В основу сюжету новели покладено психологічний конфлікт між багатими і бідними жителями Півдня, який Фолкнер подає через сприйняття десятирічного хлопчика. Стан душі цього хлопчика та його ставлення до оточуючих показано за допомогою внутрішніх монологів та через потік свідомості. Автор детально описує приміщення, а портрет самого героя змальовується за допомогою окремих характерних деталей, виділяючи серед них одну головну, яку автор особливо підкреслює кожного разу, коли говорить про зовнішній вигляд персонажа. У творах письменника негативне ставлення до героїв наратор висловлює головним чином через зовнішні риси, а улюблених героїв показує зсередини. Це свідчить про особливе розуміння людини.

Фолкнер показав необмежені можливості жанру новели у створенні характеру, застосовуючи різноманітні стилістичні засоби. Новелу „Підпал” можна віднести до новел характерів.

Особливий фолкнерівський колорит несе в собі стилістична конструкція фраз. Також відчувається присутність образу автора в кожній дії, у зміні теми, навіть у замовчуванні. Причому прийом замовчування дослідники творчості Фолкнера вважають одним із найвиразніших у творах прозаїка. Саме художнє замовчування передбачає активну роботу читацької уяви на тлі прочитаної новели. Складається враження в читача, що вже поставлена остання крапка, але ж зовсім ні! Фолкнер залишає можливість додумати певні деталі самому реципієнтові, надає змогу розкрити приховані можливості тексту, домислити образ, який може стати яскравішим за будь-який авторський опис. У цьому полягає неповторна художня майстерність наратора, яку часто відзначають критики.

Більшість оповідань Фолкнера органічно пов’язані із його романами, їх об’єднує місце події, а так само образи героїв. Письменника цікавили масштабні проблеми, що торкалися долі всієї Америки. Його хвилювали історичні процеси, які характерні для сучасного Фолкнеру американського суспільства. Реалістична точність і спостережливість письменника

дали можливість створити велике епічне полотно – „історію” Йокнапатофи і його мешканців. Крізь усі твори Фолкнера проходить думка про великі можливості людини, віра в кінцеву перемогу гуманістичних ідеалів. Саме через ставлення людей одне до одного, в зацікавленому колективному співпереживанні бачить прозаїк протидію процесу відчуження, яке характерне для антигуманного світу. Їх внутрішній силі присвячене оповідання „Не загине”, написане від імені дев’ятирічного хлопчика, який довідався про смерть свого старшого брата.

„Збірка оповідань”, яка вийшла у світ 1950 року в Нью-Йорку – це підсумок двадцятирічного пошуку в жанрі новелістики. Сам Фолкнер розглядав його як цілісний художній твір. Він підкреслив, що „для збірки оповідань загальне формування, поєднання так само важливі, як і цілісність, єдиний наступний розвиток спрямований до єдиної мети, фіналу” [11: 89]. Для письменника існував величезний всесвіт, до якого входив й округ Йокнапатофа, і вся Америка, а також Європа і весь світ. В центрі книжки – космос душі сучасної людини в її боротьбі із собою і зі світом соціального зла.

У розмовах та інтерв’ю Фолкнер не один раз прагнув з’ясувати сутність свого художнього методу і стилю, який вражає невідготовленого читача. Письменник підкреслив, що стиль – це ємне відтворення життєвої правди: „Я би сказав, що стиль – необхідність потреби... Людина знає, що не може жити вічно, що життя коротке. І в той же час в її душі, в її серці горить бажання висловити всезагальну істину. Вона усвідомлює, що на це в неї обмаль часу. В моєму випадку це і пояснює прагнення вмістити все в одну фразу, адже можливості написати наступну може і не бути” [11: 146].

Про можливість висловити ціле однією фразою Фолкнер говорив у багатьох публічних виступах. При цьому завжди підкреслював, що стиль сам по собі його не цікавить: у нього просто немає часу на це. Якщо письменник буде занадто перейматися стилем, то врешті-решт у нього і залишатиметься лише стиль.

Висловити бажане якнайбільш стисло, перетворити прозу у „важку воду” думки і почуття – це прагнення не залишало письменника все життя,

Більшість його історій, таких, як „Збірка оповідань”, присвячені Америці та американському Півдню. Тут змальовано мужність „високих людей” (як називається одне із оповідань), і людську ницість, і жорстокість, і традиційний південний гумор, і бідність маленької людини, і становище негрів на Півдні, і проблематику індіанських аборигенів в оповіданнях циклу „Дика земля”. Загалом це і є світом Фолкнера, країна Йокнапатофа.

Розпочати знайомство з цією країною можна з будь-якого роману чи оповідання, хоч жоден з них не дасть нам повної уяви про неї. Для цього потрібно перечитати їх усіх – і не просто перечитати, а прочитати кожен по-новому після того, як прочитані всі інші. Тоді буде замкнене те коло буття, яким нерозривно зв’язані між собою герої всього циклу.

Особливу групу оповідань складають історії про життя і долю маленької людини в умовах сучасної Америки. Її радість і смуток, трагедія повсякденного існування в світі, де все вимірюється в доларах. Це простежується в оповіданні „Пенсільванський вокзал”; упередження і жорстокість „середнього американця” зображені в оповіданні „Сухий вересень”.

Принцип подвійного бачення – основний творчий принцип фолкнерівської прози. Навіть, здавалось би, специфічні життєві явища перевтілюються під пером Фолкнера у всезагальні. Наприклад, расова проблема. В оповіданні „Сухий вересень” розповідається про страту (лінчування) негра. Перед читачем лише на хвилину постає сама жертва, саме ж насилля над людиною взагалі не описується. Найбільш яскраво в оповіданні наратор змальовує особистість місцевого цирюльника, який не тільки не бере участі у вбивстві, але й навіть намагається це вбивство відвернути. Але, переконавшись, що його зусилля марні, перестає діяти. Така, здавалось би, незвична побудова оповідання допомогла Фолкнерові зосередитись на етичному стержні твору, що було надзвичайно важливим для автора. За Фолкнером, посторонніх спостерігачів у цьому світі не буває: тягар провини падає й на того, хто був лише свідком злочину. Трагедія Джо Крісмаса, що має реальну причину походження, стає прогнозом для перспективи загальної долі людини, яка приречена на самотність в отому

чужому і ворожому їй світі. Вказівка на безликість героя-людини, що не має коренів роду, сприяє художньому втіленню цієї ідеї.

Простих людей праці, які йому подобаються, Фолкнер змальовує дещо чудернацькими. Їхнім образам притаманна привабливість і завжди деяка частка гумору.

Гумор Фолкнера – це гумор ситуацій, сконцентрований у завершальній фразі оповідання. Гротескно-фантастичні новели Вільяма Фолкнера відрізняються від інших оповідань і становлять заключний розділ „Збірки оповідань”. Вони написані зразу після того, як Фолкнер повернувся з Європи. В них відчувається романтика молодого Фолкнера, хоча пізніше він суттєво їх переробив. У гротесках Фолкнера важливу роль, безсумнівно, відіграє символіка, хоч його наратори не надають цьому важливого значення.

Набагато важливішу роль, ніж символ, у прозі Фолкнера відіграє художня деталь, що надає образу індивідуальної неповторності.

Оповідання останнього розділу „По той бік” для читача досить складні. Для їх читання необхідні терпіння, бажання зрозуміти і певна підготовка. Сам автор пояснює це так: „Мені здавалось, що кращий прийом для цього оповідання – фантазія. На мою думку, якщо розказати цю історію традиційно з простою достовірністю, то щось було б в ній втрачене” [11: 387].

Деякі літературознавці вважають, що зображення Фолкнером „темних” сторін людської свідомості духовно хворого суспільства чи розпаду психіки, роздвоєння особистості неодмінно ведуть письменника до модернізму. Але, як вважає О. Ніколюкін, не можна робити висновки про художній метод письменника, виходячи із образів людей з порушеною психікою [11: 448].

„Письменник використовував манеру, лише ззовні близьку Джойсу. Він довів, що можна передати потік свідомості на стадії розпаду людського мислення. Автор не бажав зупинитися на цьому. Фолкнер – митець глибокої психологічної правди, остаточно переміг Джойса, показавши, що потік свідомості не є останнім, кінцевим словом розвитку мистецтва, а лише одним із моментів великого і складного процесу художнього відображення дійсності – зазначає Т.Н.Денисова” [4: 57]. Естетична значимість книг Фолкнера визначається потребою людини вистояти і перемогти в поєдинку із силами зла і ненависті.

Фолкнера часто називають „Бальзаком американського Півдня”. Якщо Хемінгуей створив так званий „телеграфний стиль”, надзвичайно стислий, лаконічний завдяки підтексту, то стиль Фолкнера, навпаки, – важкий, повільний, навіть млявий. На запитання, чому він пише такими довгими фразами, письменник відповів, „що хоче вмістити на кінчику пера теперішнє і минуле” [11: 114]. Митець вважав, що для людини важливіше минуле, а не сучасне, оскільки вона живе спогадами, які мають для неї справжню цінність. Тому для Фолкнера людина постає єдиним цілим – і породженням, і продовженням свого минулого. Через те письменник сконцентровує в одній фразі і минуле, і сучасне.

Письменник часто подає події чи факти в різних часових і психологічних ракурсах, тобто одна і та ж сама ситуація відтворюється кількома нараторами.

За визначенням письменника, важливою і суттєвою є біблійна модель світу. Тому його небезпідставно вважають епічним бардом. Біблія служить йому еталоном моралі, зразком фольклору.

Хоча всю творчість Фолкнера дослідники вважають суцільним експериментом, проте важливим є не саме по собі експериментування: його фрази розтягнуті ледь не на сторінки. В цих фразах співіснують, здавалося би, несумісні речі (прийом *juxtaposition*); переплетено майже нерозривно те, що відбувалось в різні часи. Книжки письменника перенасичені гротесками і містикою, гумор буває брутальним, а зло не менш реальне, ніж добро.

Комізм і трагізм переплітаються у „Троянді для Емілі” дуже природно, як і в інших оповіданнях із життя американського Півдня („Мул у дворі”, „Мідний кентавр” та ін.). Сумний і страшний кінець Емілі. Але від новели, що написана в манері гротеску, не залишається почуття безвиході.

Новаторство прозаїка розгортається, як стверджує Т. Денисова, – „в річищі

американської традиції „romance” і європейського психологічного роману; він дивно і органічно поєднує народне світовідчуття і заглиблений психологізм; йому близька поліфонія Достоєвського, схильність до таїни Брокдена Брауна, спроби проникнення у підсвідоме, запроваджені Джойсом; він широко вживає принципи „Війни і миру” Л. Толстого, зображує людину в її обумовленості минулим в душі Анрі Бергсона і за традицією Пруста... І водночас, сторінки його творів помережені здоровим народним гумором, а світосприйняття героїв відбиває народну свідомість, будучи суто індивідуальним. На це спрямоване все: структура фрази, маніпуляції з часом, широке використання потоку свідомості, множинність голосів аж до інтерференції мови слухача і оповідача; вживання „гігтів” (грубі гумористичні народні побрехеньки); створення прототипу розділеного в часі і замкненого в просторі; тісне переплетення комічного і трагічного (немає в житті, в людях різкого розмежування між комічним і трагічним, – доводив він); найширше звернення до символіки, заплутаність та інтенсивність тривоги, фавул; динамічність сюжету і ускладненість композиції (вставні новели, контрапункти); висока організованість прози (повтор, асоціативність, лейтмотив, стрижневі образи, ключові слова) як багатшарового цілого; дивне вражаюче поєднання ораторського мистецтва і майстерності народної оповіді (talk-tale) все це і є оригінальна проза, що стала внеском письменника у розвиток світової літератури, завдяки чому Фолкнер виконав письменницьку надмету – схопити мить життя” [5: 37].

У сьогоденні твори Фолкнера продовжують бути матеріалами для численних досліджень, дискусій, творчого освоєння. Багато змін, які сталися в літературі, в написанні творів, у філософії сприйняття якоюсь мірою також зобов’язані його таланту, творчим відкриттям, високій активності американського письменника.

Отже, майстерність Фолкнера-новеліста – це точні і виразні характеристики. Оповідання майстра слова змушують читача роздумувати і після того, як твір прочитано. Малі прозові жанри розкривають талант письменника у вмінні створити світ своїх героїв на такому рівні художньої уяви, що він уявляється читачеві настільки життєвим, як і сама реальність. Один із основних естетичних принципів прози Фолкнера – недомовленість.

У світі малих прозових жанрів Фолкнера не має стабільних орбіт, за якими б рухалася доля його героїв, вони постійно переплітаються, щезають, а потім постають знову – в уяві, або просто, немов нагадують про себе, – і головне не знають обмежень у часі. Фолкнер немов продовжує мову, що розпочата іншими. Історію про себе і про світ американського Півдня подарував людству письменник-Фолкнер у малих прозових жанрах.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Александра Соколова. Уильям Фолкнер в безбрежном океане надежд и безконечном море тревог американской литературы // Вікно в світ. – 1999. – № 6(9). – с. 150-157.
2. Братко В.О. Активізація читацького досвіду старшокласників у процесі вивчення новелістики В. Фолкнера // Зарубіжна література в навчальних закладах . – 2000 . – № 4. – с . 10-16.
3. Громьяк Р.Т. Давне і сучасне. – Тернопіль: Лілея, 1997. – 272 с.
4. Денисова Т.Н. Вільям Фолкнер, якого читати нелегко, а не читати не можна // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 1997. – № 12. – С.53-58.
5. Денисова Т.Н. Між двома світовими війнами: людина і світ. Літературний процес ХХ-го сторіччя // Вікно в світ. – 1999. – № 5(8). – с. 33-37.
6. Зарубежная литература хх века (1917-1945). Хрестоматия. Учебное пособие для студентов пед. институтов // Сост. Н.П. Михальская, Т.Н. Храповицкая, В.А. Луков и др.; Под ред. Б.И. Пуришева, Н.П. Михальской. – М.: Просвещение, 1986. – 400с.
7. Зарубіжна література. Підручник для 11 класу // За ред. проф. О.С. Чиркова. – Київ: Вежа, 1996. – 319 с.
8. История зарубежной литературы (1945-1980) // Под ред. Л.Г. Андреева. –М.: Изд-во МГУ, 1989. – 416 с.
9. Николокин Александр Николаевич. Человек выстоит: Реализм Фолкнера. –М.: Худ.лит, 1988. – 300 с.
10. Твори Вільяма Фолкнера в українських перекладах // Всесвіт. – 1998. – № 7. – 135 с.
11. Фолкнер Уильям. Статьи, речи, интервью, письма / Сост. и общ. ред. А.Н. Николокина. – М.: Радуга, 1985. – 488с.
12. Cambridge Companion to William Faulkner. – Cambridge: Cambridge University Press. – 1995. – 235 p.

## ГЕНЕЗИС ЖАНРІВ ХУДОЖНІХ ТЕКСТІВ

У лінгвістичних працях достатньо приділено уваги окремим питанням генезису жанрів художніх текстів. Здебільшого міркування про походження, зародження, розвиток та стан існування жанрів художніх текстів мають загальний характер та спираються на часткові положення діалектики розвитку мови. У численних джерелах найбільш повно висвітлюються комплекси питань, пов'язані безпосередньо зі структурною побудовою текстів різних жанрів [Потебня 1990:55-97; Пропп 2001; Піхтовнікова 1999; Веремчук 2005:6-7, 9; Карпчук 2004:118-120; Колодій 2000:11; Binsted, Ritchie 1994:633-638 та ін.] і поглядами щодо диференціації самих літературних жанрів [Виноградов 1980:240-249; Давыдова, Пронин 2003:47-147; Иванова 2000:118-120; Лабашук 2000:8-9; Ткаченко 2003:55-132; Томашевский 1999 та ін.].

За таких умов поза увагою дослідників лишається найцікавіша лінгвістична інформація, що накопичується поступово в межах перетину полів наукового знання про структурні та жанрові особливості художніх текстів різних типів.

Важливість накопичуваних таким чином теоретичних та емпіричних фактів полягає, на наш погляд, у тому, що вони здатні слугувати надійною базою для створення певної узагальненої моделі генезису жанрів художніх текстів. На цих підставах нами й було започатковано спробу створення вихідної моделі-образу для узагальненого опису генезису жанрів художніх текстів.

Формування шуканої моделі здійснювалося з позицій відомої синархічної теорії будови всесвіту [Шмаков 1994:25]. Для цього нами було сформульовано такі методологічні умови її обґрунтування:

1) усі буз винятку тексти художньої літератури створюються у відповідності до всеохоплюючого закону їхньої ієрархічної побудови – закону синархії;

2) закономірності створення художніх текстів підпорядковуються закону автономії загального порядку, внаслідок якого вони, маючи повну самостійність, є зв'язаними єдністю цілого – мовою художньої літератури;

3) будь-яка ідея, покладена в основу літературного твору, безкінечна, тобто є ноуменом, а викладений на її підставі текст як форма її конкретного втілення є феноменом;

4) ієрархія текстів художньої літератури стверджує зростання їхньої синархічності за розміром, складністю та якістю;

5) у межах можливої синархічно безкінечної диференціації єдності творів художньої літератури виникали й виникатимуть певні ієрархії їхніх множин (наприклад, групи текстів конкретних жанрів, певної спрямованості тощо).

Отже, навіть в узагальненій ієрархії жанрів текстів художньої літератури ми можемо спостерігати реалізацію синархічної антиномії “єдність – множинність”. Сутність зазначеного феномену полягає в тому, що потенційний ідеальний світ творчих задумів автора здатен реалізуватися шляхом синергетичної [Клименюк, Калита 2004:70-71] трансформації архетипічної ідеї в антиномію множинності альтернатив конкретного змісту. Таким чином, завдяки індивідуальним здібностям та рівню культури автора з'являється можливість актуальної реалізації конкретного виду літературного твору, який і слугує матеріалізацією вільного об'єктивного прояву потенційної ідеї.

Тут є сенс нагадати про принцип феноменальної єдності або спряженості якості викладу ідеї з розміром та складністю структури тексту, що її передає. За цим принципом найбільш якісні загальні ідеї (афоризми, прислів'я тощо) оформлюються, переважно, лапідарністю тексту та простотою його структурної побудови.

Саме на цій тріаді (лаконізм мовних засобів – елементарність структури – рівень загальності ідеї) базуються ті матеріальні форми, які природою мови закладено в механізм еволюції синархічної нескінченості жанрів літературних творів. Образно кажучи, зазначені форми і виконують роль тих “кристалів”, унаслідок синергетичного розвитку яких проростає

неповторне древо жанрів та жанрової множини художніх текстів.

На основі викладених закономірностей розмаїття різновидів жанрів художніх текстів, що сприймається на перший погляд як хаотичне, може поступово перетворюватися в органічне єдине, яке набуває ознак ієрархічного древа структурованої жанрової організації художніх текстів. Завдяки цьому в світі літературного хаосу майже нічим не пов'язана між собою множина окремих художніх творів відтворює згідно з основним законом синархії весь космогонічний процес. Інакше кажучи, сукупність певних текстів створює ієрархічні рівні вищих організмів зі стійкими структурними, змістовими та функціональними ознаками. Найвищі щаблі зазначених утворень сягають майже космогонічних систем, здатних поєднувати певні звуко-, музико- та відео ряди.

Проте такому розвитку активно протидіє внутрішній закон функціонування літератури – жорстке підпорядкування частин цілому. Когнітивний бік цього явища найвірогідніше має описуватися законом Менделя, який у застосуванні до літературних текстів як продукту розумової діяльності людини, можна переформулювати таким чином: після виникнення кожного нового покоління художніх текстів певного жанру, починаючи з третього покоління, половина текстів повертається до класичного вигляду вихідного жанру.

Оскільки розгляд перспектив такого генезису вочевидь виходить за рамки поставленої в праці мети, то нам залишається нагадати про існування двох видів або напрямів еволюції жанрів художніх текстів. Згідно з першим ієрархічним напрямом, еволюція жанрів літературних текстів конкретного рівня може прагнути до виявлення свого змісту (ідеї) у формах текстів вищого рівня. За другим морфологічним напрямом, еволюція певного жанру прагне у межах того ж самого ієрархічного рівня до розширення свого змісту (ідеї) за рахунок створення альтернативних різновидів форм літературних текстів.

Проте, якщо генезис жанрів художніх текстів обмежувався лише згаданими нами закономірностями, то ідея їхньої класифікації виявилася б менш складною. У дійсності елементи еволюціонуючої множини жанрових організацій розглядуваних текстів не лише перетворюються в наступні, ієрархічно складніші, але й намагаються якомога повніше виявити свій власний зміст. Завдяки цьому прагненню кожен текст конкретного літературного жанру може породжувати цілу ієрархію підвидів або його перехідних форм. Отже, сумісна діяльність двох зазначених закономірностей і призводить до безмежного різноманіття форм літературних текстів. Зважаючи на це, під час формування синархічної моделі жанрів художніх текстів ми розглядали її як певну робочу гіпотезу, здатну задовольняти вимоги нашого пошуку та придатну для відповідних подальших видозмін.

Сформовану на цих підставах узагальнену модель генезису жанрів художніх текстів представлено на рис. 1. Для підвищення інтерпретаційних можливостей моделі в її основу було, по-перше, покладено відомий [Клименюк 1998:137-145] принцип дзеркального відображення. Згідно з цим принципом, альтернативні різновиди творів живої фольклорної мови в силу антиномічно-дуальної (тобто ноуменально-феноменальної) природи мислення людини, трансформується в безмежне віяло різновидів жанрів художньої літератури, спрямованої на формування картини сучасного світу.

По-друге, ми дотримувалися методологічного правила [Клименюк 2006:178-213] розриву класифікаційних рівнів, тобто такого диференціювання груп або множин елементів класифікації, за яким кожен їх наступний рівень, зберігаючи весь зміст попереднього, виявляє і певне нове імманентно присутнє йому начало. Це начало має складну природу, внутрішня єдність якої зумовлюється динамічною рівновагою складників згаданого вище “кристалу”, а зовнішні ознаки класифікування конкретного твору за його ієрархічним рівнем (жанром, спрямуванням тощо) виникають унаслідок скачкоподібного розгортання ідеї, для якого межі вихідного “кристалу” стають уже замалими. Саме такою і є сутність спонтанної природи хаотичного виникнення перехідних та нових форм літературних творів вищих рівнів.

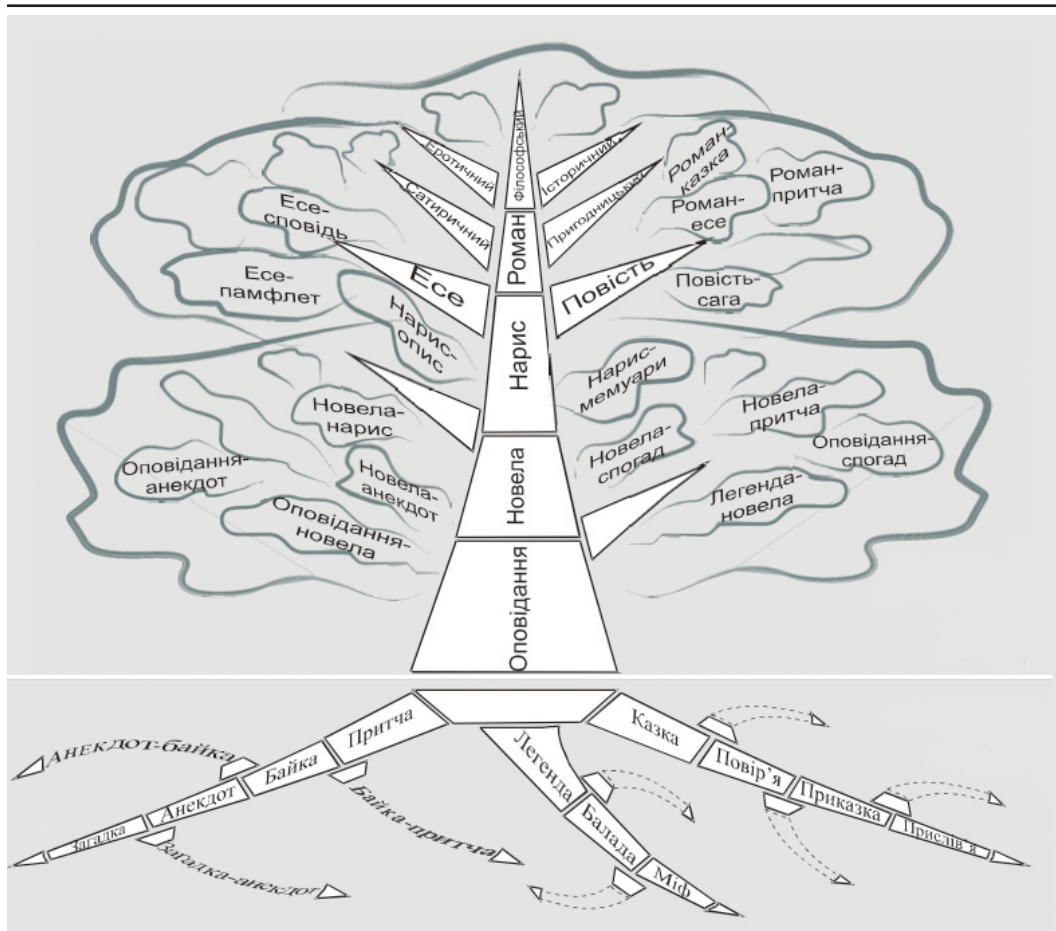


Рис. 1. Узагальнена модель генезису жанрів художніх текстів

На графічній моделі для більш чіткого диференціювання кожна сукупність жанрових різновидів творів художньої літератури (наприклад, оповідання, новела) обмежена відповідними чотири- або трикутниками з чітким позначенням меж їхнього розриву. На відміну від цього, перехідні форми, типу нарис-мемуари, есе-сповідь тощо, окреслені довільною кривою з характерним розривом, який вказує на потенційну можливість виходу за рамки існуючих перехідних жанрів.

Уживання нами прийомів ноуменально-інтерпретаційного моделювання призвело до виникнення низки нових наочних артефактів, забезпечивши тим самим можливість більш широкого трактування природи й механізму генезису жанрів художніх текстів.

Тому, аналізуючи модель, ми отримуємо підстави вважати, що жива фольклорна мова здавна була і є джерелом розвитку літератури взагалі та мови художньої літератури зокрема. Найдревнішими й найважливішими витокami прадавньої усної творчості слугували духовно-ідеологічні (міф – балада – легенда), культурно-побутові (прислів'я – приказка – повір'я – казка), креативно-повчальні (загадка – анекдот – байка – притча) та ряд інших перехідних форм (наприклад, загадка-анекдот, анекдот-байка, байка-притча тощо) різновидів фольклору, які, будучи зафіксованими засобами писемності, існують в художній літературі до теперішнього часу.

Подальший бурхливий розвиток соціальних відносин і технологічних можливостей людства зумовив, як відомо, виникнення писемності та книгодрукарства. Поступово сформувалася і культура авторської художньої мови. Під впливом цих факторів почав відбуватися бурхливий пошук і створення літературних творів нових форм, найбільш адекватною характеристикою яких стало слугувати поняття жанру.

Зародившись і розвиваючись таким чином, художня література як мовна єдність розмаїття творів основних жанрів (оповідання, новела, нарис, есе, повість, роман), піджанрів, межжанрів, всіляких перехідних жанрів набула сучасного стану. За механізмом розвитку цей стан слід розуміти як результат творчого пошуку органічного, напіворганічного або еклектичного поєднання елементів, що входять до складу визначеної вище тріади, витоки якої сягають коріння живої фольклорної мови.

Образно кажучи, стовбур дерева жанрів художньої літератури приростає й приростатиме в майбутньому за рахунок розширення “гілок” та “крони”, сутність яких становлять альтернативи поєднання відомих і виникаючих уперше елементів структури, засобів мови та поглиблених ідей.

Отже, аналізована модель свідчить про неминучий невинний приріст жанрових ознак, ідей та спрямованості творів художньої літератури і, таким чином, спростовує тезу про практичну можливість чіткої й вичерпної класифікації всіх жанрів літературних творів. Тому зрозуміло, що будь-які подальші дискусії щодо конкретних жанрів творів художньої літератури здатні призвести лише до розширення понятійного апарату лінгвістичного опису ознак їхнього різноманіття та чіткого диференціювання жанрів на вихідні, класичні й альтернативні.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Веремчук Ю.В. П'єса-притча. Генеза. Поетика // Автореф. ...канд. філол. наук: 10.01.06 / Національна академія наук України. – К., 2005. – 16 с.
2. Виноградов В.В. К теории литературных стилей // Избранные труды. О языке художественной прозы. – М., 1980. – С. 240-249.
3. Давыдова Т.Т., Пронин В.А. Теория литературы: Учеб. пособие. – М.: Логос, 2003. – 229 с.
4. Иванова И.Е. К вопросу о нетрадиционных фольклорных жанрах // Актуальные проблемы филологии в вузе и школе. – Тверь: ТвГУ – 2000. – С.118-120.
5. Калига А.А., Клименюк А.В. Функционально-энергетический подход: механизм актуализации эмоционально-прагматического потенциала высказывания // Вісник Харківського національного університету ім. В.Н.Каразіна. – Харків: Константа. – 2004. – № 635. – С. 70-74.
6. Карпчук Н.П. Роль фактора адресата у побудові дискурсу анекдоту // Мова і культура. Серія “Філологія”. – Вип. 7, Т. IV/1: Лінгвокультурологічна інтерпретація тексту. – К.: Видавничий дім Петра Бурого. – 2004. – С. 116-121.
7. Колодій О.І. Притча і притчевість в українській прозі 70-80-х років ХХ ст. // Автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / Національна академія наук України. – К., 2000. – 18 с.
8. Клименюк О.В. Системний підхід до інтенсифікації технологічних процесів. – Тернопіль: Лілея, 1998. – 264 с.
9. Клименюк О.В. Технологія наукового дослідження: Авторський підручник. – К.: Ніжин: ТОВ “Видавництво “Аспект-Поліграф”, 2006. – 308 с.
10. Лабашук О. Обрядові пісні та промовки // Studia methodologica. – Тернопіль: Тернопільський державний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка. – 2000. – Вип. 8. – С. 64-68.
11. Піхтовнікова Л.С. Синергія стилю байки: німецька віршована байка 13-20 ст.: Монографія. – Харків: Бізнес Інформ, 1999. – 220 с.
12. Потебня А.А. Из лекций по теории словесности: Басня. Пословица. Поговорка // Теоретическая поэтика. – М.: Высшая школа, 1990. – С. 55-97.
13. Пропп В.Я. Сказка. Эпос. Песня: Собрание трудов. – М.: Лабиринт, 2001. – 368 с.
14. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. – 2-е вид., випр. і доповн. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
15. Томашевский Б.В. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 1999. – 334 с.
16. Шмаров В. Закон синархии и учение о двойственности иерархии монад и множеств. – К.: София, 1994. – 320 с.
17. Binsted K., Ritchie G. An Implemented Model of Punning Riddles // Proceedings of the 12th National Conference on Artificial Intelligence (USA, July 31-August 4). – Seattle: AAAI Press. – 1994. – Vol. 1. – P. 633-638.



## БУТИ ЧИ НЕ БУТИ: ДОСВІД ТОТАЛІТАРИЗМУ ІВАНА БАГРЯНОГО

За часів СРСР у словниках неможливо було знайти належне тлумачення поняття тоталітаризму, а подекуди – навіть і саме це слово. Та й тепер в українському суспільстві є прихильники старих метод, особливо, якщо мова іде про відверту оцінку «світлого минулого». 2005 року, за рік до 100-літнього ювілею Івана Багряного, більшістю голосів у Верховній раді України було відхилено пропозицію державного відзначення сторіччя письменника, до речі, лауреата Державної премії України імені Тараса Шевченка (з 1992 року, посмертно).

Тому особливо актуальною видається потреба комплексного осмислення антитоталітарної поведінки Івана Багряного у житті, белетристиці, драматургії, поезії, публіцистиці, політичній діяльності, тим більше, що окремих спеціальних розвідок на цю тему немає, є праці, що тільки-но починають наближати нас до неї – Івана Дзюби [3; 4], Юрія Шереха [12], Григорія Клочека [1], Миколи Жулинського [5], Оксани Утріско [11], Максима Балаклицького [2] та ін.

Українська художня та наукова літературні практики уповні демонструють сьогодні відкритість до постколоніальних пошуків. Митці міжвоєнної, упівської поетичної епохи, дисидентський самвидав та ін. — теми, про які донедавна — ще в ті, радянські часи, і навіть у перехідний, т. зв. перебудовний період, годі й було мріяти. Можемо пишатися розвідками Т.Салиги, М.Ільницького, Л.Сеника, С.Андрусів, З.Гузара й ін., що повернули й продовжують повертати із забуття чимало прекрасних імен.

У 40-60-х роках ХХ століття у красному письменстві української еміграції найповніше досвід тоталітаризму зафіксував і осмислив Іван Багряний. Його романи «Тигролови», «Сад Гетсиманський», «Людина біжить над прірвою», «Огненне коло» зірвали перед світовою громадськістю маску зі звіра радянського імперіалізму. «Художню візію тоталітарної дійсності» побачимо в романі Василя Барки [8], Тодося Осьмачки, Уласа Самчука. А за ними — і епос українського резистансу, напоений жагучим публіцистизмом, — Й.Позичанюка, О.Горнового, Вадима, О.Яворенка, М.Львовича, К.Вірлініва, Степової, фахові філологічне дослідження якого попереду. В Україні сучасній «у слід» І.Багряного ступає, наприклад, Любомир Сенік, розробляючи зазначену проблематику в художній формі повісті «Загін смерті» (1998), роману «Ізйди, Сатано!» (2002). Ці твори розгортають проблему національного протистояння українства більшовизмові на сучасному для себе історичному матеріалі. Як науковець Л.Сенік стверджує наявність парадигми опору в українській белетристиці 20-30-х років ХХ століття [10].

У статті маємо на меті зосередити увагу на найбільш значущих життєвих та художніх аспектах особистого досвіду тоталітаризму Івана Багряного. Адже на сторінках творів письменника, як і сторінках його власного літопису страждань сконцентровано пасіонарну і безкомпромісну громадянську позицію.

В парадигмі Багрянівського переживання тоталітаризму – страшна своєю жорстокістю картина, закарбована в пам'яті серця довіку: на очах чотирнадцятилітнього малого Івана чекісти та бійці «істребительних отрядов», увірвавшись на пасіку, закатували його однорукого діда-пасічника та дядька за приналежність до армії Симона Петлюри. На Соловки загнали другого дядька, звідки той не повернувся. 20-30-ті роки в життєписі І.Багряного твердо фіксують його «бойову стійку» «перед обличчям звіра». Майже, як у романі-антиутопії Дж.Орвелла «1984». Екзистенційною, межовою точкою в бутті орвеллівського героя став момент тортур, коли до його обличчя впритул поставили незамкнену клітку з голодними щурами. Герой зламався – і це стало початком його кінця. Історія І.Багряного розпочалась подібним моментом, адже він постав «перед обличчям звіра», однак має зовсім іншу фабулу, бо наш герой розпочав по-гемінгвеївськи власну кориду, в якій вижив і переміг.

Ще один значущий крок у цьому протистоянні – поема „Ave Maria” (1929). У вступі виданої «самвидавним» способом поеми І.Багрянний безкомпромісно висловив своє кредо письменника-громадянина: «Не іменуй мене поетом, друже мій, бо поети нині – це категорія злочинців, до якої не належав і не хочу належати. Не іменуй же мене поетом, бо слово поет скорочено стало визначати - хамелеон, проститутка, спекулянт, авантюрист, ледар...» [9,с.4]. Та й присвята поеми «Вічним бунтарям і протестантам, всім, хто родився рабом і не хоче бути ним, всім скривдженим, зборканим і своїй бідній матері крик свого серця присвячує автор» теж була покладена на конто письменникові органами НКВД, коли українське відродження 20-30-х років уже стане «розстріляним»...

Історію друку поеми знайдемо у книзі Григорія Костюка «Зустрічі і прощання», у якій він пов’язує імено І.Багряного із початком українського самвидаву. Загалом самвидавом називають видавані в СРСР поза цензурою підпільні видання у 60-х роках ХХ століття як одну з форм дисидентського руху опору. Однак І.Багрянний подібне зреалізував значно раніше – наприкінці 20-х років [7]. Хоча О.Шугай першою багрянівською спробою самвидаву називає збірку новел «Чорні силуети», щоправда, під псевдонімом «І.Полярний» [13,с.45].

Прикметно, що в «Ave Maria» на творчому «перепутті» зустрічається І.Багрянний із автором «Сонячних кларнетів». Епіграф до «Пролога» – із Тичинино «В космічному оркестрі»: «І вся людськість хіба не єсть інфузорії (пожирай, пожирай себе в краплі води)?» І.Багрянний, як і його блискучий колега по перу, протестує проти насильства й терору, і цитата із Тичини – не що інше, як певний «ключ розуміння» поза авторськими деклараціями, трохи відірваними через надмірну прямолінійність від тексту поеми, сюжет якої до болю рідний і знайомий.

Марія Голубова, байстрия, виховане громадою, працює на фабриці. Голод, холод, безнадія. В одчаї іде на панель. Над прірвою зустрічає Андрія. Їх мерехтливе сімейне щастя руйнує смерть чоловіка від виробничої травми. Марія стає повією Мері, а її син Василько опиняється в притулку. Кожен іде своєю дорогою. Фінал – бульварно-брутальний і страшний. В одному зі своїх коханців Мері упізнає сина.

Йдеш на казнь,  
На судовисько людське,  
Ввита святістю древніх легенд...  
О, Маріє!  
Як тяжко і грузько  
На землі, на пожарищі людським!!  
Моя МАМО, -  
ПРОЩАЮ

Тебе [9,с.12].

Ці останні рядки поеми, як і її назва, пролог, й епіграфи закликають нас читати «між рядків», розкодовувати історіософське послання автора, зрозуміти, що Марія Голубова – це не поетичний фрагмент, а глобальний символ топтаної од віків української землі. Історіософська проекція минулого на сучасне була присутня і у підтексті поетичної збірки І.Багряного «До меж заказаних» (1927).

У екзистенційній парадигмі особистого досвіду в’язня – арешт 1932р. у Харкові і річне ув’язнення у камері смертників Харківської в’язниці. «при першому арешті в ГПУ, - згадував письменник, - по рокові сидіння в камері самотнього ув’язнення, мені запропонували орден, якщо я здамся, засуджу офіційно в пресі своє минуле і всіх своїх соратників, засуджу свою літературну творчість, як класово ворожу, тощо й напишу велику поему про Сталіна. Я все це відкинув геть. Хотів би я знати, хто би з теперішніх моїх супротивників встояв би в такій ситуації й при виборі між орденом і смертю чи каторгою – вибрав останнє» [6, с.9]. Під час слідства Багрянний написав і поему-симфонію «Золотий бумеранг», оптимістичний гімн людині й всій планеті. В результаті Багряного засудили 1933р. на п’ять років заслання і вивезли на Далекий Схід, але вже через два роки він тікає і переходується у знайомих в Зеленому Кліні (Буреїнський та Сучанський райони). Ще через два роки осмілюється прийти додому, де

його на третій день заарештовують. У в'язниці просидів два роки і чотири місяці, з них 83 дні – у камері смертників. І так було до приходу німців. На волю вийшов із підірваним здоров'ям – починалися сухоти. В'язничні поневіряння Багряного лягли згодом в основу роману «Сад Гетсиманський» (1950).

Цей твір – не «звичайна» біблійна історія», як може видатися на перший погляд. Це політичний тюремний роман, в основі якого документальні факти. Син коваля Андрій Чумак утікає з тюрми додому. На похорон батька. На поминках зібралася осиротіла родина: матір, Андрій, троє старших і видатних братів: командир дивізії Микола, моряк Михайло, льотчик-орденоносець Сергій та сестра Галя, дівчина-підліток, та священик. Окрім них, Андрія бачив ще й візник. І от несподівано перед світанком прийшов до хаги начальник НКВС і забрав «націоналіста». Герой проходить кола пекла. А мозок випікає одна-єдина думка: «ХТО ЗРАДИВ?!» «Сад Гетсиманський» не мав такої популярності, як памфлет «Чому я не хочу вертатись до СРСР», хоч преса пошанувала твір захопленими відгуками. На два десятиліття випередив Багряний «Архіпелаг ГУЛАГ» О.Солженіцина, Нобелівського лауреата.

Ю.Шерех після порівняльного аналізу обох книг дійшов до таких висновків: книгу Солженіцина від цілковитої об'єктивності відокремлює свідомість винятковості в'язня-росіянина на фоні «інших», неросіян. Тому «Архіпелаг» постає насамперед книгою про загибель російської інтелігенції і страждання російського народу, а це далеко від правди про здобування людьми північних «окраїн» «великої родіни». Книжка Багряного в справах національних чесніша від документалістики І.Солженіцина – євреям, вірменам, німцям ін. національностям приділено мало не стільки уваги, співчуття і захоплення, як і національності Багряного [12,с.347].

Роман «Тигролови» став ще одним естетичним і філософським узагальненням особистого досвіду І.Багряного від перебування в «зоні» СРСР, зокрема того досвіду, коли його 1933 року після кіл пекла Харківської тюрми було засуджено на 5 років заслання і вивезено на Далекий схід. Спочатку був «висланцем», і йому заборонили протягом трьох років проживати на Україні, потім понад два роки – каторжанином БАМЛАГУ (табір Байкало-Амурської магістралі).

На перший погляд, зміст «Тигроловів» дозволяє кваліфікувати твір як соціально-побутовий роман про мисливців в Усурійській тайзі. В основу твору покладено враження письменника від перебування у таборах ДВК (Дальневосточного края). Поглянувши ще раз, звернемо увагу на пригоди політв'язнів, політичний бік «Тигроловів», ідеологічний конфлікт-зав'язку роману, що бере початок із радянської молодості Багряного – між людською одиницею і тоталітарною системою. В його повістях і романах діють особливі герої – відважні, безкомпромісні, відчайдушні, фізично і морально досконалі чоловіки і жінки, які уміють зловити фортуна не втрачаючи гідності і при цьому – змінити світ на краще: Григорієм Многогрішним, Наталкою Сірківною, Андрієм Чумаком («Сад Гетсиманський»), Максимом Колотом («Людина біжить над прірвою»), Петром («Огненне коло»), Штурманом («Морітурі»). Усі вони – позитивні герої гуманітарного романтизму, який виник в кінці XIX – початку XX ст., що його характерною рисою був Культ Людини, Дитини Сонця, яка має у собі риси деміурга (світотворця), але без титанізму. Герої Багряного – вихідці з маси, однак саме в них сфокусовано справжнє активне людське начало.

Григорій Многогрішний – життєлюбний, повнокровний і повноцінний у почуттях, вчинках персонаж, здатний відстояти себе і близьких собі людей, захистити їх права і щастя. Загалом він – утілення Добра. До речі, у романі є і людиноподібний образ зла, - це Медвін. Невипадково у Григорія – давнє козацьке прізвище – асоціативно оживає у творі козацький, запорозький непокірний характер Дем'яна Многогрішного, гетьмана України (1669-1672), який був учасником антимосковського повстання Івана Брюховецького у 1668р. Звинувачений Москвою у «державній зраді», був засланий у Сибір, де й залишилися його нащадки. Перед внутрішнім зором читача І.Багряний воскресив ще один історичний факт – як будувався Петербург, столиця російської імперії, на кістках українців – у «кадрі» споглядання із вікна арештантського вагона каторжників БАМЛАГУ – українців, що знову своїми кістками

вимощують шляхи ворожої суспільної формації: «Все кинулося до вікон. Боже мій!!! Так ось вони!!! Справжні, реальні, невігадані. І – незчислим. Як розгадка болючої і жаскої таємниці. Як сама таємниця, на яку страшно було дивитись...[...] неголені... Забр'юхані... З хворобливо запаленими очима. Безконечні лави людей, списаних геть з життєвого реєстру, обтикані патрулями з рушницями і псами... Прокладали шлях, прокладали нову магістраль, вимощуючи її своєю розпукою, гатили собою прірви, й баюри, й провалля... А тепер ось стояли як на параді. Полтавці... Чернігівці... Херсонці... Кубанці... Нашадки Многогрішного... Катержники» [9,с.21].

Архітектоніка твору, чітка і симетрична, сприяє панорамному розгортанню бою між добром і злом, - є дві частини по шість розділів, кожен з яких має заголовок і є окремим оповіданням. Наприклад, перший розділ «Дракон» (алегорія поїзда). Поїзд – дракон – людожер везе до краю землі (!) українських політв'язнів у шістдесяті вагонах? Другий розділ – антитеза до першого. За драконом їде вагон радянських «аристократів». Чи не найголовніший із них – майор ОGPU-НКВД Медвин, слідчий у справі Многогрішного. По ходу дії письменник зіштовхує українську людину, її цінності, спосіб життя, мрії зі зденационалізованим радянським стандартом. Логіка пригодницького жанру тримає у постійній напрузі: хто ж переможе у цьому політичному двобой на фоні екзотичних декорацій?

Диким і нескореним звіром видається Медвину Григорій Многогрішний. І в той час, як вірнопідданий звір радянської системи Медвин із усіх сил намагається вполювати такий цінний екземпляр. Многогрішний, полюючи на тигрів, складає план іншого полювання – битви із системою. На вузькій стежині відбувається двобій Медвина і Григорія, війна світів – національного космосу українця і тоталітарного радянського. Розв'язання конфлікту дозволяє збагнути, хто звір у цьому творі насправді. Безконечна віра в людину, адорація надії у безвиході, долання екстремальних ситуацій визначають екзистенційний вимір твору. Поєднання у його поезиці елементів символізму, неоромантизму, експресіонізму, неobaroko, говорить про Багряного як письменника, який кохається у стильовій синестезії.

Іван Багрянний, майже так само, як і його герої, перебував в огненному колі життєвих обставин, колізій літературного процесу в Україні та в еміграції, особистих взаємин із представниками «своїх» і «чужих» політичних партій. А причиною і разом з тим і результатом численних естетично-політичних баталій завжди була художня творчість, літературно-критичні виступи та, особливо, публіцистичні праці – і в усьому проглядала непримиренна громадянська позиція їх автора. Памфлет «Чому я не хочу вертатись до СРСР» був політичною декларацією прав людини в умовах московсько-більшовицького тиску, ставши для Європи вибуховим одкровенням. Це був той документ, пише І.Дзюба, який «допоміг змінити ставлення західної громадськості до проблеми «переміщених осіб». Це була відповідь на облудні заклики радянської пропаганди і на безсоромні дії західних урядів, які сприяли насильницькій репатріації біженців до СРСР – прямо в концтабори, - відповідь патріота України, який хотів використати становище емігранта, перебування у вільному світі для боротьби за її свободу.

У публіцистиці Багряного знайдемо викриття радянського «щасливого» соціалістичного суспільного ладу, показ долі радянської людини незалежно від національності – як гвинтика у жорстокій машині смерті; засудження комплексу національної вищості (а це називається таким звичним сьогодні словом - шовінізм) росіян і встановленої «ієрархії» народів на «родіне», акцентованої у поетичному творі «Боевой расчет» Семена Кірсанова, хрестоматійного поета «великої вітчизняної» війни («Командир – великоросс, светел цвет его волос... И помощник – украинец, и наводчик – белорус. Ко всему бойцы готовы, светит мужество в глазах. Среди них грузин – замковый, заряжающий – казах...»). Багрянний засуджує тотальний тероризм влади в СРСР, відверто і безкомпромісно доводить її злочини супроти Людини: «Я не хочу вертатись до своєї Вітчизни саме тому, що я люблю свою Вітчизну. А любов до Вітчизни, до свого народу, цебто національний патріотизм в СРСР є найтяжчим злочином. Так було цілих 25 років, так є тепер. Злочин цей зветься не більшовицькій мові – на мові червоного московського фашизму – «місцевим націоналізмом».

Авторові важливо наголосити і на актуальних питаннях української політики – ідеї соборності (об'єднання всієї різномовної і різнородної маси населення України в єдину українську цілість), потребі знищення комплексу меншовартості в українця, спричиненого кривдами національної історії, осмислення українського досвіду переживання російського та німецького імперіалізмів. Аналогічним огненним колом є тематика і поезії, і прози, і драматургії Багряного.

Іван Багряний уникнув трагічної долі багатьох письменників своєї генерації, генерації «Розстріляного Відродження». Проте драматично перебував на лінії найбільшого опору. Вірний водночас сказаному слову, був радянському тоталітаризмові ворогом через свою відчайдушну безкомпромісність. Він став на прю із системою і вижив, довівши правоту й внутрішню силу Української людини. «Гомо советікусу» як тоталітарній одиниці протиставляє одиницю національну, особистість-пасіонарія із імперативом національної пам'яті, позитивних екзистенціалів віри, надії, любові, міцно закорінену в національний простір (природу, ландшафт, рідну мову). Перед обличчям звіра – над прірвою, за І.Багряним, немає іншого вибору – як залишитися людиною і не втратити найважчої корони – власної гідності і доброго імені.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Багряний І. Тигролови: роман; Чому я не хочу вертатись до СРСР?: памфлет /Біографія Івана Багряного та шкільна версія аналізу роману «Тигролови» Григорія Клочека. – Кіровоград: Степова Еллада, 2000. – 240с.
2. Балаклицький М. «Нова релігійність» Івана Багряного: Наукова монографія. – К.: Смолоскип, 2005. – 167с.
3. Дзюба І. Публіцистика Івана Багряного // Сучасність. – 1992. - № 4. – С. 64 – 70.
4. Дзюба І. Громадянська снага і політична прозорливість (Про публіцистику Івана Багряного // Слово і час. – 1996. - № 10. – С. 82 – 83.
5. Жулинський М. Іван Багряний // Слово і час. – 1991. - № 10 (370). – С. 7 – 13.
6. 3 листів Івана Багряного до Дмитра Нитченка /Підготувала В.Лисенко // Слово і час. – 1996. - № 10. – С. 82.
7. Костюк Г. Іван Багряний // Костюк Г. Зустрічі і прощання: Спогади. – Книга перша. – Едмонтон: Канадський інститут українських студій; Альбертський університет, 1987. – С.224 – 243.
8. Кульчицька М. Романи Василя Барки «Рай» та «Жовтий князь»: художня візія тоталітарної дійсності. Автореф. Дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук ...10.01.01-українська література. – Львів: Львівський національний університет ім.Івана Франка, 2002. - 20с.
9. Роздольська І. Іван Багряний /УСЕ для школи. Українська література. 11 клас. Програмні тексти, ілюстрації, пояснення, завдання, тести. Вип.6 /Головний редактор Григорій Чопик. – К.: Всеувиито, 2001. - 64с.
10. Сенік Л. Роман опору: Український роман 20-х років: проблема національної ідентичності. – Львів: Академічний Експрес, 2002. – 239с.
11. Утріско О. І.Багряний і Д.Донцов: проблема світоглядно-публіцистичних взаємин // Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. – Серія: Літературознавство 1(4) 1999. – Тернопіль, 1999. – С. 2999 – 304.
12. Шерех Ю. Пороги і запоріжжя // Шерех Ю. Третя сторожа: Література. Мистецтво. Ідеології. – К.: Дніпро, 1993. – С. 332-362.

## НАРАТИВНИЙ ФОРМАТ УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

Література початку ХХ століття увійшла в історію світової культури як явище надзвичайно цікаве, неординарне з огляду на творчий спадок окремих письменників і неоднозначне у трактуванні дослідників. Нові соціальні реалії вимагали нових підходів до відображення та оцінки дійсності, до осмислення місця і ролі особистості у процесі загального історичного поступу. Як зазначає М. Жулинський, «в історії розвитку естетичної і художньої культури України важко відшукати такий період інтенсивного накопичення і перетинання багатьох естетичних моделей і систем, яким був кінець ХІХ - початок ХХ ст.» [3, 41]. Серед важливих проблем сучасної літературознавчої науки особливе місце належить теоретичному осмисленню специфіки наративної організації художнього тексту. Звернення до творчих біографій українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ століття та способів авторської самопрезентації, до ретельного аналізу художніх текстів з позицій наратології передусім пов'язане зі зміною концептуальних настанов літературознавства, однак значно узалежнюється від трансформації засадничих позицій гуманітарного знання загалом. У новітньому вітчизняному літературознавстві наратологічні студії здобувають дедалі більш помітні позиції. Зокрема, дослідження типології малої прози, представлене у монографіях проф. І.Денисюка, спирається на виразну диференціацію викладової манери українських письменників кінця ХІХ – початку ХХ ст. у контексті ознак новелістичного характеру. Проблемі присутності розповідача у матерії художнього тексту (на матеріалі малої прози І.Франка) присвячені роботи М.Легкого; ґрунтовне дослідження прози М.Хвильового з позицій наративної типології здійснене М.Руденко. Системним термінологічним здобутком української наратології можемо вважати працю О.Ткачука, а першою спробою цілісного історико-літературного дослідження української літератури від І.Котляревського до перших років ХХІ століття – монографію М.Ткачука<sup>1</sup>. Водночас відбуваються численні наукові конференції та симпозиуми, серед ключових питань яких є наратологічні виміри літератури.

Суміжність історичних епох визначає домінанту переходовості для осмислення специфіки не лише літературно-художніх явищ, але й культурологічного контексту загалом. Особлива напруга початку ХХ століття була помічена багатьма філософами, істориками, літературознавцями. Так, М.Бердяєв вважав за необхідне звернути увагу на винятковість кризи, свідком якої він був [1]. Суть кризи полягала у необхідності встановлення відповідності між гостротою суспільного моменту та можливостями адекватного реагування на виклики часу засобами мистецької виразності. Тому виокремлені М.Бердяєвим дві основні тенденції – синтетична й аналітична – дозволяють зрозуміти як складність тогочасного літературного процесу, так і множинність презентованих ним смислів конкретно-історичного дискурсу та онтологічного значення. Становлення літератури переходової доби відбувалося у контексті антипозитивізму як процесу активного переосмислення філософсько-світоглядних засад комунікації особистості зі світом, зокрема за посередництва словесного мистецтва. Представники цього руху ставили за мету кардинально змінити конфігурацію гуманітарних наук, «прагнули до... переосмислення прийнятих там онтологічних, епістемологічних та аксіологічних переконань, а також встановлення нових методологічних принципів для досліджень, які здійснюються в їхніх рамках, ... до визначення гуманістики як науки – до нового окреслення її предмету, способів його пізнання й оцінки та позиції серед інших

1 Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академія – експрес», 1999; Легкий М. Форми художнього викладу в малій прозі І.Франка. – Львів: Львівське відділення Інституту літ-ри ім. Т.Шевченка НАН України, 1999; Руденко М. Наративна структура художньої прози М.Хвильового. – Т., 2003; Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002; Ткачук М.П. Наративні моделі українського письменства. – Тернопіль: ТНПУ, Медобори, 2007.

наук» [10, 38]. Отож парадигму дослідження художньої комунікації початку ХХ ст. варто зорієнтувати на висловлені та обґрунтовані міркування Анрі Пуанкаре та Едварда ле Руа щодо неможливості як здобути об'єктивне знання, так і адекватно його передати. Цілковите панування природничого детермінізму почало поступатися розумінню феноменологічної природи функціонування літературних явищ, конвенційний характер твору актуалізується в усіх площинах його існування – від змістотворчої моделі в цілому до семантики окремих елементів. Так, для літературознавчого аналізу видається важливим розвиток на початку ХХ ст. неоідеалістичної концепції, значною мірою заснованої на поглядах В.Дільтея, А.Бергсона, Б.Кроче. Передусім йдеться про виразне артикулювання часто дискутованого в сучасному літературознавстві поняття кризи: «Світогляд неоідеалістичної формації виростав під впливом сильного відчуття кризи, яка на зламі століть охопила світ духовних цінностей, пригнічених матеріальними цінностями. На його захист виступали практично всі неоідеалісти, підносячи до найвищої гідності ті галузі людських звершень, в яких апрактичні цінності, проголошені антикризовою опорою, знаходили найвиразніше втілення» [10, 43]. Фактично для художньої літератури зламу ХІХ і ХХ століть увиразвився досить складний виклик: не лише запропонувати сучасникові нові, прийнятні та зрозумілі для нього, форми відображення дійсності, але насамперед визначитися із об'єктом образного осмислення, виокремити з мозаїчної картини світу ті фрагменти, які здатні викликати розуміння та реакцію адресата.

Дві полярно скеровані тенденції характеризують літературу переходової доби: з одного боку словесна матерія тексту прагне до цілісності та об'єктивності у відтворенні наявних чи очікуваних змін суспільного та індивідуального світосприйняття, з іншого – спостерігаємо розгортання поглибленого психологізму та деталізації в образотворенні. Таким чином конфігурація новітнього мистецтва, семантично увібравши неоідеалістичні вартості, набула модерністського спрямування. Дільтеєва тріада «переживання – експресія – розуміння» дозволяє осмислити суть мистецького пошуку початку ХХ ст. у контексті домінування психологічних констант. Соціоісторичні чинники не втрачають свого значення у процесі сприйняття художнього явища, однак помітно поступаються актуалізованим категоріям індивідуальних особистісних пошуків. Намагаючись пізнати не так світ у його складності та розмаїтті, як себе у просторі нових суспільних координат, особа стає більш уважною до подробиць приватного життя, втіленого у тексті, до викладу думок щодо деякої описаної ситуації чи розлогих міркувань щодо важливих та значних проблем. Вербалізація психіки, несподівані повороти свідомості в різних за напругою актах зображеного автором фікційного світу стають головним предметом зацікавлення художньої комунікації. Адже «саме існування текстів, які адресат може не тільки вільно інтерпретувати, а й бути їхнім співтворцем – бо ж «оригінальний» текст становить собою гнучкий тип, який може легітимно реалізуватися в багатьох окремих зразках, – створює проблему досить своєрідної стратегії спілкування, що ґрунтується на гнучкій системі означування» [5, 23]. Власне початок ХХ століття активізував рецептивний процес, засвідчив активну участь читача у здійсненні багатокомпонентної комунікації за посередництва художнього тексту. Численні експерименти у царині форми переконливо доводять, що безпосередній адресат твору був зацікавлений в умовній психологічній асиміляції з фікційним світом твору.

Художньо-образний простір української малої прози періоду зламу ХІХ і ХХ століть становить чи не найбільш показовий об'єкт для спостереження за тематичними, стильовими, жанрово-композиційними трансформаціями тексту. Твори письменників різних мистецьких поколінь одночасно демонструють сконцентрований духовний досвід класичного періоду і цілком нові форми зображення звільненої особистості. Одним із важливих, на наш погляд, рівнів існування естетично значущої інформації у конфігурації художнього твору є його наративна структура. Особливості форматування викладової манери виразно співвідносяться із ключовими принципами творення фікційного світу й способів запрошення читача до комунікативного порозуміння. Текстовий варіант деякого оповідного чи розповідного дискурсу достеменно втілює запропоновану Дж.Ліотаром концепцію «метанаративу» [6, 5], який характеризується тим, що становить «всі ті пояснючі системи, які організують

суспільство і служать для нього самовиправданям» [6, 6]. Тобто, за переконанням вченого, впродовж історичного розвитку людство виробило деякі моделі вираження пізнавальної діяльності – різні покоління по-різному виявляли своє розуміння дійсності, враховуючи цілий ряд правил та обмежень. Тому до початку переходової доби в українській літературі існував комплекс наративних структур, або метанаративів (за Ліотаром), які синтезували способи світосприйняття й світовідтворення кількох попередніх поколінь. Отож мистецька палітра українського модернізму виразно ґрунтувалася на міметичній концепції реалістичного дискурсу і демонструвала відкритість до оновлення формальної конфігурації естетичної комунікації. На думку М.Руденко, «на початку ХХ ст. у свідомості людей функціонувало кілька метанаративів минулих епох, які у своїй сукупності здійснювали великий тиск на свободу самовираження людини, накладали рамки на можливість пізнання «людського» [9, 6]. Цим пояснюється, за висновком дослідниці, активний розвиток різних напрямів авангардного мистецтва, що брало на себе роль реформатора естетичної концепції того часу. Однак значні зміни відбуваються також у межах умовно кажучи традиційного словесного мистецтва, понад те, суттєві смислотворчі трансформації характеризують внутрішньостильові системи. Зокрема йдеться про трансформації наративних стратегій тих авторів, які визначально належали до епохи класичного реалізму – М.Коцюбинського, О.Маковея, П.Мирного, І.Нечуя-Левицького, В.Стефаніка, А.Тесленка, С.Васильченка тощо. Реалістичне світобачення знайшло у творчості цих та ряду інших письменників якнайповніше втілення, описово-показова манера викладу художнього матеріалу набула довшеної конфігурації. Як зауважує Д.Наливайко, серед провідних ознак літератури ХІХ століття був «деміургізм», який «в реалістичній літературі ХІХ ст. – це, зрештою, специфічна авторська позиція, яка реалізується в художніх структурах і стилі творчості. Нею визначаються ракурс зображення, внутрішня перспектива творів та інші характерні особливості їх художньої організації. Та найважливіший її художньо-стильовий відповідник – це тенденція до специфічної об'єктивації дійсності, прагнення представити її як таку, що не тільки існує за іманентними законами, сама себе розгортає, а й ніби сама себе розповідає. Звідси така характерна стильова тенденція класичної реалістичної літератури, як тяжіння до показу, який у творчості більшості письменників, особливо другої половини ХІХ ст. стає провідним засобом» [7, 27]. Таким чином, для української літератури ХІХ століття провідною викладовою формою була нарація = презентація нарації. Отождошення самої «історії» з розповіддю про неї (із домінуванням описовості) спричинилося до однакового віддалення біографічного автора від обох чинників тексту. Зумисне стирання відмінностей між об'єктивною подією зовнішнього стосовно тексту світу та її художнім осмисленням зумовило розвиток того способу розповіді, який дистанціює наратора від смислу твору. Тому дослідницький процес мав підстави розгортатися у двох рівноважливих площинах – як вивчення авторської інтенції у кожному акті індивідуального творчого процесу і як знаходження змістозначущих констант безпосередньо у тексті. Інтерпретація мала підстави вважатися вичерпною при фокусуванні приватного життя автора із чинниками ситуативного впливу на творчий процес загалом та певний момент у ньому, а також при гіпотетичному моделюванні творчого задуму. Іntenційність твору вважалася вихідною позицією для рецепції і подальшого читацького привласнення смислу твору. Отож паралелізм зовнішніх щодо матерії тексту чинників та його змістової конфігурації зумовлював синхронність розгортання розповіді без розмежування фактологічної основи зображуваної події (історії) та її художнього втілення. Основні константи реалістичного художнього часопростору визначалися домінуванням категорії «загальне»: соціальне середовище зумовлювало напрям розгортання індивідуального характеру, масштабна міметична картина складалася із мозаїчних, часом химерно сплетених, зображень приватного життя особи, щоразу в контексті зовнішніх впливів.

Маємо підстави твердити, що початок ХХ століття для художньої літератури був засновком нових технік психологізації зображення. «Індивідуалізований» психологізм передпереходової доби значною мірою спирався на зображальну концепцію узагальнено-типологічного психологізму. Саме «деміургічність» автора у структурі тексту свідчить про переважання позиції стороннього всезнання – читач перебуває в колі авторських настанов і



кориться задумові та настрою твору. Натомість початок ХХ століття актуалізує нову наративну стратегію, що полягає у чіткій диференціації учасників комунікативного акту. Достатньо показовим аргументом на користь здобування новими викладовими манерами чільного місця в літературному процесі є кардинальна зміна аспектів образотворення, зокрема на підставі нових засад психологізації зображення. Поняття одиничності, окремішності, винятковості складають основу для втіленої в художньому тексті автономності автора та читача.

Наративний дискурс української малої прози початку ХХ ст. дає значний простір для створення узагальненої схеми формування і функціонування в літературі найбільш завершених типів формально-змістового оформлення якісно нової естетичної комунікації. Розрізняючи світ автора та світ героя в тексті художнього твору, маємо зважати на специфіку презентації суб'єктів авторської та наративної (мікронаративних) структур. Автор є вихідною смислотворчою позицією для форматування зображення з передбачування чи очікуванням адресата. Натомість наратор моделює структуру оповіді чи розповіді і визначає пріоритети оповідного світу, які сфокусуються в текстовому просторі. Зображуваний світ однаковою мірою належить обом комунікативним ланцюгам: подія як «аморфна сукупність ситуацій, персонажів і дій, що так чи інакше наявні в оповідному творі» [11, 158] асимілюється з процесом нарації, що згідно із естетичним канонем впорядковує її композиційно, в той же час історія як «результат смислотворчого відбору ситуацій, осіб, дій та їх властивостей з невичерпної множини елементів та якостей подій» [11, 158] пов'язується безпосередньо із текстом, який дозволяє реципієнтові емпірично пізнати естетичний об'єкт. Власне психологізація художнього дискурсу, як видається, якнайбільше спричинилася до форматування структури наративних типів у просторі української малої прози початку ХХ ст. На підставі увиразнених відмінностей між традиційним та модерним художнім викладом проф. І.Денисюк пропонує диференціювати «два типи жанрового мислення: романно-повістевий і новелістичний» [2, 132] як продуктивний концепт осмислення світу твору, а також як чинник виправданого введення до термінологічного обігу сутності наратора. Подіїв колізії тексту можуть набувати гостроти й динамізму або сповільнюватися задля поглибленого психологічного зображення, причому позиція наратора неодмінно «вчитується» у комплексі текстових вказівників. Специфіка українського літературного дискурсу зазначеного періоду полягає у розширеній палітрі оприявнених у творі змістотворчих площин. Дійсно, «справжнім суб'єктом викладу в літературному творі є наратор, тому, говорячи про відношення між світом автора і героя, маємо на увазі передусім відношення між рівнем наратора і персонажа. У цьому сенсі наратор є фізичним, тобто текстуальним означником викладової концепції письменника, яка викристалізовується у його стосунках з уявним читачем» [9, 7].

Слід зауважити, що модерністська складова української малої прози позначена складністю та суперечливістю навіть самоотожднення, що зрештою спричинилося до незавершеності її естетичної концепції. Тому в контексті наративної типології вважаємо чільними ті ознаки та принципи, які вплинули на становлення індивідуально-авторської викладової стратегії. Серед домінуючих варто зазначити оновлення якості художнього психологізму, значні трансформації жанрово-композиційного рівня тексту, а також «утвердження символізму художнього мислення, символічної образності, індивідуально-неповторної візії світу як надзавдання мистецтва [8, 17]. Як вважає Д.Наливайко, «художній процес нового часу характеризується поступовим, але неухильним зростанням ролі й значення індивідуальних стилів, зміною їх співвідношень з «загальними» стилями напрямів і течій. Індивідуальні стилі існують всередині напрямів і течій, але повністю не інтегруються останніми: вони ніби водночас існують і поряд з ними, і над ними» [7, 14]. Тобто можемо твердити про розгортання українського літературного дискурсу початку ХХ ст. у відцентруванні художнього світотворення від констант психологічного змісту: персонального статусу письменника, усвідомлення самоцінності особи як об'єкта естетичного узагальнення та адресата естетичної комунікації. Тому наративна парадигма тексту втілює психологічну мотивацію зображення, диференціації дійсного та фікційного у творі. До певної міри можливим є припущення, що вибір викладової стратегії залежить від рівня авторського

проникнення на рівні свідомої та підсвідомої самоідентифікації особистості.

Своєрідність наративної конфігурації тексту значною мірою визначається специфікою модерного (в значенні – приналежного до образотворення в системі модернізму) героя. Оскільки художнє відкриття «діалектики душі», «поточку свідомості» знайшло своє текстове вирішення, то початок ХХ ст. знаменує появу нового типу зображення літературного героя, людини надміру неспокійної, розгублено-стривоженої, зі складною і суперечливою психікою. Як стверджує У. Еко, «істина – це таємниця, і жодне відшифрування символів та загадок не виявить остаточної істини, а лише перенесе таємницю в інше місце» [4, 644]. Видається, що наративна структура тексту є саме тим способом, який максимально наближає процес «відшифрування» до феномена читацького сподівання. Антипозитивізм артикулював неможливість правильного об'єктивного знання, отож постійний філософський пошук автора трансформується у багатоманітність стильового оформлення художніх творів, постійний світоглядний пошук супроводжує текстове втілення персонажа, і, звісно, перманентно наявний рецептивний пошук посідає вирішальне місце в естетичній комунікації модернізму. Запропонована читачеві картина фікційного світу набуває конкретно-особистісного розуміння, тому посередництво наратора дозволяє втримувати рівновагу між правом автора на смислові константи, емпірично сприйнятими модусами зображення та читацьким рецептивним горизонтом.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бердяев М. Кризис искусства. – М.: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.
2. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст. – Львів: Науково-видавниче товариство «Академія – експрес», 1999. – 280 с.
3. Жулинський М. Традиція і проблема ідейно-естетичних пошуків в українській літературі кінця ХІХ - початку ХХ століття // Записки НТШ. Том ССХХІV. Праці філологічної секції.- Львів, 1992.
4. Еко У. Інтерпретація та історія // Еко У. Маятник Фуко. – Львів: Літопис, 1998.
5. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів. – Львів: Літопис, 2004. – 384 с.
6. Лиотар Дж. Состояние постмодерна. – М.: Алетейя, 1998.
7. Наливайко Д.С. Стиль напрямку й індивідуальні стилі в реалістичній літературі ХІХ ст. // Індивідуальні стилі українських письменників ХІХ –початку ХХ ст. Збірник наукових праць. – К.: Наук. думка, 1987. – 311 с.
8. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Монографія. – Івано-Франківськ: Лілея – НВ, 2002. – 392 с.
9. Руденко М. Наративна структура художньої прози М.Хвильового. – Т., 2003.
10. Уліцька Д. Антипозитивістський злам // Література. Теорія. Методологія. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С.38 – 55.
11. Шмид В. Нарратологія. – М., 2003. – 312 с.

## ОБРАЗ ЦИВИЛИЗАЦИИ ВО ВЛАСТИ ТОТАЛИТАРИЗМА В АНТИУТОПИИ ЕВГЕНИЯ ЗАМЯТИНА «МЫ» И ЕГО РЕАЛЬНОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ В НАСТОЯЩЕМ МИРЕ

Евгений Иванович Замятин, замалчиваемый более полувека на родине, талантливый и оригинальный прозаик XX века, автор первой - с точки зрения литературного жанра - антиутопии, в своем творчестве выражал беспокойство за будущее не только искусства, литературы, но прежде всего за будущее русского государства и человека как личности. Происходящие на его глазах экономические, политические и культурные перемены, связанные со становлением коммунизма на русской почве путем насилия и кровавого террора, не могли не повлиять на молодого писателя. Как «писатель-еретик», стремящийся всегда говорить правду, несмотря на последствия, в своих публицистических эссе, научных статьях, художественных текстах комментировал и описывал тогдашнюю действительность, а также прогнозировал, что может произойти, если человек преклонится перед тоталитаризмом и поддастся иллюзии, что рождающийся общественный порядок в состоянии принести в будущем всем счастье и благосостояние.

Свои предчувствия и катастрофичные предположения, относящиеся к модели будущей цивилизации, наиболее полно он представил в антиутопии «Мы». В ней Замятин нарисовал картину тоталитарного, фантастического государства, в котором анонимность, насилие над личностью и перманентный обман привели к автоматизму жизни, духовному и интеллектуальному падению человека. В интервью французскому критику Ф.Лефевру писатель утверждал: «Этот роман – сигнал об опасности, угрожающей человеку, человечеству от гипертрофированной власти машин и власти государства – все равно какого»[2; 21]. Цивилизация изображена Замятиным лишена прикрепленности к конкретному пространству и времени, хотя здесь обнаруживаем намеки на советскую действительность, поэтому можем считать этот роман с одной стороны универсальным, с другой, в каком-то смысле вещим в отношении будущего Советской России. Писатель предвидел не только угрозы и извращения социалистического строя, но также запечатлел в романе суть европейских тоталитарных систем и опасностей, с которыми будет бороться мир его потомков[5; 81].

В данной работе мы пытаемся представить образ тоталитарного государства, изображаемого Замятиным, в котором человек превращен в бессознательное существо, в винтик государственной машины. Нашей целью является также доказать, что текст Замятина до сих пор не утратил своей актуальности и может восприниматься читателями XXI века как роман-предостережение перед технократией, автоматизацией жизни и гипертрофированной властью. Примеры разных форм тоталитаризма можем наблюдать и в настоящее время – на разных континентах, в странах с разными политическими строями.

В эссе «О литературе, революции и энтропии» Замятин выразил взгляд, что «живая литература живет не по вчерашним часам и не по сегодняшним, а по завтрашним»[7; 389]. Примером такой литературы является антиутопия «Мы».

Но прежде чем приступим к анализу текста, следует отнестись к понятию *тоталитаризм*, которое впервые было упомянуто в работах философа Джованни Джентиле в 1926 году. Согласно дефиниции, помещенной в *Википедии*, которая главным образом опирается на исследования западных политологов и историков, в том числе *Shlapentokha, Müllera и Pollacka*, *тоталитаризм* (от итал. *totalitario*) — это «политический режим, характеризующийся крайне широким (*тотальным*) контролем государства над всеми

сторонами жизни общества. Целью такого контроля над экономикой и обществом является их организация по единому плану. При тоталитарном режиме все население государства мобилизуется для поддержки правительства (правящей партии) и его идеологии, при этом декларируется приоритет общественных интересов над частными. Организации, чья деятельность не поддерживается властью, — например, профсоюзы, церковь, оппозиционные партии — ограничиваются или запрещаются. Роль традиции в определении норм морали отвергается, вместо этого этика рассматривается с чисто рациональных, «научных» позиций».<sup>□</sup>

Может показаться удивительным, что Замятин, не пользуясь никакими научными исследованиями, нарождающегося общественного порядка, в своем романе представил мир, который полностью художественно реализует понятие тоталитаризма. В «Мы» наблюдаем мир, который функционирует по правилам, созданным главой государства, Благодетелем. Этому миру были присущи террор, полное подчинение государству всех областей общественной и политической жизни, таких как администрация, культура, наука, техника, органы безопасности, а также полный контроль над всеми аспектами жизни граждан, начиная с исполнительных органов государственной власти, и кончая на контроле сексуальной жизни отдельного человека. Граждане Единого Государства – это не люди, а именно *нумера*. Кстати, и в лагерной действительности нередко номер заменяет имя и фамилию человека. Интересное использование Замятиным слова *номер*, которое явно заимствованное из языка узников, подчеркивает ущемленность гражданских прав жителей Единого Государства. *Нумер* в «Мы» лишен не только личной свободы, но и воображения, чувств, собственной воли в результате постоянной манипуляции и тотального контроля. Таким образом он теряет свою тождественность, право на независимость и неповторимость.

В Едином Государстве все реализовалось по единому плану, согласно ожиданиям авторитарного Благодетеля. Прилагательное *единый*, использованное писателем в названиях - *Единое* Государство, *единый* план, подчеркивает устойчивость, безошибочность и беспощадность господствующей системы; исключает возможность диалога с ней, о чем убедились все непокорные представители общества – наказанием за всякий бунт была смерть. Поэтому в «идеально» сконструированном мире нет места для учреждений, провозглашающих идеи, которые не совпадали бы полностью с общепринятыми законами. Нет оппозиционных партий – революционная организация Мефи действует в подполье, нет профсоюзов, нет церкви, хотя ее атрибуты в какой-то мере усвоил государственный аппарат и Благодетель. «Неудобные» понятия, в том числе *традиция*, *история*, устранились из словарей, а единственным реликтом прежней эпохи был забытый богом и людьми Древний Дом, находящийся на окраине государства.

В замятинском романе описан мир после окончания Великой Двухсотлетней Войны, в результате которой выжило только 0,2 населения земного шара, то есть 10 тысяч «номеров». Эти люди и стали гражданами Единого Государства, которым возглавлял всемогущий и всезнающий Благодетель, сравниваемый с Первосвященником. Обожествленный палач, принимающий участие в научных исследованиях и экспериментах, в допросе и истязании обвиняемых, а также при их казни, представляет собой олицетворение государственной власти. Он требует от «номеров» культа своей личности и беспрекословного повиновения. Согласно мнению некоторых исследователей, между прочим Д. Ричардса [цит. за: 1; 87] и Т. Степновской [5; 91], прототипом портрета диктатора из антиутопии является Ленин – жестокий, недоступный народу, творец первых концентрационных лагерей. Помощники Благодетеля, выполнявшие в государстве функцию наблюдателей граждан и доносчиков, названы в произведении «ангелами-хранителями». В Едином Государстве донос сравнивается с жертвоприношением Авраама, а часовой распорядок сопоставлен со скрижалями Моисея. Таким образом Замятин показывает абсурдность этой политической системы, системы, потерявшей способность различать правду от фальши, добро от зла.

Эта проблема актуальна также в нашу эпоху, то есть эпоху постмодернизма, где стираются всякие границы между добром и злом, где не хватает ориентиров, которые могли бы помочь заблудившемуся человеку, жертве техники и науки, правильно оценить окружающую действительность. СМИ, особенно телевидение и мир рекламы, использует разные средства

манипуляции общественным мнением – отбор фактов, оценочные комментарии в пользу избранного политического лагеря, пропаганду, языковые и наглядные средства выражения, чтобы воспитывать потребителей информации в духе конформизма и материализма. В результате человек теряется в хаосе противоречивой информации, в погоне за модой и наживой за счет моральных принципов и другого человека. Он также в каком-то смысле становится рабом.

Писатель обнаруживает как абсурдность, так и опасность этой крайне авторитарной системы, а также трагическое положение человека, потерявшего возможность самостоятельного мышления, лишённого души. В Едином Государстве предпочтение отдается коллективу, массе – преобладает мнение, что «мы» происходит от Бога, а «я» - от дьявола. Все люди равны; живут в одинаковых многоэтажных домах, сделанных из стекла, чтобы легче контролировать жизнь «нумеров»; одеваются в голубоватые униформы; каждого обязывает один и тот же распорядок дня. Понятия, такие как любовь, дружба, интимность, свобода, исчезли из жизни граждан. Семья перестала быть основной ячейкой общества, носителем традиции и любви. В чистом и точно запланированном мире назначены «сексуальные дни», когда «номер» имеет право выбрать себе сексуального партнера, получив заранее розовый талон. Однако, далеко не у всех была возможность произвести на свет потомство. Об этом решали психофизические черты потенциальных репродукторов и нормы, установленные государством.

В настоящее время такие ограничения нам не угрожают (кроме Китая число детей не ограничивается государством). Живем в совершенно других условиях - в демократическом мире Евросоюза, где господствуют толерантность и свобода. Однако это не означает, что мы находимся в полной безопасности. Вопрос о генетическом вмешательстве в развитие плода и селекции генов биологических родителей никого не шокирует и не возмущает. Он все чаще оправдывается обществом. А ведь идея создать совершенного человека уже появилась на страницах истории XX века и по сей день решительно отвергается тем же обществом. Казалось бы, что современный мир избавился от ошибок прошлого и от потребности построить идеальный коллектив. Будущее покажет результаты выбора пути развития нашей цивилизации.

Замятин представил в «Мы» образ полностью контролируемой жизни, где каждая человеческая деятельность приписана определенному времени. В мире Д-503 все предсказуемое. «Нумера» все делают по команде: встают, едят, работают, посещают обязательные лекции, гуляют по четыре человека под звуки марша. Лишь два часа в течение суток они могут использовать по собственному желанию. Однако, даже во время «личных часов», следят за их благонадежностью хранители с помощью микрофонов, фиксирующих разговоры. Аппарат контроля очень хорошо развит в имя безопасности граждан Единого Государства. Всякие бунты и сопротивление подавляются в зародыше. Наказание за еретические взгляды одно для всех: смерть на глазах остальных жителей в День Единогласия в исполнении главы государства – Благодетеля. Парадоксально понести наказание является единственной привилегией «нумера». Все же момент смерти лишен чести и интимности – все смотрят на бунтаря с непониманием и презрением. Вышеупомянутые примеры из жизни в идеальном обществе показывают логику этой системы, опирающейся на рационалистические и научные (а точнее – псевдонаучные) принципы, на полном контроле человека государственной властью.

Интересно, что похожие правила можем наблюдать в государстве, которое считается ведущим примером демократического строя. В США явно и с ведома общества применяются так называемые «средства безопасности» предохраняющие от террористических атак. Разговоры каждого гражданина фиксируются на специальных пленках, а в случае подозрения в какой-то враждебной государству и власти деятельности предпринимаются соответствующие процедуры. Аппарат безопасности и следственные органы развиты на очень высоком уровне. В след за США идут другие демократические государства из Евросоюза. Явление американизации становится все больше популярным и все шире распространяется. Литературный исследователь Станислав Никоненко в статье «Замятинская улыбка» дает негативную оценку США как пропагандиста демократических лозунгов. Он справедливо

замечает, что это влиятельное государство «решило уже весь мир осчастливить демократией, для чего сначала распространяются фильмы, песни, пляски, листовки, а потом летят ракеты, бомбы, идут танки»[3; 17]. Литературовед указывает и на американскую вооруженную интервенцию в Ираке, которая состоялась якобы в защиту демократии. В продолжении этого высказывания подчеркивается, что в США постоянно расширяется процесс манипуляции общественным сознанием с помощью средств массовой информации. В качестве примера приводится факт, что почти три четверти населения США выступили в поддержку войны против незащищенной арабской страны во имя «абстрактных идей демократии»[3; 17]. Кстати, и Единое Государство планировали послать Интеграл в космическое пространство, чтобы принести благо миру, освободить всю вселенную от варварства и хаоса.

Очень важным мотивом, характеризующим Единое Государство, является мотив машины, стремление к полной механизации. Однако не технический прогресс кажется Замятину опасным – имея в виду хотя бы техническое образование писателя - а неестественное, искусственное, механическое происхождение «нового мира»[4; 7], как замечает Скороспелова. По мнению писателя, стремление к автоматизму жизни и подчинение всех безошибочному, с точки зрения власти, стереотипу поведения, функционированию общества могут отрицательно повлиять на будущее человечества. Существенным является вопрос, сформулированный писателем: можно ли реализовать идею общечеловеческого счастья путем отнятия у человека такой ценности как его индивидуальность, которая свидетельствует о его неповторимости и является сутью человечества? Этот риторический вопрос был задан тогдашним гражданам Советского Союза, Европы и их потомкам. Поэтому он актуален по сей день и будет актуальным всегда, поскольку относится к универсальной тематике, корни которой мы найдем уже в древнюю эпоху у Платона.

Ярким примером террора и манипуляции в мире замятинской антиутопии является Великая операция, которой были подвергнуты все «нумера» после восстания членов оппозиционной организации Мефи. Цель операции заключалась в том, чтобы больному пациенту вырезать часть мозга, отвечающую за фантазию, которая была признана государством вредным и нежелательным элементом для организма, причиной серьезной болезни, то есть проявлением человеческой души. Фантазия вела к непредсказуемости, к желанию свободы, к потенциальному бунту, которого угрозу следовало искоренить. Следовательно, результаты операции должны быть эффективными и надежными. Такими они действительно оказались в практике. «Нумера» в результате операции превращались в «какие-то человекообразные тракторы», у которых вместо ног появлялись «какие-то тяжелые, скованные, ворочающиеся от невидимого привода колеса»[6; 311]. В конце романа главный персонаж – Д-503, побежденный системой, дает себя оперировать и таким образом опять становится благонадежным, то есть лишенным сознания, способности чувствовать и думать, гражданином Единого Государства.

В критической статье «Завтра» Замятин пишет: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс; завтра – принесет освобождение личности во имя человека» [8; 344]. Писатель часто в своих научных работах сопоставлял прошлое, настоящее и будущее, акцентируя последнее понятие. Его литература была устремлена в будущее, что хорошо выражено в «Мы». Завтра, по мнению писателя-философа, несло освобождение от всемогущей власти государства. Наше сегодня подтверждает надежду Замятина. Сегодня в высокоразвитых капиталистических государствах все реже граждане страдают по поводу своих взглядов, по крайней мере не так, как это имело место в тоталитарных системах. Демократические конституции гарантируют человеку свободу слова и вероисповедания, каждый может самостоятельно решать свои личные проблемы. Однако это не значит, что мы живем в безопасном мире. Нам постоянно угрожает влияние на наше сознание со стороны средств массовой информации, перед которыми человек не в состоянии скрыться. Их механизмы действуют неявно, они завуалированы, поэтому оказывают сильное влияние на человека, бессознательно впитывающего в себе массу информации и закодированных знаков. Техники манипуляции, использованные СМИ, особенно рекламой, воздействуют на волю, разум и эмоции потребителя, который с большим трудом может

защититься перед ее нахальным сообщением. Наилучший способ защиты – это знания и самостоятельность мышления, два элемента, которых были лишены «нумера» из замятинской антиутопии.

Существенным элементом системы подавления героев в художественной действительности «Мы» был труд и отношение человека к работе. В «Мы» нумер живет для работы, для совершенствования Единого Государства и приношения пользы обществу. Работа является целью и смыслом жизни граждан, а продуктивность – мерой их полезности для государства. Здесь наблюдаем сходство с коммунистической доктриной, согласно которой «подчинение личных дел делам партийным, общественным, профессиональным – как справедливо замечает Т. Степновска -, должно было стать фундаментом нового сознания, способного пожертвовать собой и своими близкими, а также другими людьми ради реализации проправительственных планов и задач»[5; 86 - перевод мой – К.С.]. В такой обстановке трудно выжить и остаться человеком. Если приоритетом становится работа и служба государству, из жизни автоматически исключаются такие понятия как любовь и дружба. Замятин предостерегал своих потомков, что без них человеку невозможно жить. Поэтому в своем романе он представил образ бездушной цивилизации, в которой человек – это не «корона существа», согласно словам Гамлета, а полностью предан делам государства раб без воли и души.

Некое воплощение замятинского замысла в настоящем представляет общественно-экономическая ситуация в Японии, в результате которой люди умирают от переутомления на работе. Это явление, впервые зарегистрированное в 1969 году, получило в японском языке название «кароши» и немедленно превратилось в социальную проблему, с которой пытается бороться японское правительство. Такова плата за экономическое и технологическое лидерство в этом мире. Причем следует подчеркнуть, что самоубийственный подход к работе является наиболее социально одобряемым владельцами предприятий и капитала. Что больше, японская традиция воспринимает «кароши» как поощрительную награду для семьи за образцовое воспитание своего ребенка, подтверждением чего являются высокие денежные компенсации, выплачиваемые государством. Комментарий лишний.

В качестве подведения итогов приведем слова Глеба Архангельского, автора статьи «Достижение результатов: предрассудки, факты, технологии»: «Раньше считалось, что прогресс принесет человеку увеличение количества свободного времени, облегчение тяжести труда, повышение удовлетворенности жизнью. Практика показывает обратное». Об этом и писал Замятин, подвергая испытанию идею всеобщего счастья, реализованную искусственным путем – террором, обманом и беспощадностью. «Кажется удивительным, - констатирует Скороспелова, - что Замятин [...]смог предвидеть, сколь глубоким будет результат завоевания массы, какую благодатную почву найдут в человеческой психике разного рода «предрассудки» и каким мучительным будет процесс освобождения»[4; 8]. Эта проблема не чужда и нам, людям XXI века.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Gildner A., *Proza Jewgienija Zamiatina*, rozprawa habilitacyjna, Kraków 1993.
2. Интервью для Фредерика Лефевра, [в:] *Антология сатиры и юмора России XX века, Е.И.Замятин*, том 28, Москва 2003.
3. Никоненко Ст., *Замятинская улыбка*, [в:] *Антология сатиры и юмора России XX века, Е.И.Замятин*, том 28, Москва 2003.
4. Скороспелова Е.Б., *Возвращение*, [в:] Е.И.Замятин. *Собрание сочинений*, Москва 1990.
5. Stepnowska T., *My Jewgienija Zamiatina i koncepcja „nowego człowieka”*. *Wizje przyszłości cywilizacji umysłów zniewolonych*, [в:] *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „nowego człowieka”*, Łódź 2001.
6. Замятин Е.И., *Мы*, [в:] *Антология сатиры и юмора России XX века, Е.И.Замятин*, том 28, Москва 2003.
7. Замятин Е.И., *О литературе, революции и энтропии*, [в:] *Е.И.Замятин*, Избранные произведения, том 2, Москва 1990.
8. Замятин Е.И., *Завтра*, [в:] Е.И.Замятин, Избранные произведения том 2, Москва 1990.
9. <http://www.improvement.ru/bibliot/operupr/operupr01.shtml>
10. <http://ru.wikipedia.org/wiki/totalitarism>

## ЕВОЛЮЦІЯ ЖІНОЧОЇ СЕКСУАЛЬНОСТІ В РОМАНІ Д.Г.ЛОУРЕНСА “КОХАНЕЦЬ ЛЕДІ ЧАТЕРЛЕЙ”

Девід Герберт Лоуренс розвинувся як письменник саме в той час, коли в Європі уже почалися феміністичні рухи. Поступово дискусії про проблеми статі перемістилися на сторінки тогочасних романів. Творчість Лоуренса стала значним вкладом у вирішення чи обговорення цих проблем. Теми, заторкнуті письменником, були настільки новими для літератури модернізму, що більшість критиків воліли забути, що сексуальна революція має обов'язково означати звільнення жінки від чоловічої залежності. Лоуренсове висвітлення статевого акту, використання словника сексуальності, зображення волелюбної жінки створили у західних літературознавців враження про Лоуренса як про феміністично налаштованого захисника жіноцтва [3, 56].

Однак, Кейт Мілет, аналізуючи свого часу роман Девіда Герберта Лоуренса «Коханець Леді Чатерлей» (1928) з точки зору сексуальної політики, зауважувала: "Сексуальна революція зробила дуже багато для визволення жіночої сексуальності. Лоуренс як незвичайно вправний політик добачив у цьому дві можливості: або революція надасть жінкам самостійності та незалежності, що була йому і страшна, і ненависна, або ж нею можна так маніпулювати, щоб створити нову залежність та підпорядкування, іншу форму згоди з чоловічим проводом та привілеями. Тепер уже менше покликалися на фригідну жінку вікторіанської доби, зате вважали, що коли знати, як підступитись, то й «нову жінку» можна підпорядкувати не тільки в ліжку, а й у інших царинах. Фройдова школа поширила теорію «жіночої реалізації», «рецептивної» пасивності, уявного «дорослого» вагінального оргазму, що його деякі послідовники навіть тлумачили як заборону будь-яких контактів пеніса з клітором" [2, 386]. Дослідниця робить висновок, що такі уявлення, а їх поділяв Лоуренс, могли ставати в руках автора чудовим знаряддям поневолення жінки.

Роман "Коханець леді Чатерлей", що вперше побачив світ 1929 року, нікому не припав до смаку: в патріархальному суспільстві він був переслідуваний як порнографічний, в феміністичному колі – як жінконенависницький.

Однак поряд з тим, що роман міг реалізувати певну форму жіночого поневолення, як на цьому наполягає Кейт Мілет, у цьому творі спостерігаємо також специфічну еволюцію жіночої сексуальності, представити яку наважився Лоуренс. Пропонуємо простежити в романі на прикладі Констанції Чатерлей.

Перші критики роману, зважаючи на характер взаємин між Коні і Мелорсом, їх чуттєвість і пристрасть, необачно потрактували твір як історію ніжного кохання. Вони хибно розглядали пасивність і покірність Коні Чатерлей не лише стосовно її коханця Мелорза, а й стосовно її неповносправного чоловіка Кліфорда. Однак Лоуренс в романі “Коханець леді Чатерлей” навряд чи зобразив сучасну незалежну жінку, радше навпаки, книга представляє образ пасивної жінки.

Автор починає роман, в якому Коні освічена і вільнолюбна. Справді, Констанція була вихована в родині митців, отримала непогану освіту закордоном, студіюючи мистецтво і музику. Однак від самого початку твору вона виступає як цілковито пасивна. Спершу її покохав Майкаліс, приятель Кліфорда, але вона не мала наміру віддаватися цьому чоловікові. Проте згодом Кліфорд захотів, щоб вона народила дитину від іншого чоловіка: він уявляв, що ця дитина могла б вважатися їх власною. Те, що відбулося між Коні і Мелорзом було нічим іншим, як фізичне притягання. Від їх першої зустрічі Мелорз правував, а Коні підкорялась. Тому в історії з Мелорзом Коні грає пасивну роль. Навіть не зважаючи на те, що Мелорз



належить до нижчого класу, нічого не міняє: він чоловік і тому головний.

Ось якою ми застаємо героїню на початку твору: «Констанс була рум'яною дівчиною селянського типу, з м'яким каштановим волоссям, міцним тілом, та плавними рухами, сповненими разом з тим якоюсь особливою енергією. В неї були допитливі очі й ніжний ласкавий голос. Здавалося, що вона тільки-но приїхала з рідного села» [1, 26].

Цікаво відзначити, що в період статевої зрілості Констанс не цікавили статеві відносини, хоча її перший статевий досвід відбувся, коли їй виповнилось вісімнадцять років. За словами розповідача, це була необхідність так званої «розплати за нестримний обмін словами»: Констанс була щаслива від спілкування, а не від злягання. Таким чином, дівчина по-справжньому закохувалась в чоловіків не через сексуальну, а через словесну до них прихильність. Тим не менше, хоча й незначний, але саме статевий досвід допоміг Констанс розквітнути: «Її форми округлюються, пом'якшується дівоча незграбність, а вираз обличчя стає збентеженим або переможним» [1, 34].

Отож, у вісімнадцять Констанс розквітла, а у двадцять три почала в'янути, адже її чоловік повернувся з війни понівеченим калікою: з життєрадісного, сповненого сил юнака він перетворився на напівлюдину в інвалідному візку, що правив тепер йому за єдиний засіб пересування, а, можливо, навіть існування. Саме цьому чоловікові молода дружина повинна була пожертвувати все своє подальше життя. Подружжя не могло продовжити свій рід через каліцтво Кліфорда. Ця обставина стає основним джерелом конфлікту в романі.

Можливо, Констанс і терпіла б чоловікову зневагу до людей, що не належали до його класу аристократів, гонитву за продажною богинею письменництва чи хлоп'ячо-маніакальне захоплення вугільною промисловістю, якби він міг дати їй дитину, але цьому не судилось статись і їхній шлюб був відтепер приречений.

Мало того, Констанс втрачала шанси самореалізуватись як особистість, оскільки вони переїхали з Лондона у передмістя невеличкого шахтарського містечка, де з жінок була лише прислуга. А чоловіки приїздили у Регбі різні, переважно це були Кліфордові друзі, за словами розповідача, «інтелектуальний цвіт нації». Саме тоді у них тривали довгі, однак малозмістовні бесіди, при яких обов'язково мала бути присутня Констанс, хоча участі у цих розмовах та псевдо-філософських роздумах їй брати було абсолютно необов'язково.

Саме ця ситуація надихає молоду жінку на гостру необхідність пригадати її дошлюбний досвід, коли Констанс могла спілкуватись з хлопцями на будь-які теми і почувалась при цьому вільно, бо у випадку з Кліфордом і його самовдоволеними друзями-інтелектуалами Констанс отримала лише пасивну роль слухачки і її втручання було неможливим та й непотрібним. Цим пояснюється роздратування чоловіків, коли при нагоді Констанс не втрималась і втрутилась в одну з їхніх розмов, сказавши, що хороші жінки існують (на думку чоловіків, які були на той момент у кімнаті, хороших жінок не існує в принципі): « - На світі є гарні жінки, — сказала Коні, підвівши голову й нарешті заговоривши. Чоловіки обурились. Їй належало нічого не чути. Їм було нестерпно, що вона так уважно слухала їхню розмову» [1, 59].

Так у Констанції визріває бажання щось змінити у своєму житті, вступивши у зв'язок з письменником Майкалісом, котрий міг би подарувати їй вільність слова і думки, який повернув би її до життя вільної, впевненої у собі, духовно відродженої і готової до нових стосунків жінки, саме тої вісімнадцятирічної Коні, яка могла вільно висловлюватись і погоджуватись чи не погоджуватись із чоловіками, які б не дозволили собі «закрити рота» жінці, чи відкрито виявити своє невдоволення її висловлюваннями. До того ж, у Констанс була велика перерва в інтимних стосунках, що теж не могло не позначитися на її здоров'ї і психіці: «Замість того, щоб досягнути, тверді вигини її тіла навпаки ставали плоскими і якимись кострубатими. Так ніби йому бракувало сонця й тепла; воно було трохи сіруватим і хирлявим. Позбавлене справжньої жіночості, воно не досягло хлоп'ячості, легкості, прозорості, а натомість стало тьмяним. Досить великі груди мали грушоподібну форму. Та вони здавалися трохи нестиглими, кислуватими, ніби не на своєму місці. І її живіт втратив свіже округле саяво часів молодості, часів того німецького хлопця, який справді фізично любив її. Тоді, юний і

жадаючий, цей живіт мав свій справжній вигляд. Тепер він ставав в'ялим і хоч плоскішим, тоншим, та це була в'яла тонкість. І стегна, колись такі пружні й сяйливі в своїй жіночій округлості, якимось чином так само ставали пласкими, в'ялими, незначними» [1, 105].

Судячи з цього уривку, виконаного з позиції Констанс, у жінці прокинувся материнський інстинкт, нестримний і непереборний потяг позбавитись «грушоподібності» чи «в'ялості», непереборне бажання дати нове життя, присвятити себе, а, можливо, навіть пожертвувати себе людині, яку вона могла б любити усе своє життя, оскільки любові не могла дати жодна із близьких до неї людей, ні Кліфорд, ні Майкаліс, ніхто інший, аж поки не з'явився Олівер Мелорз, лісник, якого найняв Кліфорд, і з'явився він саме в той момент, коли Констанс роздумувала над народженням дитини від іншого чоловіка. Прикметно те, що цю ідею запропонував Констанс сам Кліфорд.

Мелорз уникав будь-яких контактів з людьми, бо хотів бути подалі від цивілізації, промислового світу, грошей, пліток і усього того абсурду, що відбувався за межами лісу. Це відлюдництво, незісутність цивілізацією і викликало в Констанс потяг до цього чоловіка, адже одне з не багатьох місць де вона почувалась заспокоєною і усамітненою був ліс: «Коні уважно за ним спостерігала. І тепер вона помітила ту ж саму відлюдну самотність, що запам'яталась їй, коли застала його голим – самотній і зосереджений, як звір, котрий сам полює, і водночас невеселий, як душа – втікачка, втікачка від усіх контактів з людьми. Навіть тепер він мовчки, терпляче відступав від неї. Саме спокій і позачасове терпіння цього нетерплячого й пристрасного чоловіка пронизали все ество Коні. В його нахиленій голові, в швидких і спокійних руках, у вигині його тонких і чуттєвих стегон вона бачила це, бачила щось терпляче і приховане. Вона відчула, що його життєвий досвід значно глибший і ширший за її власний і можливо, убивчі ший. І це звільнило її від себе самої, вона майже позбулася відповідальності» [1, 134].

Не важко помітити, що Констанс, як і Мелорз, шукала усамітнення, відсторонення від усього світу, особливо, коли відчула відразу до Кліфорда і його друзів - інтелектуального цвіту нації, навіть до Майкаліса, якого певний час кохала, як це їй здавалось.

Отож, відразу до всіх пробудила в Констанс бажання бути на самоті. Єдині істоти, котрі могли пробудити в ній теплі почуття і позитивні емоції, були курчата фазанів, яких вона приходила поспостерігати, попоїти чи погодувати до будиночка лісника, де й зустрінеться з відлюдником-Мелорзом, а двоє самотніх і в той же час зв'язаних сімейними узами (Констанс перебувала в шлюбі з Кліфордом, а Мелорз, хоч і не жив із своєю дружиною, офіційно розлучений не був) були приречені об'єднатись і продовжити опиратись підлому і підступному світові разом. Констанс і Мелорз скорилися долі і своєму взаємному некерованому потягу: «Адже зненацька він відчув, як між стегнами сіпає й калатає давнє полум'я, що, як він сподівався, згасло навіки. Він борювався з ним, відвернувшись від неї. Та воно сіпало, сіпало кудись униз, віддаючи аж у коліна...Вогонь у стегнах раптом ужалив ще сильніше...Він поклав їй руку на плече, й ніжно, повільно вона помандрувала вниз вигином її спини, сліпо, сліпими пестливими ривками до вигину її зігнутих стегон. А там його рука ніжно-ніжно, в сліпій інстинктивній ласці погладила її» [1, 175].

Після першої інтимної зустрічі їхні відносини почали розвиватись стрімко і Констанс вже вирішила для себе, хто буде батьком її майбутньої дитини. Цей дуже відважний крок наштовхує на думку, що кохання до Мелорза було сильніше за страх перед Кліфордом, місис Болтон, та жорстоким суспільством, яке ніколи не пробачило б такої вільнодумної неосудності цим двом зухвалим представникам різних класів, а також виклику який вони наслідки кинути усім. Мелорзу було все одно, що скажуть чи подумують люди. Єдине, що його турбувало, це та особа жіночої статі, до якої він відчував такий сильний потяг, та, з ким він міг би бути по-справжньому ніжним і чуттєвим: «Та можливо це й краще. І врешті він був добрий до тієї жіночої статі, що живе в ній, як не був ще жодний мужчина. Чоловіки ставилися дуже добре до неї як до людини, але жорстоко, як до жінки, зневажаючи чи взагалі не помічаючи її. Мужчини страшенно добре ставилися до Констанс Рейд чи до леді Чатерлей, але зовсім не до її утроби. А він не звертав жодної уваги на Констанс або на леді Чатерлей;

він просто лагідно погладив її стегна та груди» [1, 184].

Прикметно також те, що у той же час Мелорз намагається боротись із своєю пристрасною до Констанс. Він розмірковує про жінок, про те, якими жінки є насправді, коли йдеться про статеві відносини, як вони ведуть себе під час злягання. Констанс і стає втіленням усіх цих типів жінок за типологією Мелорза: «Та, на мій досвід жінки загалом такі: більшість з них хочуть чоловіка, але не хочуть сексу, та примиряються з ним, як з необхідністю. Найстаромодніші з них просто лежать, як дошки, і дають тобі волю. Потім кажуть, ніби люблять тебе. Та саме воно для них ніщо, щось відразливе. Більшості чоловіків це подобається. Я таке ненавиджу. А от облесні жінки прикидаються, що вони не такі. Вони прикидаються пристрасними і чутливими до насолоди. Та все це небилиці. Вони роблять вигляд. Далі йдуть такі, котрі люблять усе, всякі обійми, й пестоші, і пози усі крім природної. Вони завжди примушують тебе кінчати не в ту мить, коли треба. Далі йдуть тверді, яких дідька лисого примусиш закінчити, це – такі як моя жінка. Ці хочуть грати активну роль. Далі є просто мертві всередині, просто мертві, і про це знають. Далі йдуть такі, що викидають тебе, раніше ніж ти справді «дійдеш», а потім корчаться аж доки знов настромлюються на тебе. Останні найчастіше лесбіянки» [1, 310].

Лоуренс підкреслює перемогу і право чоловіка і поразку та залежність жінки у своїй книзі. Тому Коні, розумна сучасна жінка зведена до інструменту і коханки. Вона слабка жінка, не здатна самостійно прийняти рішення. І навіть якщо б вона могла зробити вибір між Мелорзом і Кліфордом, вона все одно залишилася б або інструментом Мелорзового статевого задоволення, або декоративною річчю в Кліфордовому домі. Тому сьогодні можна додати певний цинізм в тому образі жінки, який створив Лоуренс, хоча неможливо заперечити, що в цьому жіночому персонажі існує певна привабливість.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Лоуренс Д.Г. Коханець леді Чатерлей / Пер з англ. Соломії Павличко. - К.: Основи, 1999.
2. Мілет К. Сексуальна політика / Пер. з англ. - К.: Основи, 1998. – 620 с.
3. Parvindakht Hamilinia. D.H. Lawrence's Portrayal of Women. - Florida: Florida Atlantic University, 1984. - 66 p.
4. Krouse Tonya. The Opposite of Desire: Sex and Discourse in D.H. Lawrence, Virginia Woolf, and James Joyce. Massachusetts, Waltham: Brandeis University, February 2004. - 314 p.
5. Wuchina D.E. Sexual Polarization in D.H. Lawrence: A Study of the Doctrine and the Five Major Novels. The University of Maryland, 1997. - 407 p.
6. Wright Pamela. A Language of the Body: Images of Disability in the Works of D.H.Lawrence. - Washington: Washington State University, 2006. - 196 p.

## “ROCZNIKI NAJMŁODSZE”: MIROŚLAW NACHACZ W KONTEŚCIE WSPÓŁCZESNEJ LITERATURY POLSKIEJ

W ostatnich latach w Polsce pojawiło się nowe zjawisko literackie, które nie ma precyzyjnego określenia, ale krytycy i recenzenci nazywają je „prozą najmłodszych”. Już samo określenie sugeruje, że chodzi o próby literackie bardzo młodych autorów. Wśród najbardziej popularnych autorów w tym gronie można wymienić Tomasza Piątka („Heroiny”), Magdy Michałkowską („Trzeci naiwny człowiek”), Dorotę Masłowską („Wojna polsko-ruska pod flagą białą-czerwoną”) i już nie najmłodszego wydanego polskiego prozaika Mirosława Nahacza. Skąd jednak ta popularność, której towarzyszy otoczek skandalu?

Można by powiedzieć, że publikacja utworów bardzo młodych pisarzy jest zgubną marketingową aberracją, dlatego też wielu krytyków literackich oraz czytelników uważa, że wydawnictwa rozmyślnie poszukują coraz młodszych autorów, żeby zarobić na sprzedaży ich książek, poprzedzając publikację reklamą i akcjami promocyjnymi. Skoro jest taka możliwość i skoro znajdują się konsumenci takiego „pisania”, sprawa jest korzystna dla obu stron – pisarza i wydawcy.

Pisząc o problemach dzisiejszej młodzieży, ich duchowym samopoczuciu, własnych poszukiwaniach i recepcji rzeczywistości, młodzi autorzy otrzymują poparcie czytelników, ale jednocześnie spotykają się z niezupełnie pozytywną reakcją poważnych pisarzy i krytyków literackich. Chociaż oni też interesują się i obserwują współczesną sytuację na rynku wydawniczym.

Marta Mizuro w swojej recenzji z książki Mirosława Nahacza „Osieć cztery” pisze o „pajdokreacji”, przez co rozumie „płodzenie nieskończonej ilości powieści o dojrzewaniu utrwalonym” [4, s. 118]. Zauważa również taką osobliwość w prozie młodych autorów (na przykładzie „Wojny polsko-ruskiej pod flagą białą-czerwoną” Doroty Masłowskiej) jak beczasowość, podczas gdy starsi pisarze zwracali się ku przeszłości i, co najważniejsze, ku przyszłości. Inny krytyk literacki – Robert Ostaszewski – pisze o „młodej prozie imprezowej”, ponieważ „najmłodszy prozaicy piszą przecież przede wszystkim o imprezach i rozmaitych sytuacjach okołomprezowych [...] prześcigają się w [...] odmalowaniu stanów euforyczno-delirycznych...” [11, s. 75]. I, oczywiście, to jest najbardziej atrakcyjne dla czytelników w podobnym wieku, co sami twórcy. Krytyk pyta: dlaczego najmłodszy prozaicy piszą głównie o imprezach? Czy to rodzaj mody? A może wyraz buntu wobec ustabilizowanego świata dorosłych? W jego opinii jest to swoista autocharakterystyka pokolenia „ludzi urodzonych u schyłku PRL-u”, którzy nic nie chcą i się nudzą. Swoją rolę odgrywa też stereotyp, zgodnie z którym młodzi ludzie mają prawo do buntu, który określa ich generacyjną tożsamość. Czytelnicy oczekują zatem na kolejne przejawy literackich kontestacji, jakkolwiek bunt przeobraża się w swoisty towar, staje się formą konformizmu, dostosowania do oczekiwań odbiorców. Z kolei młodzi czytelnicy lubią taką literaturę, w której odnajdują siebie, swoje życie z podobnymi problemami. Jeżeli dla dzisiejszej młodzieży każda impreza niesie różne doświadczenie życiowe, to podobne sytuacje chcą znaleźć w literaturze, która podsunęłaby im odpowiedzi na ich pytania i drogi wyjścia ze skomplikowanych sytuacji.

Proza młodych charakteryzuje więc bunt wobec świata, społeczeństwa, rodziny i dorosłych. Nic w tym nowego, bo podobna postawa występowała i w 19, i w 20 wieku. W amerykańskiej literaturze był Jerome D. Salinger („The Catcher in the Rye”), Mark Twain („Adventures of Huckleberry Finn”) czy Jack London („Martin Eden”), a w angielskiej – Charlotte Brönte („Jane Eyre”). Oni opisywali czas, w którym żyli, codzienne życie, niesprawiedliwości w stosunkach między ludźmi różnych profesji czy też pozycji społecznej. A współcześni młodzi polscy

prozaicy próbują znaleźć odpowiedzi na pytania o charakterze metafizycznym, dotyczące sensu życia, otaczającej ich rzeczywistości, przy pomocy opisywania swych doświadczeń i wiedzy w powieściach.

Nie możemy nie zwrócić uwagi na mimetyzm Mirosława Nahacza, który należy do najmłodszej generacji literackiej. Krytycy i recenzenci podkreślają, że operuje on stylem bardzo podobnym do swojego, można powiedzieć, mentora, autora o dużej renomie w polskim życiu literackim, a przy okazji – wydawcy Nahacza, Chodzi o Andrzeja Stasiuka, który powiedział na stronie internetowej wydawnictwa “Czarne”, “że rzeczywistość nabrała ochoty na wypowiedź i w tym celu wybrała sobie Nahacza, a on zgodził się jej wysłuchać i zapisać. Tak, [...] Mirosław Nahacz jest wybrańcem. “ (<http://www.czarne.com.pl/usedom/czarne2.html>). Każdy dobry nauczyciel, widząc w swoim uczniu talent, chce, żeby on był lepszy i nie robił takich samych błędów. Tak się stało również w przypadku Mirosława Nahacza i jego nauczyciela, Andrzeja Stasiuka. Zdaniem większości krytyków “za bardzo Nahacz pisze Stasiukiem” [18, s.25], wołają oni o “więcej Nahacza w Nahaczu!”, “żeby on myślał [...] tylko o Nahaczu” [2, s.251] albo mają nadzieję, że młody pisarz zechce być kimś więcej niż tylko satelitą Stasiuka [12, s.55]. Istnieje jeszcze taka opinia – “Powiedz mi, jakiego masz wydawcę, to ja ci powiem, co napisałeś” [2, s.247].

Nahacz interesuje krytyków wyłącznie jako podopieczny Stasiuka, a nie samodzielny, wyjątkowy młody autor współczesnej polskiej literatury: “dlaczego jeszcze raz czytać te same pseudometafizyczne dreszcze, które można znaleźć w “Dukli” czy “Murach Hebronu” Stasiuka” [13, s. 56]. Alan Sasinowski w swojej recenzji z drugiej książki Mirosława Nahacza wątpie nawet, czy młody pisarz jest indywidualnością: “A może jest tylko ktoś, kto wchłonął rzeczywistość tego pokolenia, [...], dopełnił nią swoje przemyślenia albo przynajmniej dodał jej fundamentów w postaci zaimplementowanych wspomnień?” [15, s.108]

Po debiucie Doroty Masłowskiej w 2002 roku, wyróżnionym Nagrodą Nike (najważniejszą nagrodą literacką w Polsce) pojawiła się koniunktura na podobne książki – z aktualną tematyką młodzieżową, specyficznym językiem, niezwykłą narracją i bohaterami z marginesu. W literaturze dokonała się “radikalna wymiana pokoleń: są jeszcze genialni, wspaniali starcy literatury, którzy bardzo wiele znaczą i jest mało aktywne pokolenie środka: bardzo ruchliwa, energiczna grupa tworców najmłodszych. Ale tu mamy do czynienia najczęściej z debiutami. Jako następny po Masłowskiej debiutował nastolatek z Gładyszowa w Beskidzie Niskim, Mirosław Nahacz, powieścią “Osiem cztery” i został laureatem Nagrody Fundacji Literackiej Natalii Gall i Ryszarda Pollaka w 2003 roku. Krytycy mogli porównać pierwszy debiut z drugim i znaleźć podobieństwa czy różnicę w obu powieściach. Okazało się, że “książka Nahacza nie jest tak rewolucyjna, jak książka Masłowskiej” [18,s.25]. Wiele recenzentów uważa, że językowo “Osiem cztery” nie jest tak rewolucyjna, jak książka Masłowskiej, której powieść była “istnym stylistycznym szaleństwem, językowym piekłem, wielką apokalipsą wykołojonych słowników i zdegenerowanych gramatyk” [18,s.25]. Tymczasem Nahacz zaproponował prozę bardzo tradycyjnie napisaną i poprawnie skomponowaną, niepozabawioną jednak niezwykle ważnych socjologicznych rozpoznań dotyczących pokolenia ‘84. Nie można odmówić autorowi jednego: że “spośród wszystkich rówieśnych debiutantów tylko on poczuł się w tym obowiązku; jemu tylko przyszło do głowy porwać się na coś w rodzaju “powieści o pokoleniu”. By taką napisać, trzeba być bardziej zdystansowanym do życia...” [2, s.249]. Na pewno obowiązkiem młodej prozy stało się manifestowanie “generacyjnej” świadomości. W powieści słowo “nic” kojarzy się z nazwą młodej generacji: “Peweksy umarły, my pamiętamy je jak przez mgłę, tamten świat nie jest nasz, nic z niego nie jest nasze, nam wolno prawie wszystko, myśleć, mówić, a w dodatku nic nie musimy, nie trzeba się bić, zresztą nie ma o co, nie ma żadnych idei “ [5, s.8].

Łukasz Kasper nazwał debiutancką książkę Mirosława Nahacza “książką na lato, [...], bo emanuje z niej nieokreślona atmosfera, ciepła, sezonowego lenistwa...” [15, s.106]. Recenzent przypuszcza, że to nie miała być książka do wydania, a raczej notatnik, pełen obserwacji z rzeczywistości widzianej przez nastolatków. I tak jest - “Osiem cztery” to dramatyczna spowiedź pokolenia, które się nudzi, któremu się nie wiedze i które nie chce nic robić. Nahacz tutaj występuje jako rzecznik swojej generacji, bo tylko w takim razie byłby wysłuchany i oceniony; próbuje

zanalizować kondycję moralnej nastolatków.

Od razu po debiucie Mirosław Nahacz wydaje drugą powieść "Bombel" i krytykom wydała się ona ciekawsza niż "Osiem cztery". W drugiej książce odbywa się zmiana zainteresowań autora. Jego książka jest pełnym obrazem codziennego życia ludzi, żyjących na wsi. Tylko przy pomocy humoru i groteski udało się pisarzowi uratować taką bezwyjściową sytuację na polskiej prowincji.

Ostatnią książką, wydaną przez wydawnictwo "Czarne" jeszcze za życia autora, jest powieść "Bocian i Lola". Nowa książka Nahacza ściągnęła na siebie zainteresowanie krytyków i recenzentów. Tym razem ich zdania nie były jednoznacznie pochwalne. Według jednych "przypadek prozy Mirosława Nahacza wyczerpuje znamiona nowej postaci realizmu - mianowicie realizmu schizofrenicznego" [9, s.64]. Innego zdania był Kazimierz Bolesław Malinowski: "trzecia książka Nahacza jest opisem metafizycznej pogoni za umykającą, rozplywającą się i rozpadającą rzeczywistością [...] To dobrej próby zbeletryzowana filozofia transcendentalna" (okładka "Osiem cztery"). I znowu recenzenci porównują młodego pisarza z już wybitnymi prozaikami, na przykład Robert Ostaszewski określił utwór Nahacza, nawiązując do "Nagiego lunch-a" Williama S. Burroughsa, jako "odgrzewany lunch" [14, s.299]. Karolina Sidowska też zauważa pewne podobieństwa między powieścią polskiego autora a twórczością amerykańskiego, chociażby posługiwanie narkotykowymi wizjami dla opisu rzeczywistości. Ale idea pokazania względności tego, co uważamy za prawdziwe, ma uniwersalny charakter. "Bocian i Lola" stylistycznie przypomina ostatnie fragmenty "Osiem cztery", gdzie narkotyki przejęły kontrolę nad władzami poznawczymi narratora i opis imprez został się koszmarem.

Jeżeli chodzi o narrację utworów Mirosława Nahacza, można znów mówić o naśladownictwie. Podobne do narracji pierwsosobowe z powieści "Osiem cztery" monologi wewnętrzne oraz bohater zbiorowy, w którego roli obsadza się paczkę kumpli, pojawiali się wcześniej u Doroty Masłowskiej i Pawła Soszyńskiego. Zdaniem Dariusza Nowackiego Nahacz bardzo dobrze radzi sobie z kompozycją, co dość rzadko bywa atutem prozy debiutanckiej. Marta Cuber w recenzji "Osiem cztery" uważa, że pisząc powieść pokoleniową Nahacz wchodzi w rolę człowieka starszego od siebie, a nie nastolatka, jakim w istocie jest. Taka perspektywa "starego-maleńkiego" zostaje przyjęta od początku do końca powieści. Narrator, Olgierd, nie przyjmuje moralizatorskiego tonu, nie ocenia, co jest dobre, a co złe tylko opisuje to, co się dzieje wokół niego, jacy są ludzie i co jest ich sensem życia.

Proza Nahacza jest prostą, odartą z aluzji i "męczących" metafor. Stasiuk też tak kiedyś pisał, ale u młodego pisarza, obok wyszukanych i encyklopedycznych słów, pojawiają się kolokwializmy i wulgaryzmy, zabawna frazeologia. Według jednych krytyków to zarzut, bo istnieje opinia, że współczesna proza nie powinna być napisana w takim języku. A według innych to zaleta, bo książka plasuje się bliżej realnego świata. Tak czy owak, jest faktem, że tekst Nahacza został napisany językiem, jakim mówi teraz większość nastolatków. Wielu krytyków zwraca uwagę na rytm tej prozy, który czasami przyśpiesza, a czasami zwalnia.

Fabula "Osiem cztery" jest prosta i zrozumiała - Nahacz opisuje szczegółowo imprezę nastolatków, która się odbywa na działce w podgórskiej miejscowości. I tu znowu zaznaczają się podobieństwa jego prozy do Stasiuka: w podkreślaniu metafizyki miejsca i przeżywaniu misterium przygody. Jednak tekst jest w miarę dobrze skonstruowany, dzięki prostej kompozycji utworu i ciekawej postaci narratora, który panuje nad całym światem przedstawionym.

"Słuch literacki" i naturalność narracji Nahacza zostały zauważony i doceniony już przy okazji debiutu. Kolejna powieść młodego autora - "Bombel" - poróżniła krytyków i recenzentów. Jedni porównywali pisarza z Bohumilem Hrabalem, inni zarzucali mu brak głębszych myśli, wciągającej fabuły czy nawet w ogóle odmawiali mu literackiego talentu. Ale nie można zaprzeczyć, że Nahacz wypracował własny, rozpoznawalny styl. Monolog głównego bohatera jest potoczną wypowiedzią ze skojarzeniami, wtrąceniami.

Obok wulgaryzmów są oryginalne metafory, elementy języka reklam i wiadomości telewizyjnych. Natomiast całkowicie na miejscu są autotematyczne refleksje, które dotyczą czynności mówienia. One nie świadczą o nieprzeciętej samoświadomości narratora, ale o braku

konkretnego tematu, będąc przestrzenią między kolejnymi, nie bardzo ciekawymi historiami i nie nadając całej powieści ciągłości i potoczności.

Czytając „Bombla” bywa takie wrażenie, że to ktoś opowiada ci historię „na żywo” – naprzykład o rozróbie w słowackiej karczynie czy nieudanej wyprawie na ryby. Opowieść wymyka się spod kontroli i panuje nad mówiącym, który w tajemniczy sposób redukuje się do roli przekaznika. Zdaniem Karoliny Sidowskiej jest, że czytelnik chciałby prawdziwej powieści, która „będzie czymś więcej niż tylko przykuwającym rytmem słów” [13, s.310]. Według innych krytyków „Bombel” nie jest żadną wybitną powieścią, która otworzy nowy rozdział w polskiej prozie, a jej głównym menkamentem jest to, że w zbyt wielu fragmentach wzdaje się być kolejnym wariantem wspomnianej już „Wojny polskopruskiej...” Doroty Masłowskiej [15, s.116].

Autor „Osieiem cztery” pozostaje wierny swemu stylowi i w trzeciej książce „Bocian i Lola”, kładąc nacisk na zmysłowy odbiór rzeczywistości, zmieniającej się pod wpływem narkotyków, zasadę produkcji których czytelnik poznaje w rozdziale „Początek czyli wszystko się wyjaśnia”. Młody autor zbudował atmosferę tymczasowości, prowizoryczności, czy może raczej – naskórkowości opisywanej rzeczywistości.

Ale „Bocian i Lola” to nie tylko katalog pesymistycznych obsesji i absurdalnych wydarzeń tak zaplątanych, że nie ma w książce fabuły, którą można by streścić. Istotna jest nie płatanina, lecz sposób, w jaki Nahacz próbuje sobie z nią poradzić – naprzykład, za pomocą groteski. Nie o narkotykach w tekście idzie, ale o stanu rzeczywistości – jest miejsce i dla groteskowych postaci (woskowe lalki udające modelki czy mężczyźni z nogami bociana), i dla sytuacji groteskowych (zachodzenie w ciążę pod wpływem nadmiaru ludzi czy kompulsywne obzarstwo w wykonaniu przedstawicieli wyższych sfer społeczeństwa). Groteska jest emblematem świata obcego, demonicznego, chorego. Bohater Nahacza wędruje po to, żeby odszukać Lolę (sens albo odpowiedź), ale żadnego celu nie ma i ta cała podróż to absurd. Jeżeli nie można temu absurdowi zapobiec, należy rozczynić go w śmiechu, karnawale.

Opisawszy osobliwości prozy Mirosława Nahacza i wizje recenzentów i krytyków współczesnej literatury polskiej, musimy zwrócić osobliwą uwagę na historię tworzenia takiego rodzaju literatury i system bohaterów w powieściach autorów 20 wieku. Dlatego musimy przywołać się do prac Mieczysława Orskiego „Etos lumpa” [10] i Jana Błońskiego „Zmiana warty” [1].

Mieczysław Orski uważa, że kurs na tematykę marginesu społecznego, który dał się zaobserwować w polskiej prozie w latach 1958-1963, a także później wynił nie tylko z nagłego zafascynowania egzotyką przedmiotu, ale też z braku w rękach pisarzy dostatecznych narzędzi poznawczych, umiejętności diagnostycznych kryteriów służących do rozprawienia się z bardziej doniosłymi tematami współczesności. Nostalgia za światem doświadczanym na co dzień, martwiącym, oswajającym, nielogicznym i niekonsekwentnym, nawet chaotycznym brała się z pragnienia opisu pewnej jednolitej, koherentnej, opartej na wzorcach i constansach struktury społecznej z nadziei choćby intencjonalnego osadzenia się w takiej właśnie strukturze albo mogła wypływać z wewnętrznego zamówienia na pozytywnego bohatera, którego nie podsuwała doświadczana do znudzenia i zniechęcenia na co dzień rzeczywistość. On nazywa głównych autorów tego czasu: Mareka Nowakowskiego, Andrzeja Brychta, Edwarda Stachury, Ireniusza Irydeńskiego i innych.

Mieczysław Orski przekonany, że w czasie powojennym odbył się upadek wartości społeczeństwa i jednostki, po którym nic się nie zostało, oprócz jak poddać się nagle ożywającemu w nich głosu natury, nieprzypartemu pragnieniu swobody. Więc młodzi ludzie próbują wyrwać się ze stanu otepiałej vegetacji, rodzinnej czy biurowej. Naprzykład, człowiek epoki utworów Irydeńskiego eksperymentuje na własnej niedoskonałości psychicznej, próbując jej wytrzymałość do granic, których się zwykle nie przekracza. Z buntu przeciw własnej obyczajowości, grzeczności w wielu sytuacjach rodzi się mechanizm dziłania nie na korzyść ani na złość innym, lecz według schematu antywzoru, przeciwnie w stosunku do oczekiwanego przez otoczenie i odnośne normatywy trybu zachowania, wyzywająco również wobec siebie, wobec swojej uступliwości, układności. A w prozie Marka Nowakowskiego pojawia się obecnie galeria rozbitków z przedmiejsca, nieszczęśliwych młodych ludzi, których do nieporządanego w życiu, niedostatek sprawdzalnych systemów wartości, poczucia wiezi intersubiektywnej.

Natychmiast według Jana Błońskiego na odmianę polityczną 1956 roku nałożyła się inna i pozornie mało ważna literacka rewolucja pokoleń, którą on określił jako zmiana warty. Starsi literacy zrobili się klasykami, a młodzi zmienili ich. Tak więc młodzi pisarze (jeżeli sądzić tylko po ich systemach bohaterów) są ludźmi do dyspozycji, ale nie każdego. Oni przywiązani do własnego buntu, gniewu, są zarazem tym gniewem zmęczeni, wołają o wartości, ale boją się jakiegokolwiek wartości wybrać. W pokoleniu wołającym o upadku wartości sama przynależność do pokolenia staje się naczelną wartością. Słowem, młodzi pisarze sprzedają na rynku literackim samych siebie. Taki powierzchowny dynamizm może być znakiem cynizmu, ale i również wyrażać pewne poszukiwania autorów. Ale oni mało piszą o problemach całego pokolenia. W stosunku do debiutantów tego pokolenia młodzi pisarze Błoński wyraża taką opinię, że nie chcą zgłębiać, zrozumieć swoje sprzeczności wewnętrzne, bojąc się podać swoje mity w wątpliwość [1, s.67].

W przypadku „prozy najmłodszych“ możemy obserwować podobną sytuację z upadkiem wartości po PRL-u. Pokolenie Mirosława Nahacza, również jak młodzi pisarze w latach 1950-ch, mają wychowane poczucie rozczarowania, niewiarę w człowieka, jego możliwości i więc poczucie odrębności w społeczeństwie. Poczucie nieprzystosowania we współczesnym świecie prowadzi stany buntownicze wobec rodziny, nauczycieli, swego wewnętrznego pragnienia zrozumieć świat, znaleźć odpowiedzi stosownie sensu istnienia i swego przyznaczenia. Będąc urodzony w 1984 roku, Mirosław Nahacz pisze o sobie podobnych nastolatkach i ich wizje społeczeństwa, rzeczywistości i problemy związane ze wewnętrznym samopoczuciem i samoidentyfikacją.

Bohater prozy Mirosława Nahacza jest niespokojny i nie zawsze obecny w przestrzeni społecznej, ponieważ się nudzi i nic nie chce. Ten fakt wyróżnienia takiego typu młodych ludzi spośród innych, którzy się nie zastanawiają nad metafizyką istnienia, a prowadzą życie za regułami współczesnego polskiego społeczeństwa. Chociaż bohaterowie debiutowej powieści „Osiem cztery“ prowadzą dwa odrębne życia. W jedną chodzą do szkoły, spotykają się z rodziną, pracują. Ale to tylko czas od imprezy do imprezy, od jednej fazy do następnej. Jedni wołają narkotyki, inni alkohol, żeby odnaleźć siebie i swoje miejsce w świecie. To pierwsze życie dla nich jest potwornie monotonne i nudne, a drugie – przeciwnie – ciekawe i różnorodne, gdzie przytrafiają się dziwne, jednak interesujące rzeczy. Myśląc, że „zmieniaczy czasu“ (narkotyki lub alkohol) mogą pomóc im w znalezieniu wyjścia z ich skomplikowanych psychologicznych problemów, oni wnioskują, że poza wszechogarniającą nudą i niechęcią nic nie widzą, a może i nie chcą widzieć.

Proza, wychodząca w ostatnich latach w Polsce spod piór młodych pisarzy, z nastanawiającym upodobieniem powtarza i powielia w reprodukcji mniej lub bardziej zindywidualizowanych, dobrze znanych czytelnikowi stereotyp bohatera, samotnego, nieprzystosowanego, nieszczęśliwego w rodzinie, społeczeństwie i w prywatnym życiu. Mając przyjaciół, z którymi można i pogadać sobie, i dostać pomocy, kiedy potrzebuje. Nie jest szczęśliwy, bo nie może znaleźć swego „ja“ w samym sobie. Jedynym trwałym wydarzeniem, jedyną kontynuacją czegoś pewnego i dającego oparcie jest używanie halucynogennych preparatów, gonienie za czymś, poszukiwanie wyjścia. Narrator razem ze swoimi bohaterami nie czuje się pewnie we współczesnym świecie, podchodzi do swych podopiecznych z właściwym pesymizmem i delikatnością. Poza podróży pod wpływem narkotyków doświadcza przypadek, niezdecydowanie, brak stałego punktu zaczepienia.

Brak zapału emocji przeżywania (oprócz narkotykowego, które nadaje jakiegokolwiek spokój i pewność w sobie i swoim życiu), umiejętność cieszenia się życiem, samotność i bezradność w sytuacjach życiowych są opisane przez młodego Mirosława Nahacza. Kompleks skrzywdzonego (przez epokę, ludzi, brak mobilizującego i aktywizującego przeżycia pokoleniowego) wyrażony przez głównych bohaterów jego powieści. Notoryczne ponoszenie porażek bohaterów – nawet na marginesach – powodują do myśli o przynależności autora do smutnego pokolenia młodzieży z marginesu społeczeństwa. Takie pokolenie jest wyczulonym na wszelkie społeczne i psychiczne problemy, lubują się w autoanalizach. Jako całość świat jest dla bohaterów Nahacza niepojęty, nie rozumiany.

Dziennikarze i osoby starsze próbują wpisać współczesną generację w marazm, bezsens życia, antyglobalistyczne hasła, prochy, imprezy silnie zakrapiane alkoholem, oderwanie świadomości od przytłaczających problemów, anarchistyczne slogany. Przyczyn, jakie składają



się na ogólne poczucie apatii, bezsilności i zubożenia bohaterów opisywanych przez pisarzy roczników osiemdziesiątych, jest wiele. Większość myśli, że polska rzeczywistość jest różowa i usłana kwiatami. Ale „Osiem cztery”, „Bombel” i „Bocian i Lola” ukazują problemy polskiej teraźniejszości. Młodzi twórcy za pomocą humoru, ironii, groteski, a także misternego języka wnikają w społeczne problemy, ukazują absurdalność dzisiejszych czasów. Diagnostują obecną rzeczywistość, kreślą portret współczesnej generacji, wytykają wszystkie bolączki losu, zgotowanego przez rodziców.

Ale pokolenie „roczników osiemdziesiątych” trudno jednak uznać za jakąkolwiek nową i odrębną formację, jest ono raczej przedłużeniem lub nawet dopełnieniem „roczników siedemdziesiątych”. Niczym szczególnym się nie odróżnia. Więc można nazwać Nahacza pierwszym i niezwykle spozstrzegawczym obserwatorem roczników najmłodszych.

#### PRZYPISY

1. Błoński J., Zmiana warty, Warszawa 1961.
2. Cuber M., Czarny kruk i inne czasy, „Studium”, nr 3-4/2003.
3. Kasper Ł., Rocznik „84 wyrusza w świat”, „Pogranicza”, nr 3/2003.
4. Mizuro M., Pajdokreacja, „FA-art”, nr 1-2/2003.
5. Nahacz M. Osiem cztery, Wydawnictwo: Czarne, 2003.
6. Nahacz M. Bombel, Wydawnictwo: Czarne, 2004.
7. Nahacz M. Bocian i Lola, Wydawnictwo: Czarne, 2005.
8. Nowacki D., Spaćkaj się pókiś młody, „Kresy”, nr 2-3/2003.
9. Orski M., „Schizolski kalejdoskop”, „Nowe Książki”, nr 2/2006.
10. Orski M., Etos lumpa, Wrocław 1978.
11. Ostaszewski R., Znużeni konsumenci życia, „FA-art”, nr 1-2/2003.
12. Sierocińska R., Pytacie, skąd się wziąłem?, „Nowe Książki”, nr 7/2004.
13. Sidowska K., Siędząc na przystanku, „Fraza”, nr 3-4/2004.
14. Sidowska K., Postmodernizm i dekonstrukcja, „Fraza”, nr 4/2005.
15. Sasinowski A., A to Polska właśnie, „Pogranicza”, nr 3/2003.
16. Sasinowski A., Rozpad i afirmacja świata, „Pogranicza”, nr 5/2005.
17. Słusarczyk W., Sfazowani, „Znak”, nr 4/2004.
18. Włodarski M., Znużone pokolenie, „Nowe Książki” nr 1/2004.

## АВТОРСЬКІ МІФИ ТА СТРАТЕГІЇ ТЕКСТУ У РОМАНАХ “МОБІ ДІК” Г.МЕЛВІЛЛА ТА “ЗЛОЧИН І КАРА” Ф.М.ДОСТОЄВСЬКОГО

**Актуальність розвідки.** Майже за півтора сторіччя наукових студій романів “Мобі Дік” і “Злочин і кара” обабіч Атлантики склалася традиція їх сприйняття як творів, змістові та формальні особливості яких зумовлено авторським міфотворенням [5; 6; 8; 11; 15; 16 та інші]. Варто підкреслити, що дослідницька парадигма, яка зумовила концептуальні прояви цієї традиції, є логоцентричною, типовою для позитивістськи орієнтованого наукового мислення двох останніх сторіч. Більшість міфокритичних (США) та міфопоетичних (радянський та пострадянський науковий контекст) інтерпретацій обох творів зумовлена переконаністю дослідників у необхідності та можливості визначити “центр”, найголовніше змістове осереддя авторського міфу в кожному з романів. Намагання впоратися з такими завданням призводили до край суперечливих висновків. Нагадаємо лише деякі висловлювання авторитетних північноамериканських знавців роману “Мобі Дік”. Наприклад, Чарльз Олсон (1947 р.) писав, що протистояння Білого Кита та Ахаба відображає міфи про велику битву Бога та Сатани. [19, 51]. Натомість М.О.Персівал (1950 р.) вважав, що “роман ґрунтується на християнському міфі про гріхопадіння” [20, 216]. Н.Арвін (1957 р.) також вказував на цей міф [15]. Б.Франклін же додавав у визначення мелвілівського міфотворення новий вектор: “Міф про Білого Кита є головним міфом роману “Мобі Дік” – цей міф слугує єднальною ланкою для різних, частогусто суперечливих ідей...” (1963 р.). [16, 149].

В російськомовному науковому просторі міфопоетичні дослідження роману “Злочин і кара” теж свідчать про давню прихильність науковців до пошуків змістового “центру” авторського міфу Достоевського. Кожне окреме визначення семантичного центру авторського міфу Достоевського також є запереченням інших визначень. Ще В’яч.Іванов, який першим розпочав студіювати “основний міф” роману, визначав його як художнє переосмислення прадавніх міфологічних уявлень про Матір-Землю та гностичних міфів про душу світу [5]. Авторитет В’яч.Іванова та численні посилення на його праці не завадили сучасним дослідникам запропонувати принципово інші варіанти міфічного “центру”. Наприклад, В.М.Топоров був переконаний, що в ньому “возникает некий общий смысл”, зумовлений зверненням до “космологических схем мифопоэтической традиции” [11, 193]. Р.Г.Назіров вважає, що свій міф Достоевський побудував на мотиві Воскресіння [8]. У докторській дисертації, захищеній в Арзамаському університеті (2002 р.), Б.С.Кондратьєв також наголошує, що авторський міф та міфологічну фабулу роману визначає міф про Воскресіння [6, 143].

Не слід шукати серед цих суперечливих висловлювань “правомірні” чи “хибні”. Кожне з них є по-своєму правомірним. Однак усі вони разом та кожне зокрема є методологічно помилковими у претензії визначати в авторських міфах найголовнішу компоненту. Авторські міфи, втілені у романах “Мобі Дік” та “Злочин і кара”, сприймаються як такі, в яких необхідно та можливо визначити найважливіше змістове осереддя, семантичне ядро. Наслідки багаторічного вивчення міфічного змісту обох романів засвідчують безперспективність цих намагань. Неможливо відшукати “центр” там, де він не існує і, взагалі, не може існувати.

У останні десятиріччя у сприйнятті міфічного змісту романів “Мобі Дік” і “Злочин і кара” відбуваються суттєві зміни. Особливо вони помітні в сучасних дослідженнях “Білого Кита”. Нові підходи реалізовано в працях прибічників американського варіанта теорії та практики деконструктивізму (Єльська школа, герменевтичний деконструктивізм). Мелвілла розглядають як митця, який ще в середині XIX сторіччя особисто пережив і втілював у своєму найвідомішому романі кризу довіри до цінностей та авторитетів цивілізації, відмовившись від традиції її логоцентризму (засад всеосяжного раціоналізму, позитивістського детермінізму та прогресизму). Таке сприйняття роману “Мобі Дік” ще у 1984 році демонстрував Р.Сальдівар

[21]. У світлі деконструктивістських ідей по-новому оцінюється і міфічна сутність роману “Мобі Дік”. Головний представник герменевтичного деконструктивізму В.Спейнос ще 1995 року наполягав на тому, що Мелвілл створив свій власний міф, який заперечує прадавні міфологічні уявлення та християнську міфологію, руйнує “діалектику і риторичку міфу, створеного американською культурою” [22].

У російському літературознавстві не поширений деконструктивістський підхід до міфопоетики Достоевського. Взагалі, деконструктивістські студії у сучасній вітчизняній [14] та російській дослідницькій практиці є поодинокими [13]. Їх стримує ще значна інерція концептів тартусько-московської структурально-семіотичної школи. На XIV лотманівських читаннях (2006 рік), які відбулися за темою “Поетика міфу сьогодні”, деконструктивістська інтерпретація міфу навіть не згадувалася [12]. Певний спротив деконструктивістським розвідкам здійснюють також науковці, що вивчають міфопоетику Достоевського з точки зору російського православ’я та “російської ідеї” (наприклад, проф. В.Захаров та кафедра російської літератури Петрозаводського університету). Однак у англійських дослідженнях романів Достоевського деконструктивістська методологія використовується багатьма науковцями [17].

**Проблематика нашої статті** передбачає розгляд авторських міфів романів “Мобі Дік” та “Злочин і кара” як художніх явищ, що виходять за межі логоцентричної парадигми мислення та творчості. Попри всі відмінності в біографії, домінантною та спільною рисою особистостей Мелвілла і Достоевського було саме загострене відчуття неможливості абсолютного знання, абсолютних ідей, або, кажучи мовою сучасного деконструктивізму, відчуття неможливості ідейного, морального центру в суспільстві. У своїй творчості обидва заперечували найменшу можливість несуперечливих, одновимірних та остаточних художніх рішень. Недарма за життя Мелвілла та Достоевського не розуміли сучасники, недарма з початку двадцятого сторіччя не припиняється багатовекторний процес інтерпретації їх уславлених романів. І справа не в тім, що обидва романи просто підкоряються новаціям. Їх художній світ, позбавлений залежності від логоцентризму, **світ децентрований**, такий, в якому не існує та принципово не може існувати ніякого пріоритетного ідейно-естетичного комплексу, – цей світ не лише уможливорює, він просто заохочує, стимулює множинність та незавершеність аналітичних зусиль.

**Безпосереднім дослідницьким завданням статті** є спроба виявити зв’язок між авторськими міфами та стратегіями тексту в романах “Мобі Дік” та “Злочин і кара”. Передусім важливо з’ясувати можливості та межі застосування до авторських міфів Мелвілла та Достоевського понять “зміст”, “змістова наповненість”, “семантичне ядро” (або “змістова осереддя”). Зміст, семантичне ядро авторського міфу не повинні сприйматися та аналізуватися як застигле, чітко окреслене, “центроване” утворення. Застосування понять “змістова наповненість” та “семантичне ядро” є продуктивним лише за умови розуміння того, що наявність певного семантичного, змістового осереддя (у сенсі відображення певного міфу, або міфічного мотиву) є, водночас, запереченням можливості його присутності в якості застиглого центру авторського міфу (сталій основи, що виконує функцію його організації та координації). Наше трактування понять “змістова наповненість” та “семантичне ядро” кореспондує з ідеями Жака Дерріди, які походять ще з його промови 1966 року в університеті Джона Гопкінса (США). Дерріда не лише окреслив необхідність децентрування структур мислення та відмови від намагань розглядати текст як тоталізовану замкнуту цілість. Не менш послідовно він руйнував і освячене авторитетом Леві-Стросса структуралістське розуміння міфу як утворення, організуючим центром якого виступають бінарні опозиції [2, 617].

**Ядро авторського міфу, у відповідності з думкою Дерріди, є “полем” вільної, нескінченної гри різниць (“замішень”) змісту та значень у скінченних межах, їх “невирішувальних антиномій”:** „Це, по суті, поле *вільної гри*, тобто поле нескінченних замішень у замкненості нескінченного ансамблю. Це поле дозволяє такі нескінченні заміщення тільки тому, що замість того, щоб бути невичерпним полем, як це маємо у класичній гіпотезі, замість бути досить розлогим, йому чогось бракує, бракує центру, який гальмує і дає підстави

для гри заміщень” [2, 628].

Семантичні осереддя авторських міфів романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” є типологічно подібними тому, що в кожному репрезентовано загальні міфічні мотиви та архетипи, пов’язані з прадавніми уявленнями людства про неподільність, нерозривність та, водночас, незлиття добра та зла у світі та людській душі. Їх статус є таким, що жодним чином не претендує на зв’язок з позитивістською, детерміністською парадигмою та формами художнього моделювання реальності, які базуються на принципах лінейного, каузального, діалектичного мислення. Семантичне ядро в обох романах реалізується на умовах загальної децентрованості художніх рішень, їх внутрішнього діалогу, внутрішньої інтерсуб’єктності. Саме тому семантичне ядро авторського міфу втілюється як полівалентне змістове утворення. В романі „Мобі Дік” головний герой, капітан Ахаб, у боротьбі проти Білого Кита постає одночасно і як носій руйнівного індивідуалізму, і як герой, що приносить у жертву себе та інших заради благих цілей. Жодній з цих складових образу Ахаба (чи індивідуалістичній, чи альтруїстичній) в романі не надано переваги – і це відповідає децентрованій, інтерсуб’єктній сутності та художній онтології авторського міфу. В романі „Злочин і кара” семантична амбівалентність авторського міфу призводить до такої ж невизначеності (у сенсі відсутності остаточного рішення) у зіткненні, протиборстві антитетичних складових „теорії” Раскольнікова: егоїстичної (злочин заради утвердження особистості) та альтруїстичної (бажання утвердити справедливість). Ці складові його „теорії” реалізуються в діалогічному, інтерсуб’єктному взаємовисвітленні та взаємозапереченні, в їх невіршувальній антиномічності.

Змістове ядро авторських міфів реалізується в художньому світі романів „Мобі Дік” та „Злочин і кара” на засадах постійного, кажучи словами Дерріди, „оприсутнення його відсутності” [2, 628]. Воно перебуває у стані внутрішньої нестабільності та змін, що заперечують та знищують його змістову ідентичність, провокують та ініціюють багатозначність відмінностей. У цьому семантичному ядрі здійснюється інтерсуб’єктна взаємодія різних міфічних складових, внаслідок чого руйнується, перетворюється на свою протилежність змістова сутність кожного міфічного компоненту. У такий спосіб добро й зло в семантиці авторських міфів постають не як полярно протилежні складові застиглої бінарної опозиції. Для Раскольнікова та капітана Ахаба є принципово неможливим здійснити екзистенціальний вибір, що передбачає сприйняття добра й зла в межах принципу традиційної логіки – в межах закону виключення третього (за принципом „або – або”). Обидва герої існують у художньому світі, в якому реалізовано онтологічну неможливість відокремленого буття добра й зла.

Міфопоетика децентрованих, інтерсуб’єктних авторських міфів, безумовно, накладає свій відбиток на читацьку рецепцію романів. З часів появи фундаментальних досліджень Ганса Роберта Яусса, Вольфганга Ізера та інших представників рецептивної естетики стало зрозумілим, що художній текст імпліцитно містить **стратегії власного сприйняття, стратегії його прочитання**. Читання в цьому сенсі є керованим процесом. Текст провокує, зумовлює та визначає певні читацькі реакції, націлює читацьку рецепцію, мобілізуючи естетичне сприйняття.

Стратегія тексту, притаманна роману про Білого Кита, починає виявляти свою сутність уже з тих сторінок, які зазвичай викликають здивування читача. На них вміщено ті дві структурні частини тексту, які, на відміну від наступних 135 розділів, не позначені номерами – „Етимологія” та „Цитати”. Це довжелезний ряд згадок про китів, у якому є іронія, і весела балаканина, і серйозність, напрочуд подібна до цілком поважної наукової манери викладу фактів. Здається, тут не пропонується жодний дороговказ, а все ж постає питання: навіщо ж читачеві продиратися через ці строкаті цитати? Одначе підказки, що поступово уявляють наскрізний принцип стратегії тексту, тут все ж присутні.

Перша з них вміщена на початку етимологічних міркувань з приводу слова “Кит”:  
“While you take hand to school others, and to teach them by what name a whale-fish is to be called in our tongue, leaving out, through ignorance, the letter H, which almost alone maketh up the significance of the word, you deliver that which is not true”. Наклuyт [18, 7]. **Наводимо цитату в оригіналі**, оскільки в майстерному перекладі Ю.Лісняка, на жаль, допущена суттєва помилка.

Перекладач чомусь не наважився назвати кита так, як його називає Г.Мелвілл: “риба-кит” (“whale-fish”). Ю.Лісняк пише просто: “кит”. Далі, в розділі “Китознавство”, Мелвілл пояснив, чому, всупереч науковій точці зору, він відносить кита до класу риб, а не до ссавців: “Отож знайте: наперед відкидаючи будь-які заперечення, я приймаю добру давню думку, що кит – це риба, і для підтвердження цього погляду пошлюсь на святого пророка Йону” [7, 162]. Переклад першої етимологічної цитати обов’язково має вмещувати слова “риба-кит” і, вірогідно, має бути таким: “Коли ви беретеся школити інших і навчати їх тому, як риба-кит має називатися в нашій мові – WHALE, і пропустите через невігластво літеру Н, хоч вона містить мало не все значення слова, то ви введете людей в оману. Гаклейт”.

Мелвілл пропонує читачам сприймати кита крізь призму прадавніх, укорінених ще у біблійній міфології уявлень про старозавітного рибу-кита, у череві якої перебував пророк Йона. Стратегія тексту, таким чином, уже з перших рядків роману спонукає уважного читача до особливого коду: **реальне має сприйматися крізь призму міфологічного.**

Ще важливішу підказку співвідносимо з літерою “Н” в англійському слові “WHALE”. На значення цієї літери звертає увагу О.Петровська в своїй, мабуть, найцікавішій у пострадянському російськомовному науковому просторі статті про роман “Мобі Дік” [10]. Мелвілл недаремно звертає увагу на літеру “Н”, яка не вимовляється і є нечутою в англійському слові кит (“WHALE”). Літера “Н” у цьому слові демонструє присутність своєї відсутності. При цьому вона є дуже важливою. Мелвілл наголошує: “...вона містить мало не все значення слова...”. Літера “Н” (графічна ознака слова) задає існування у стані відсутності. Але без неї не може існувати значення слово “Кит”, як ключового слова всього роману. До того ж вона присутня в другому ключовому слові роману. Кит у Мелвілла білий (“WHITE”). Міфологізований мотив білості Кита (“THE WHITENESS OF THE WHALE”) також позначений присутністю та водночас відсутністю літери “Н”.

Гра Мелвілла з літерою “Н” передвіщує стратегічну настанову, потенційно наявну на сторінках “Етимології” та “Цитат”. Стратегічна підказка спрямовує читача до розуміння того, в який текст він занурюється: тут може існувати те, що позбавлене справжнього життя. Водночас неіснуюче спроможне уявлюватися, щоб отримати незаперечне буття, вкрай важливе для розгортання художнього світу роману. Стратегія тексту з перших же рядків роману готує читача до сприйняття **“вільної гри” складових авторського міфу, їх обопільного витіснення та заміщення, до досягнення невіршувальних антиномій їх протистояння та єдності.**

У романі “Злочин і кара” немає нічого подібного до “Етимології” та “Цитат”, такої доволі непрості форми втілення стратегії тексту, як у Мелвілла. Але за мірою активності та результативності впливу на рецептивну свідомість читача стратегія тексту в цьому творі є принципово спорідненою зі стратегією “Кита”.

Вже з самого початку роману пильний читач отримує можливість відчутти сутність стратегії тексту, яка захоочує його особливим чином ставитися до образної системи. Раскольников іде до лихварки робити свою “пробу”. Зображення середовища, що оточує його, позначене негативним оцінним комплексом. “На улице жара стояла страшная, к тому же духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу... ..Нестерпимая же вонь из распивочных, которых в этой части города особенное множество, и пьяные, поминутно попадавшие, несмотря на буднее время, довершали отвратительный колорит картины. Чувство глубочайшего омерзения мелькнуло на миг в тонких чертах молодого человека...” [3, 6]. Автор послідовно скеровує читачьке сприйняття у площину негачії. Але наступне речення різко – навмисно різко – дисонує із тяжінням тексту до продукування негативних оцінок: “Кстати, он был замечательно хорош собою, с прекрасными темными глазами, темно-рус, ростом выше среднего, тонок и строен” [3, 6]. Особлива стратегія тексту реалізується тут саме завдяки підкресленій недоречності, антитетичності і контрверсійності змісту слова “кстати”. Раніше авторські оцінки скеровувались у напрямку повного збігу з читачьким сприйняттям. Повідомлення про зовнішність героя руйнує гармонію авторських оцінок і читачького сприйняття. Твориться

те, що у рецептивній естетиці кваліфікується як “порожнє місце”, змістова лакуна, які читач має заповнити своєю уявою та естетичним сприйняттям. Стратегічна настанова, реалізована вже на самому початку роману, з нашого погляду, є **безпосереднім відображенням загальної невіршувальності антиномій, наявних в авторському міфі** Достоевського. Читач занурюється в атмосферу змістової невизначеності, у художнє буття неподільності та незлиття добра й зла в семантичному осередді авторського міфу.

За спостереженнями В.М.Топорова, особливу роль у міфологізованому художньому світі роману “Злочин і кара” відіграє слово “вдруг”. На 417 сторінках роману воно повторюється близько 560 разів [11]. У міфічному контексті роману слово “вдруг” активізує функцію різкого знищення змістової визначеності, її підриву та заміщення абсолютно протилежними семантичними компонентами [11, 198]. Абсолютна більшість змін, що відбуваються в душі Раскольникова, здійснюється саме так, “вдруг”, – вони є невмотивованими та непослідовними. Іншими вони бути не можуть, оскільки здійснюються в особливому художньому світі, який позбавлений логізованого, застиглого світоглядного та морального центру. В.М.Топоров констатує, що подібну функцію маркування ситуацій невіршувального психологічного стану героїв виконують і слова “**странный**”, “**странно**”, “**странное дело**” [11, 199 – 200].

Принципова подібність стратегій тексту обох романів виявляє себе також у **постійному стимулюванні та водночас не менш послідовному підриві читацьких очікувань неминучості та близькості розв’язки сюжету**. З перших глав тексти обох романів стимулюють виникнення читацької переконаності в тому, що розв’язка сюжетних подій є неминучою, позбавленою несподіваності. Ще І.Анненський зауважив: роман Достоевського вибудований так, що покарання в ньому ледь не передує злочину [1, 191]. Текст неухильно формує читацьку переконаність, що Раскольников не витримає тягаря злочину і буде покараний – як судом особистого сумління, так і офіційним судочинством. Після злочину текст продовжує стимулювати читацькі передчуття неминучості покарання.

Текст роману “Мобі Дік” також підказує читачеві майбутню розв’язку, формує переконаність, що вона неодмінно буде трагічною. Ще на суходолі Ізмаїл розглядає вивіску над будинком, в якому йому доведеться провести першу ніч своїх мандрів: “Заїзд “Кит”. Господар Пітер Гробб”. Гробб? “Кит”?..” – Досить лиховісне сполучення”, – подумав я...” [7, 45]. Перше, що привертає увагу Ізмаїла в заїзді, – це велика стара картина. На ній зображене напівзатоплене китобійне судно, на яке ось-ось має навалитися всім своїм величезним тілом розлючений кит. Наступного дня зранку у Китоловському молитовному домі герой-оповідач читає сумні написи на траурних плитах, які сповіщають про загиблих китобоїв, та думає: “...Ізмаїле, і твоя доля буде така сама...” [7, 70].

Водночас в обох романах наявні засадничо інші стратегічні настанови. Вони з неменшою послідовністю підривають очікування неминучої розв’язки.

У романі Мелвілла читацьке очікування фінального двобою Ахаба та Білого Кита підриваються тим, що “китобійний” сюжет розтікається на багато відгалужень (описуються подробиці життя команди, з’являються суто “цитологічні” глави та глави “виробничого” змісту тощо). Найбільшою ж мірою читацькі очікування підриваються тим, що пригодницький сюжет трансформується в сюжет психологічного та філософського характеру (рефлексія Ізмаїла, складність думок та вчинків Ахаба, обставини духовного життя членів команди). У романі “Злочин і кара” читацькі очікування розвитку перипетій слідства також ускладнюються та підриваються перенесенням уваги на духовне буття Раскольникова та на його складні стосунки з іншими персонажами. Отже, спільна у своїх загальних проявах стратегія тексту призводить у романах до виникнення інтерсуб’єктної напруженості у сприймаючій свідомості читача. Читацька рецепція, стає неоднорідною, в ній нуртують протиріччя та внутрішні конфлікти, зумовлені постійним процесом виникнення певних очікувань та їх підривом. Стратегії тексту, що провокують читацьку свідомість у такий стан, є безпосереднім відображенням художньої онтології децентрованих, інтерсуб’єктних авторських міфів Мелвілла та Достоевського.

**Перспективи подальших розвідок**, пов’язаних з вивченням децентрованих, інтерсуб’єктних авторських міфів у романах „Мобі Дік” та „Злочин і кара”, передбачають

дослідження міфопоетики обох творів на рівні типології всієї їх художньо-образної системи.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Анненский И. Книги отражений. – М.: Наука, 1979. – 679 с.
2. Деррида Жак. Структура, знак і гра в дискурсі гуманітарних наук / Переклад Марії Зубрицької та Христини Сохоцької // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 617 – 638.
3. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание // Полн. собр. соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1973, Т. – 6. – 422 с.
4. Достоевский Ф.М. Преступление и наказание: Рукописные редакции // Полн. собр. соч. в 30 т. – Л.: Наука, 1973, Т. – 7. – 415 с.
5. Иванов Вяч. И. Достоевский и роман-трагедия // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли – М.: Книга, 1990. – С. 164-192.
6. Кондратьев Б.С. Мифопоэтика снов в творчестве Ф.М.Достоевского: Дис. ... д-ра филологических наук: 10.01.01. – Арзамас, 2002. – 302 с.
7. Мелвілл Г. Мобі Дік, або Білий Кит. – К.: Дніпро, 1984. – 580 с.
8. Назиров Р.Г. Специфика художественного мифотворчества Ф.М. Достоевского (сравнительно-исторический подход) // Литературный текст: проблемы и методы исследования. Вып. УІ. Аспекты теоретической поэтики. – Москва-Тверь, 2000. – С. 35-47.
9. Николукин Н.А. Человек против Белого Кита. – В кн.: Николукин Н.А. Американский романтизм и современность. М.: Наука, 1968. – 273 с.
10. Петровская Е. Кит как текст: читая „Моби Дика” // Логос. – 1991. – № 2. С. 240 – 261.
11. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифологического: Избранное. – М.: Издательская группа „Прогресс” – „Культура”, 1995. – 624 с.
12. Уракова А. „Поэтика мифа сегодня”: XIV Лотмановские чтения (Москва, РГГУ , 20-22 декабря 2006 г.) <http://magazines.russ.ru/nlo/2007/86/ur35-pr.html>
13. Щербенок А. Деконструкция и классическая русская литература: От риторики текста к риторике истории. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 232 с.
14. Пригодій С.М. та Горенко О.П. Американський романтизм. Полікритика. – К.: Либідь, 2006. – 440 с.
15. Arvin N. Herman Melville. N.Y.: Sloane Associates, 1957. – 312 p.
16. Franklin H.B. The Wake of Gods: Melville's Mythology. – Stanford: Stanford University Press, 1963. – 378 p.
17. Jones Malcolm V. Dostoevsky after Bakhtin. – Cambridge: Cambridge University Press, 1990. – 252 p.
18. Melville H. Moby-Dick, Norton Critical Edition, 2nd Edition. ed. by H. Parker and H. Hayford. – N.Y.: W.W. Norton & Company, 2002. – 627 p.
19. Olson C. Call Me Ishmael. – N.Y.: Reynel and Hitchcock, 1947. – 123 p.
20. Percival M.O. A Reading of Moby-Dick. – Chicago: University of Chicago Press, 1950. – 284 p.
21. Saldivar R. Figural language in the novel: The flores of speech from Cervantes to Joyce. Princeton, 1984. XIV. – 267 p.
22. Spanos William V. The Errant Art of Moby-Dick. – Durham: Duke University Press, 1995. – 374 p.

## МЕТОДИКА ВИЯВЛЕННЯ НОВИХ КОМПОНЕНТІВ СИСТЕМИ МЕДІА-МИСТЕЦТВ

Процеси масової комунікації з нинішнім форсованим розвитком ЗМК швидко стають дедалі більш розмаїтими. Нині будь-який новий винахід у галузі комп'ютерної техніки може революційно вплинути одразу на кілька традиційних видів мистецтв. Всю специфіку таких явищ треба починати досліджувати ще на перших етапах найшвидшого розвитку, щоби потім мати можливість перейти до системного дослідження всього процесу їх утвердження.

Основною метою статті є розробка методики встановлення факту формування новітніх методів комунікації, які виникають у взаємодії художньо-публіцистичної творчості з технічними засобами передачі та фіксування інформації, на основі виявлення закономірностей їх розвитку, а також закономірностей сприйняття притаманних їм мистецьких умовностей.

Художню публіцистику всіх технічних ЗМК ми, услід за С. Тетеріним [1], називаємо медіа-мистецтвом. За його визначенням, медіа-мистецтво, або *media art*, використовує в якості художнього поля сучасні комунікаційні технології.

Оскільки будь-який вид або жанр художньої творчості, який виник у часи індустріального та постіндустріального, інформаційного суспільства, фактично, пов'язаний з медіа, наше дослідження можна вважати універсальним. Зокрема, під назвою медійних розглядаються: художня фотографія, документальний та ігровий кінематограф, оригінальне радіомистецтво (зокрема, радіоп'єси), художні телепрограми, телефільми і телетеатр, відеомистецтво, гіпертекстова публіцистика, мультимедіа-публіцистика та інтерактивні форми цифрової медіа-творчості. Кожне з цих явищ започаткувало свого часу новий метод комунікації.

Об'єктом дослідження стали інформаційні зв'язки між компонентами системи медійного мистецтва.

Предметом дослідження стали ті інформаційні зв'язки системи медіа-мистецтв, які стосуються підсистеми об'єкту дослідження, що має публіцистичне навантаження, складаючи основу художньо-публіцистичних жанрів технічних ЗМК, до того ж, тільки зв'язки, що отримали документальне втілення.

Наявність взаємовпливу розвитку засобів забезпечення масової комунікації і, в цілому, технічного прогресу з одного боку, та розвитку художньої публіцистики з іншого, закономірності виникнення нових її методів, були помічені багатьма науковцями.

Серед них М. Маклюєн [2], Е. Тоффлер [3], А. Птушенко [4], Д. Даніельс [5], Е. Хухтамо [6].

Однак жоден із цих дослідників не ставив собі за мету розробку методики, яка би дозволила констатувати виникнення нових компонентів системи медіа-мистецтв у періоди їх формування.

Основою методології нашого дослідження став метод інформаційного підходу, що є варіацією системного аналізу.

Основною ознакою системи О. Кустовська [94] називає наявність істотних стійких зв'язків (відношень) між складовими системи, які перевищують за потужністю (силою) зв'язки (відношення) цих складових з об'єктами, що не входять до цієї системи.

Справді, для кожного ЗМК має місце формування специфічної аудиторії, професійних, спеціалізованих критиків. Твори медіа-мистецтв вимагають для рецепції свого специфічного технічного устаткування, і часто, як побачимо нижче, не можуть бути відтворені в інших технічних умовах. І навпаки, певні технічні канали масової комунікації вимагають пристосованих до них, як ми їх називаємо – оригінальних творів медіа-мистецтв. Дискусії на рахунок специфічності “життєвого матеріалу” таких творів також мають місце



у розвитку кожного ЗМК. Автори творів медіа-мистецтв – часто спеціалісти-працівники мовних організацій, як у випадку радіо, або люди, які “живуть” у певному ЗМК – скажімо, у інтернеті.

У системі медіа-мистецтв ми виокремлюємо компоненти - окремі види медіа-мистецтва, що складаються з підсистем: 1) технічних засобів забезпечення комунікації, 2) авторів, 3) аудиторії, традиційного кола критиків, теоретиків мистецтва, і 4) “життєвого матеріалу” медіа.

У зовнішньому середовищі стосовно цієї системи знаходяться традиційні види мистецтва, чинники політичного впливу, розвиток філософської думки.

Для виявлення і структуризації проблем системи доцільно застосовувати метод “дерева цілей”. Керуючись цим принципом, обрано таку загальну стратегію дослідження:

- 1). Накопичення первісної інформації про схеми соціалізації медіа-мистецтв.
- 2). Узагальнення властивостей інформаційно-культурних зв'язків між підсистемами в межах компонентів системи, визначення точок входу та виходу компонентів.
- 3). Формування методом дедукції спільних ознак інформаційно-культурних зв'язків як між підсистемами всередині компонентів, перевірка основної гіпотези дослідження, яка полягає у ізоморфності компонентів системи медіа-мистецтв.
- 4). Визначення необхідних та достатніх умов виокремлення комунікаційних схем в інформаційному просторі.

Описуючи систему медіа-мистецтв, слід врахувати, що кількість її компонентів не є сталою. Нові види художньої комунікації виникають всередині системи, базуючись, безумовно, на всіх чотирьох підсистемах існуючих компонентів, “відшаровуючись” від них.

Отже, для системи медіа-мистецтв характерна самоорганізація. Ця система може розглядатися як один з механізмів еволюції таких аспектів культури, як художній, технічний та політичний, слугувати задля гармонізації процесів їх розвитку.

Для того, аби перевірити зв'язки між підсистемами компонентів, щодо яких достеменно з'ясовано причетність до медіа-мистецтв, проведемо декомпозицію цього завдання, перевіривши таку послідовність інформаційних зв'язків, які впливають на кінцеві твори:

- 1). Впливи технічної природи системи.
- 2). Впливи масовості цільового продукту.
- 3). Специфіка каналу передачі (аудіальний, зоровий, цифровий, документальна фіксація тощо).

Кожен з цих типів інформаційних зв'язків розглянемо з трьома значеннями часового фактору: коли вони діють до настання культурної епохи, в якій виник вид медіа-мистецтва, коли беруть у ній активну участь і коли настає наступна культурна епоха.

Слід визначити, які зі згаданих факторів і на якому етапі обумовлюють виникнення нового методу комунікації, а відтак - нового виду художньої публіцистики; які фактори – стилетворчі; а які – формотворчі стосовно творів медіа-мистецтва.

Ті самі інформаційні зв'язки діють також у більш широкій системі – системі ЗМК, яка включає не лише художню, але й інформаційну та аналітичну публіцистику. Якщо цю систему розбити на компоненти іншим чином, за ознакою питомості її продукту, то вона складається з ретрансляцій творів нетехнічних видів мистецтва та виготовлення питомої медіа-творчості.

Якщо ж узяти систему ЗМК, яка була започаткована наступним засобом забезпечення масової комунікації, і, отже, є на одну еволюційну сходинку вищою від попередньої, то в ній можна виділити вже три компоненти: ретрансляцію, генерацію творів медіа-мистецтв, характерних для старої системи ЗМК, а також творів у принципово нових, характерних для оновленого ЗМК жанрах.

Відповідно, декомпозиція завдання закінчується на рівні, коли треба розглянути інформаційні зв'язки для кожного з цих трьох компонентів у трьох часових поясах – до, під час та після своєї культурної епохи.

Стилетворчі зв'язки можуть як збігатися, так і відрізнятися для ретрансляцій творів нетехнічних видів, питомих творів старих і нових ЗМК; формотворчі зв'язки мають відрізнятися для ретрансляцій, і можуть – для двох інших компонентів; а відповідальні за новітню комунікацію зв'язки повинні відрізнятися для всіх трьох компонентів.

Для того, аби відрізнити останні два типи зв'язків, треба обрати відправне визначення виду і жанру, які би виявлялися дієвими як у публіцистиці, так і у чистому мистецтві, найбільше відповідали би доступним фактам існування видів і жанрів медіа-мистецтва.

Найбільше відповідають принципам теорії масової комунікації наступні визначення:

**Жанр – це стійка форма існування документа, автори якої свідомо дотримуються певних жанротворчих факторів – проблемно-цілових, змістовних і структурно-логічних ознак.**

**Вид публіцистики – певний сталий спосіб художньої комунікації, що базується на визначеному принципі обміну інформацією і зазвичай використовує сталий тип технічних засобів.**

В. В. Різун [8] зазначає, що *види* масової комунікації розрізняють на основі специфіки використання форм масового спілкування у певних сферах для виконання визначених суспільством або професійним комунікантом завдань.

Форми комунікації, додає В. Різун, це така організація процесу, яка передбачає використання тих самих, закріплених у досвіді комунікаторів засобів, методів, принципів, правил спілкування.

Отже, окремі *форми*, обумовлені формотворчими ознаками, залежно від історичних умов, можуть складати *напрями* або *жанри* в рамках нового *виду* комунікації.

Тому в нашому дослідженні надалі будуть фігурувати не жанротворчі, а формотворчі фактори – як більш загальне поняття. Формування жанрів в рамках видів не входить до мети нашого дослідження.

Появу ж самого виду художньої публіцистики, нового виду медіа-мистецтва можуть засвідчити тільки фактори, які означають появу нового виду масової комунікації. Зазвичай вони не витримуються свідомо, на відміну від формоутворюючих факторів, а зумовлені об'єктивно розвитком техніки, культури та потреб у комунікації.

Шляхом специфікації обраного матеріалу нам вдалося виокремити в усіх досліджуваних медіа-мистецтвах такі типи зв'язків між підсистемами технічних засобів, авторів, аудиторії та критиків і життєвого матеріалу:

1). **Нав'язування ролі ретранслятора.** Крах спроб наслідування традиційного мистецтва, спроби нав'язати йому роль тиражувальника.

2). **Утопічні проекти.** Нежиттєздатні паростки жанрів на ранніх стадіях розвитку каналу.

3). **Місіонерство.** Обвинувачення-гасла в знищенні попередників, приписування місії техногенному мистецтву.

4). **Пошук попередників.** Виведення довгого ланцюга зародків основного творчого методу в творчості минулого.

5). **Ізоморфність з рештою мистецтв.** Кореляція з тенденціями в класичних видах мистецтва і публіцистики.

6). **Циклічність стилістики.** При виборі носіїв виразності відбувається багато хвиль заперечень потрібності кожного з основних вирижальних засобів. В одному з таких циклів увага спершу звертається до технічних можливостей нового ЗМК, вже потім – до принципово нових творчих методів. Боротьба за увагу реципієнта.

7). **Обмеження життєвого матеріалу.** Заяви про те, що матеріал, сюжет, форма, тематика нового мистецтва можуть бути тільки такими, і не інакшими.

А. Вартанов [9] зазначає, що одної появи технічного засобу мало для виникнення нової музи. Потрібні ще, по-перше, соціальна потреба у такому виді мистецтва (комунікації), і по-друге – поява яскравих митців, які би цю потребу якісно втілили.

Так, фотографічне мистецтво стало закономірним через розвиток науки і техніки, кіно – через виникнення великих міст і, відповідно, зростання глядацької аудиторії. Післявоєнна публіка втомилася від публічності, глядачі прагнули замикатися в сімейному колі, наприклад, для того, аби дивитися телевизор. Виникнення відео Варганов пов'язує з потребою людини робити самостійний вибір. Додамо, що радіо стало закономірним через потребу якнайбільшого зростання аудиторії, сформованої кінематографом, включаючи всі географічні точки та психологічні типи.

Друга передумова – наявність непересічних митців – була дотримана далеко не в кожній з національних чи транснаціональних культур. Скажімо, школи радіодраматургії виникли тільки в деяких країнах – Німеччині, США, Польщі, Фінляндії, в країнах Радянського союзу – і в ще меншій кількості країн вижили після репресій. І всі ці школи суттєво відрізняються одна від одної стилістикою, і навіть, подекуди, формою творів. Саме тому, скажімо, І. Хоменко [10] називає радіоп'єсу інституціалізованим жанром, який, отже, не можна досліджувати поза контекстом діяльності окремих радіомовних компаній, поза контекстом еволюції радіомовлення.

Однак навіть відчувши суспільну потребу, далеко не всі комунікатори-митці свідомо розпочинають побудову нового мистецтва. Л. Петров пише [11] : “Нові види мистецтва не виникають внаслідок прямої потреби суспільства в них, вони виникають внаслідок здійснення людьми потреб у новому виді спілкування, а потім – розвитку цього виду у новий комунікаційний засіб”. Цей висновок відповідає погляду теорії масової комунікації, а не мистецтвознавства. Одночасно ця теза ілюструє, чому прийоми у інформаційно-документальних та художніх варіантах діяльності є однотипними.

В подальшому ж практика новітнього спілкування формує мислення широких кіл суспільства, роблячи можливим подальше вдосконалення техніки для потреб подальшого комунікативного прогресу.

В кожному з таких циклів зв'язки між підсистемами компонентів мають таку специфіку:

**Нав'язування ролі ретранслятора.** Сумніви у існуванні окремого медіа-мистецтва є, напевно, “найживучішим” зв'язком, який залишається в системі ЗМК навіть після багаторічної успішної творчості в новій комунікаційній системі.

Основними аргументами захисників оригінального мистецтва є а) врахування специфіки комунікації, обумовленої технічними характеристиками підсистеми оновлених засобів забезпечення масової комунікації, б) Усвідомлення специфіки підсистеми аудиторії, яка зазвичай полягає у безпрецедентній масовості впливу новітніх мистецтв, а також психологічних особливостей адресата комунікації.

Водночас, від епохи до епохи цей зв'язок модифікується, і якщо фотографії довелося витратити багато зусиль і часу для визнання офіційною думкою її претензій, то кінорежисери, базуючись на цьому досвіді, цілеспрямовано працювали над доведенням своєї самостійності, і зробили це успішно. На радіо ці дискусії були ускладнені ідеологічним протистоянням, а от перед виникненням телебачення відбулося таке потужне призвичаєння громадської думки до майбутніх можливостей телеекрану, що де в чому він навіть не виправдав очікування аудиторії.

В той же час, згідно з Ю. Богомолвим [12], всі технічні мистецтва на різних етапах і з різним успіхом виконують роль тиражувальника. Зв'язок у цьому випадку полягає в дискусіях навколо того, чи можливе і чи доцільне використання нового каналу масової комунікації для репродукування.

В ряді візуальних мистецтв від живопису до телебачення зростає швидкість донесення репродукції до людини і зменшення часу виготовлення цієї репродукції. Однак цей зв'язок не є однозначним, оскільки називаючи щось репродукуванням, не завжди можна встановити оригінал.

Так, в фото є неповторний елемент – негатив. В кіно – хіба що “перша копія”, та й то з натяжкою. А магнітні плівки взагалі невідрізненні. В прямих ефірах не буває нічого, що

можна з якою завгодно натяжною сприймати за оригінал. Тому телебачення не є мистецтвом трансляції оригіналів.

Перший зв'язок є неактуальним для технічної ретрансляції старих медіа-мистецтв новим ЗМК. Натомість, щодо трансляції художньої публіцистики, належної до системи попереднього ЗМК, часом мають місце ізоморфні дискусії, суть яких полягає в тому, чи треба змінювати форму цих мистецтв у новому ЗМК, чи достатньою буде механічна ретрансляція. Отже, цей зв'язок є формотворчим.

**Утопічні проекти.** Нежиттєздатні форми, які були проголошені новим мистецтвом в рамках чергового ЗМК, не отримували перспективи з двох причин: або їх ідеї були скопійовані з жанрів традиційної, друкованої публіцистики, і не відповідали вимогам нової епохи; або ж вони, навпаки, були занадто складними і недосконалими технічно і не мали шляхів для швидкого широкого впровадження.

У другій групі – фотоскульптура, аналоги якої досі використовуються хіба що в криміналістичних лабораторіях та деяких наукових галузях через занадто низьку якість зображення, а також стереофільми. Ідея останніх виявилася більш живучою, адже зараз в деяких кінотеатрах намагаються створити стереоефект за допомогою спеціальних окулярів, проєктуючи для кожного ока окреме зображення.

Як бачимо, для нежиттєздатних жанрів, як і для основних, характерні революційні прогнози, спроби обґрунтувати історичну потрібність та дискусії щодо прерогативи виражальних засобів. Основне, що відрізняє такі жанри – це відсутність швидкого поширення. Адже ми ніколи не чули про бум стереофільмів.

Також ці жанри, фактично, ніколи не мають аналогій в сучасному нетехногенному мистецтві, виникаючи ніби на голому місці, не будучи обумовленими історично. А нежиттєздатні жанри другої групи, до того ж, не потерпають від нав'язаної ролі тиражувальника, оскільки майже завжди створюються групою фанатиків, що переконані в необхідності суто новаторського підходу.

**Місіонерство.** Патетика медіа-революцій в оцінках медіа-мистецтв має такі форми, як прогнози глобальної реформи художнього мислення завдяки новому технічному засобові забезпечення комунікації, заклики до знищення попередніх видів мистецтва та щодо непотрібності їхнього спадку, і, нарешті, обвинувачення в вульгаризації високого мистецтва.

І якщо докорінна перебудова стилістики дійсно часто відбувається, щоправда, в силу глибших причин, то загибель старого “жанру” відбулася тільки в одному випадку.

Після виникнення друкарських верстатів звучали цілком знайомі прогнози про те, що машини витіснять писців. Проте спершу останні перетворилися на каліграфів, і в цій ролі проіснували достатньо довго. Вони продовжували обслуговувати багатих, які могли собі дозволити купувати рукописні книжки, а друковані знайшли попит у бідніших верств.

Проте, зрештою рукописні книжки відійшли в історію. Але в цьому випадку аналогії недоречні, оскільки, з винайденням друку модифікувалися форма та стиль літератури, але не її жанри.

В цьому випадку також зауважимо еволюцію: з кожним наступним видом звучало дедалі менше закликів до реформування мистецтва, і дедалі більше – до змін людської свідомості.

Революційна патетика може мати місце, навіть якщо новітній комунікативний канал використовується для ретрансляції. При цьому його також наповнюють месіанською стилістикою, що свідчить про стилістичну природу зв'язку.

**Пошук попередників.** Питання про обумовленість медіа-мистецтв попереднім художнім досвідом або, навпаки, про їх повну залежність лише від технічної специфіки каналу ніколи не звучало гостро. Фактично всі дослідники були схильні прослідкувати спадковість від тих чи інших, часто екзотичних творчих доробків, існування новітніх видів комунікації з давніх часів у латентних формах та людських мріях.

Розгляд таких питань не актуальний для механічно ретрансльованих творів, оскільки

їхні генези було досліджено задовго до виникнення комунікаційного каналу. З іншого боку, для ранніх медіа-мистецтв в попередні епохи також було встановлено своїх попередників, і від зміни каналу їхня природа, їхня спадковість не міняються. Через те, питання генез стосується тільки підсистем оригінальних видів нових ЗМК, і цей зв'язок свідчить про новий вид комунікації.

**Ізоморфність з рештою мистецтв.** Зв'язок з найактуальнішими формами прогресивного нетехнічного мистецтва виявляється фактором, для якого обумовленість виникненням новітніх комунікацій є найочевиднішою. В кожному з розглянутих нами періодів можна виокремити художній метод, який вже створив один, "профільний", вид, але залишився стиле- і подекуди формоутворюючим для традиційних видів за межами технічних ЗМК.

Усі ці міркування не мають змісту у випадку ретрансляції старих або адаптування попередніх мистецтв, які не можуть мати непритаманну їхній структурі методу.

**Циклічність стилістики.** Серед методологічних дискусій виділяється два рівні: обговорення потреби одного з виражальних засобів, або ж спосіб застосування різних мистецьких прийомів в рамках засобу.

Зазвичай кожне медіа-мистецтво проходить багато циклів дискусії, в яких по черзі абсолютизується, а потім піддається сумніву кожний з основних виражальних засобів, зокрема, підвищення виразності за рахунок посилення вербальної або іконічної складової в творі. В цьому процесі напрацьовуються певні прийоми, які в подальшому використовуються в синтетичній стилістиці.

У таких циклах увага митців спершу зосереджується на технічних відмінностях нового ЗМК, а лише потім починає дискутуватися принципово новий творчий метод.

Так, доки фотографія і кінематограф сприймалися людьми, як дивина, від них найбільше очікували точності відтворення, яка і дивувала найбільше. Коли реципієнт звикає до точності – настає пора спецефектів, які дозволяють і далі викликати відчуття незвичайності, небуденності.

Дискусії щодо застосування різних прийомів в рамках існуючих засобів, безумовно, можуть бути тільки стилеутворюючими, і можуть порівнятися з модою в усіх без винятку видах.

Мода на основні виражальні засоби, безумовно, змінює форму повідомлень, проте, скажімо, низька монтажність телебачення не може визначати його комунікативну специфіку, тому що аналогічні процеси характеризують на той час і радіо, і кінематограф. Отже, в другому випадку зв'язок – формоутворюючий.

**Обмеження життєвого матеріалу.** Нарешті, зв'язок з компонентом життєвого матеріалу медіа-мистецтва завжди має сталу структуру. Після перших років хаотичних спроб виникає думка про потребу обмеження нового виду художнього мислення темами та змістом, які є найлогічнішими для його основних виражальних засобів. А вже згодом комунікатори поступово усвідомлюють, що додання поставлених меж цілком можливе і потрібне за умов майстерності.

Така тенденція на стадії обмежень є стилеутворюючою, бо вони можуть накладатися на увесь без винятку контент ЗМК, продуктивний і репродуктивний. Водночас, коли справа доходить до зняття обмежень, то це переконливо свідчить про ствердження нового мистецтва, оригінальними засобами якого і відбувається розширення життєвого матеріалу.

Отже, нами встановлено три зв'язки, які можуть свідчити про виникнення нового виду мистецтва в системі засобів масової комунікації на її черговому етапі: ізоморфність з іншими мистецтвами, пошук попередників та обмеження життєвого матеріалу. Слід зазначити, що, принаймні, перші два виступають зовнішніми зв'язками системи медіа-мистецтв, пов'язуючи її з традиційними мистецтвами.

Відтак, для визначення ролі та сутності нових форм для початку треба віднайти стилетворчі та формотворчі інформаційні зв'язки в системі медіа-мистецтв нової доби. А саме - нав'язування ролі ретранслятора, утопічні проекти, місіонерство та циклічність

стилістики.

З'ясувавши таким чином форми, обумовлені цими ознаками, слід знайти, для яких із них актуальні інформаційні зв'язки, що свідчать про виникнення нового виду комунікації. А саме - пошук попередників, ізоморфність з рештою мистецтв та обмеження життєвого матеріалу.

Отже, маємо бажану методику, яку можна застосувати для виокремлення нових комунікативно-художніх одиниць з усього масиву експериментальних форм новітнього мистецтва.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Тетерин С. Медиа искусство // <http://azbuka.gif.ru/alfabet/m/media-art/> .
2. Маршалл Маклюэн. Галактика Гутенберга: сотворение человека печатной культуры. - К., 2003, - 432 с.
3. Тоффлер Э. Третья волна. - М.: АСТ, 1999, - 784 с.
4. А.В. Птушенко, Наука в современном мире. - М., 2005.
5. Дитер Даниэльс "Утопия - для чего?" // [http://terra-incognita.iatp.org.ua/Ti9/09\\_03.html](http://terra-incognita.iatp.org.ua/Ti9/09_03.html) , 2001.
6. Эрkki Хухтамо. Заметки по поводу археологии медиа. / NewMediaLogia/NewMediaTopia. - М., 1996. - С. 38.
7. Кустовська О. В. Методологія системного підходу та наукових досліджень. - Тернопіль: Економічна думка, 2005. - 124 с.
8. Різун В. В. Друга лекція з теорії масової комунікації // <http://journalib.univ.kiev.ua/DrugaLectsiya.pdf> , 2007.
9. Варганов А. С. От фото до видео. - М., 1996, - 220 с.
10. Хоменко І. А. Оригінальна радіодрама: Навч. посібник. - Київ. Нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. - К., 2002. - 320 с.
11. Петров Л. Массовая коммуникация и искусство. - Л. изд. ЛГИТМК, 1976, - с. 148-149.
12. Богомоллов Ю. Курьезы муз. Диалектика продуктивного и репродуктивного в творчестве на радио и телевидении. - М., 1986.

# МАТЕРІАЛИ МІЖНАРОДНОГО МЕТОДОЛОГІЧНОГО СИМПОЗИУМУ «ОБ'ЄКТ І СУБ'ЄКТ ГУМАНІТАРНОГО ПІЗНАННЯ»



Оксана ПРОСЯНИК

© 2008

## К ПРОБЛЕМЕ ИСТОРИИ ИЗДАНИЯ СОСЮРОВСКИХ ТЕКСТОВ

Парадокс, господствующий в истории с сосюровской мыслью, состоит в том, что «Курс общей лингвистики» является продуктом совершенно своеобразной издательской истории. Действительно, Сосюр при жизни развивал свои идеи только на лекциях и в очень лаконичных рукописных набросках, если не считать рукописи «О двойственной сущности языка» (*De l'essence double du langage*), обнаруженной в 1996 году. Сосюр не является автором «Курса общей лингвистики»: он составлен двумя его учениками, коллегами Шарлем Балли и Альбером Сешеэ в сотрудничестве с одним из его студентов Альбером Ридлингером. К тому же Сосюр не преподавал курс общей лингвистики, а только 3 цикла лекций под этим названием были прочитаны им в Женевском университете в 1907, 1908-1909 и 1910-1911 годах перед очень небольшой аудиторией студентов. Именно на основе части этих конспектов Шарль Балли и Альбер Сешеэ письменно изложили то, что они назвали «восстановлением», совершенно изменив и переписав эти лекции уже после смерти Сосюра. Как известно, издатели сами не слушали курсы по общей лингвистике, Балли занимался у Сосюра по нескольким дисциплинам с 1985 по 1905 год, а Сешеэ – с 1891 по 1983 год. Супруга Альбера Сешеэ слушала общий курс Сосюра, ее записи и были использованы, так же как и записи А.Ридлингера, при подготовке «Курса» к печати. В предисловии составители «Курса» говорят об этом, но не без двусмысленности: они говорят о Сосюре как об авторе работы. В действительности его считают таковым, то есть автором, об этом свидетельствуют многочисленные комментарии типа «в Курсе Сосюр пишет, что...». Ссылки на Сосюра такого типа совершенно двусмысленны: филологическая задача, поставленная текстом «Курса» 1916 года, была просто поглощена его издательским успехом. Такого рода странный «заговор молчания, безмолвия» окружал издательскую историю «Курса», которая прояснилась недавно найденными документами. Сегодня известно, что Антуан Мейе, выдающийся парижский лингвист и давний друг Сосюра, задумал вскоре после его смерти в феврале 1913 года опубликовать конспекты женевских лекций в сотрудничестве со слушателем этих лекций Полем Регаром. Однако в мае 1913 года Балли энергично возражает против этой идеи в письме к Мейе. Последний в ответном письме пишет: «Проект, который я наметил с молодым Регаром, оставлен. Этот проект все время зависел от вашего одобрения, и с того момента, как у вас появились другое видение, другие цели, он не должен быть вопросом» [1]. Никто никогда, казалось, больше не заговорит об этом проекте. И только общественный отклик несогласия, старательно незамечавшийся, пролился реакцией Регара на издание Курса в предисловии к

его диссертации, опубликованной в 1919 году: «Ученик, слышавший большую часть лекций Фердинанда де Соссюра по общей лингвистике и знающий материалы, на которых основана публикация, неизбежно испытывает разочарование, не найдя изысканной привлекательности лекций учителя. Сохранила ли публикация конспектов лекций мощную и оригинальную мысль Фердинанда де Соссюра? А сами изменения, которые издатели, кажется, боятся выпустить в свет, не представляют ли именно они их единственный интерес?» [1]. Нужно считать эти строки вежливым выражением очень серьезного несогласия.

Молчание другого слушателя женевских лекций еще более тягостное, поскольку речь идет о Ридлингере, коллеге Балли и Сешеэ. В 1957 г. он высказывает свое мнение о «Курсе» в письме (оставшемся неизданным до 2000г.) к товарищу по школе, в котором он объясняет свой отказ написать статью по его просьбе для *Tribune de Genève*: «Для меня будет невозможным дать представление об истинной величине Ф. де Соссюра без сравнения его с Балли... Балли сильно сократил общую лингвистику, что в работе Годеля будет бесспорно доказано... Еще более серьезным является полное уничтожение великолепного введения на 100 страниц во вторых лекциях... Годель видит в этом введении квинтэссенцию соссюрской мысли. Но Балли, очень способный к наблюдению лингвистических фактов, не имел философского чувства своего учителя» [1]. Не было ли единственной причиной афиширования «сотрудничества» с Ридлингером редакторами «Курса» «стирание» их отсутствие на лекциях и делание правдоподобной апостериори их концепции по сравнению с концепцией Регара-Мейе?

В 1954 году ученик Ш.Балли, профессор Женевского университета Робер Годель опубликовал часть обнаруженного им материала – дополнительные записи лекционных курсов Соссюра и хранящиеся в библиотеке Женевского университета черновики самого Соссюра – под названием «Тетради Ф. де Соссюра». В 1957 году вышло в свет исследование Робера Годеля – «Рукописные источники «Курса общей лингвистики»<sup>□</sup>, – которое открывает простор для исследований оригинальных соссюрских текстов. В эту книгу включены ранее обнаруженные автором материалы и ряд других соссюрских документов, а также студенческих записей, не использованных издателями «Курса». «Надо прямо сказать, что со страниц «Рукописных источников...» на нас смотрит несколько иной Соссюр, чем тот, которого мы привыкли видеть в каноническом тексте. Да и образ Соссюра-лектора вырисовывается более масштабным, обращенным не только к проблемам внутренней лингвистики, но и более широким областям филологии, где есть место не только общей проблематике и сравнительной грамматике индоевропейских языков, но и отдельным вопросам романистики... и германистики, включая литературоведческие работы и несколько загадочные... изыскания в области анаграмм» [3, 15].

За годелевским исследованием следует еще одно серьезное критическое издание бернского филолога-романиста, ученика Р. Годеля, Рудольфа Энглера, который предлагает сводный список всех студенческих тетрадей, использованных в тексте «Курса» 1916 года. Р.Энглер сопоставил все рукописные материалы с каноническим текстом «Курса общей лингвистики», что позволило установить, как соотносится интерпретация издателей с оригинальными источниками «Курса»<sup>□</sup>. Он также проанализировал создание научной терминологии Соссюра. Словарь Энглера включает термины, впервые введенные в научный обиход самим Соссюром, и термины ранее существовавшие, но переосмысленные Соссюром в рамках его теории. «Материалы, собранные в книгах Энглера, вносят некоторые уточнения в ход научной мысли Соссюра и позволяют ответить на часть недоуменных вопросов, неоднократно дискутировавшихся в критических статьях, так как они возникали при чтении канонического текста. Появилась возможность отделить мысль Соссюра от тех домыслов, которые были привнесены, с одной стороны, издателями книги, а с другой – ее многочисленными комментаторами» [3, 18]. Но этого окажется недостаточным, чтобы развеять в умах историческую двусмысленность имеющегося текста «Курса общей лингвистики». Только другие соссюрские тексты смогут жить в величественной тени «Курса»: автографические тексты по общей лингвистике. Эти тексты, написанные рукой Соссюра, – подготовительные



заметки для лекций, афоризмы, наброски и различные примечания – уже фрагментарные сами по себе, являются заново фрагментированными между изданием 1968 года и приложением, появившемся в 1974 году. Они появляются как «источники «Курса общей лингвистики», а не автономный текстовый корпус. Вот почему в конце 1990-х годов появилась на свет новая издательская программа (Буке-Энглера): программа «Архивы Фердинанда де Соссюра», которая закончилась в 1999 г. созданием Института Фердинанда де Соссюра (Женева-Париж). Издания, определенные этой программой, полностью объединяют автографические сосюрские лингвистические тексты, а также лекции по общей лингвистике и дополняют издания Энглера 1968 и 1974 годов, к системе индексации которых они отсылают. Выход первого запланированного тома, посвященного Лекциям по общей лингвистике, был задержан из-за неожиданного события: открытие новых рукописей, содержащих наброски книги по общей лингвистике и считавшихся утерянными.

Известно, что в 1890 годах Соссюр планировал писать книгу о фундаментальных понятиях лингвистики – по словам самого Соссюра «книгу о роли слова как основной помехи в науке о словах»; «книгу, в которой без восторга и пристрастия я объясню, почему нет одного термина, используемого в лингвистике, с которым я согласовываю какое-нибудь значение», писал он Мейе еще в 1894 году [1]. Безнадежный проект, по общему мнению исследователей, поскольку не было найдено и следов. Все же некоторые сомнения были: в частной беседе со студентом в 1911 году на вопрос, записывал ли он свои мысли о философии языка, Соссюр ответил: «Да, записал, но они потерялись где-то в ворохе бумаг, и я не могу их отыскать» [1]. Нужно было дождаться 1996 года, чтобы они нашлись во время восстановительных работ в оранжерее фамильного дома Соссюр в Женеве. Тексты содержат сильно испорченные временем наброски книги по общей лингвистике с названием «О двойственной сущности языка». Также были найдены и другие подлинники – афоризмы, новые подготовительные заметки для женевского курса и т.д. Они были опубликованы в 2002 г. в Париже под названием «Записки по общей лингвистике».

Что принесли сегодня сосюрские рукописи науке о языке и гуманитарным наукам в целом? Это наследие подтверждает, что «Курс общей лингвистики» (1916 г.) искажает, скрывает, даже иногда противоречит идеям Фердинанда де Соссюра. Искажения касаются ключевых понятий, таких как «*arbitraire du signe*» et «*valeur linguistique*» («произвольность знака» и «языковая значимость»), почти непонятно, как они удержались в тексте Балли и Сешез [2]. В Курсе сказано, что Соссюр понимал лингвистику как «науку о языке в самом себе и для себя», иными словами как бестелесную грамматику, тогда как понимание Соссюром лингвистики является точной противоположностью этому утверждению. В труде «О двойственной сущности языка» Соссюр определяет свое видение науки о языке, которую он называет семиологией: «Семиология = морфология, грамматика, синонимия, риторика, стилистика, лексикология и т.д., все неотделимо». Различия в толковании сосюрских идей проявляется на различных уровнях. С одной стороны, они касаются фундаментальных вопросов теории лингвистической науки (вопросы, связанные, главным образом, с понятиями, признанными сосюрскими, произвольности и значимости, а также связанными с проблемами речевого акта в теории языка); с другой стороны, огромное различие касается логики аргументации, развиваемой в трех циклах лекций, измененной авторами «Курса». Отчетливо стало ясно, что Соссюр в лингвистике является основателем не только структурализма. Он думал о теоретических основаниях последующих научных течений в структурализме: генеративная грамматика, прагматика, изучение дискурса. Перечитывание Соссюра сегодня влечет за собой новые задачи для практической лингвистики и является решающим для истории мысли в гуманитарных науках.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. S. Bouquet. *Après un siècle, les manuscrits de Saussure reviennent bouleverser la linguistique*, Université Paris 2, 2002.
2. S. Bouquet, *Introduction à la lecture de Saussure*, Paris, Payot, 1997.
3. Соссюр, Ф. де. Заметки по общей лингвистике / Вступит. статья и комментарии Н.А. Слюсаревой. М.: Прогресс, 1990.

Севастопольский городской гуманитарный университет  
Studia Methodologica  
Севастопольское общество изучения славянских языков  
**ПОСТОЯННО ДЕЙСТВУЮЩИЙ СИМПОЗИУМ**  
**«ОБЪЕКТ И СУБЪЕКТ ГУМАНИТАРНОГО ПОЗНАНИЯ»**  
VI конференция  
**СУЩНОСТЬ ОБЩЕСТВА**  
**И ОБЩЕСТВЕННЫЙ ФАКТОР В ГУМАНИТАРНОМ ПОЗНАНИИ**  
10-14 мая 2008 г.  
г. Севастополь

Научные исследования, будучи процессом умственным и сугубо индивидуальным по своей сущности, тем не менее, на уровне историческом, методическом и, особенно, практическом представляют собой абсолютно социальную функцию человеческого опыта. Ни один ученый не может быть свободен от концептуальных положений и терминосистем, наработанных многими поколениями его предшественников. Даже создавая совершенно новую теорию, он вынужден ориентироваться на другие теории и вступать в диалог со своими оппонентами и единомышленниками. Кроме того, всякая наука, а особенно гуманитарная, – это спор об идеях, способах видения объекта, методах его описания и объяснения, а также о сфере применения результатов исследования. Не следует забывать, что на пути всякого научного новшества в гуманитарной сфере стоят такие мощные «противники», как культурный стереотип (бытовая картина мира) и общественное мнение (господствующие мировоззренческие тенденции). Перед ученым неминуемо возникает проблема введения своих взглядов в существующие дискурсы и согласования собственной точки зрения с общепринятой или с принятыми в отдельных научных сферах. Поэтому важным фактором формирования любой гуманитарной теории является фактор социализации, обобществления новых идей.

Ученый всегда, на каждом этапе своей деятельности оказывается вовлеченным в общественную дискуссию и вынужден соизмерять свою точку зрения с точками зрения своих предшественников, сторонников или оппонентов. К тому же спорным остается сам феномен общества и, как следствие, невыясненными оказываются и все производные от него понятия: общественное мнение, коллективное сознание, общепринятая точка зрения, единомышленник, общественный стереотип, расхождение мнения, культурная традиция, школа, течение, направление и так далее.

Проблемам

- соотношения индивидуального и социального в сфере гуманитарного познания,
- формирования научных традиций и школ,
- появления модных течений в науке,
- установления общественного диалога, возникающего вследствие межпарадигмального общения научных и философских школ,
- мировоззренческих конфликтов и теоретических споров между отдельными учеными, проистекающих из различия их взглядов

будет посвящена очередная  
VI конференция постоянно действующего Симпозиума  
«Объект и субъект гуманитарного познания»

**«Сущность общества и общественный фактор в гуманитарном познании»,**

которая будет проводиться Севастопольским городским гуманитарным университетом, в сотрудничестве со Свентокшиской академией им. Я. Кохановского в г. Кельце (Польша), научно-философским альманахом «Studia Methodologica» (Тернополь), Севастопольским обществом исследования славянских языков на базе СГУ 10-14 мая 2008 года.

На этот раз конференция приурочена к 165-летию выдающегося социолога Жана Габриэля де Тарда, положившего начало социально-психологическим исследованиям и введшим в научный обиход одно из базовых социологических понятий – общественное мнение. К участию в конференции приглашаем представителей всех гуманитарных наук. Выступления проходят в форме свободной дискуссии, сопровождающей доклад с момента его начала. Интердисциплинарный характер симпозиума предполагает доступность подачи информации, плюрализм подходов и толерантное отношение к оппонентам и единомышленникам. Допускается участие в симпозиуме без выступления, но с возможностью опубликовать доклад в альманахе «Studia Methodologica». Всем участникам конференции предоставляется возможность публикации докладов в альманахе «Studia Methodologica» (признан специальным ВАК Украины по филологии и философии). **Просьба заявки на участие высылать до 15 апреля 2008 г.**

**Оргкомитет конференции**

Лещак Олег: e-mail: olegleszczak@go2.pl, тел. +48 (66) 725 27 07

Ситько Юрий: e-mail: sitko@pochta.ru, тел. +38 (095) 616 78 25, +38 (0692) 45 69 57

Ответственный секретарь Медная Алина: 99011 г. Севастополь, пр. Гагарина 13, кафедра иностранной филологии; e-mail: mednaya1@bk.ru, тел. +38 (050) 987 80 52.

## ANALIZA FUNKCJI SOCJOZNACZENIA PEWNEGO TERMINU KLUCZOWEGO DLA BADANIA STRUKTURY SYSTEMÓW STEROWANIA SPOŁECZNEGO

W mojej książce pt. *Metacybernetyka*<sup>1</sup> wyłożyłem podstawy aksjomatycznej teorii poznania i ogólnej jakościowej teorii informacji oraz przedstawiłem ich zastosowanie do analizy socjoznaczeń pewnych kluczowych terminów. W niniejszym opracowaniu przypomnimy pewne podstawowe pojęcia omówione we wspomnianej pracy i zastosujemy je do analizy funkcji socjoznaczenia terminu *własność środków produkcji*, który ma kluczowe znaczenie dla badania struktury systemów sterowania społecznego.

### 1. Podstawowe pojęcia aksjomatycznej teorii poznania i ogólnej jakościowej teorii informacji

„System pojęć aksjomatycznej teorii poznania i oparty na niej system pojęć naukowych, można zbudować wychodząc z trzech następujących pojęć pierwotnych:

1. **objektu elementarnego**, który oznaczamy symbolem  $O_i$  (gdzie indeks  $i$  oznacza identyfikator obiektu - np. jego numer lub oznaczenie literowe),

2. **relacji**, którą oznaczamy  $r_{ks}$  (gdzie  $k$  oraz  $s$  oznaczają identyfikatory obiektów elementarnych między którymi relacja występuje),

3. **zbioru**, który oznaczamy nawiasem, w którym wpisujemy obiekty lub relacje należące do tego zbioru: zbiór obiektów elementarnych oznaczamy  $(O_p, O_q, \dots, O_n)$ , zaś zbiór relacji między nimi  $(r_{1p}, r_{1q}, \dots, r_{1m}, r_{2p}, r_{2q}, \dots, r_{2m}, \dots, r_{nm})$ ; można też stosować inne alternatywne oznaczenia zbioru obiektów:  $O_i$  (gdzie indeks  $i$  przybierać może dowolną z wartości  $1, 2, \dots, n$ ) zaś zbioru relacji między nimi:  $r_{ks}$  (gdzie zarówno indeks  $k$  jak i indeks  $s$  przybierać mogą dowolną z wartości  $1, 2, \dots, n$ ). Zbiory odróżnieniu od ich elementów oznaczać będziemy dużymi literami: zbiór obiektów elementarnych oznaczmy  $O$ , zaś zbiór relacji między nimi  $R$ .

Obiektów elementarnych nie dzielimy na mniejsze części. Przy rozwiązywaniu konkretnego problemu określamy co będziemy traktować jako obiekty elementarne, jakie zbiory tych obiektów i jakie relacje między nimi będziemy badać. Np. w fizyce cząstek elementarnych jako obiekty elementarne traktujemy właśnie te cząstki, badając ich zbiory i fizyczne relacje między nimi; w demografii jako obiekty elementarne traktujemy ludzi, badając ich zbiory oraz ilościowe relacje między nimi. Wśród wszelkich rodzajów relacji wyróżniamy *relacje pierwotne*, które leżą u podstaw wszelkich społecznych procesów poznawczych (eksploracyjnych)<sup>2</sup>.

„Zbiór  $({}_x O_p, {}_x r_{ks}) = (O, R)$  obiektów elementarnych  ${}_x O_i$  (gdzie indeks  $i$  przybierać może dowolną z wartości  $1, 2, \dots, n$ ) oraz wszystkich relacji między nimi  ${}_x r_{ks}$  (gdzie zarówno indeks  $k$  jak i indeks  $s$  przybierać mogą dowolną z wartości  $1, 2, \dots, n$ ) nazywamy **systemem** i oznaczamy  $(O, R) = {}_x S_x$  gdzie  $x$  jest oznaczeniem danego systemu. Zbiór wszystkich obiektów elementarnych  ${}_x O_i$  nazywamy **substancją systemu**  $S_x$ , natomiast zbiór wszystkich relacji  ${}_x r_{ks}$  **strukturą tego systemu**”<sup>3</sup>.

W ogólnej jakościowej teorii informacji (która jest uogólnieniem jakościowej teorii informacji Mariana Mazura<sup>4</sup>) wprowadzamy „(...) następujące krótkie ogólne definicje: relacje między elementami tego samego zbioru nazywamy **informacjami**, zaś relacje między elementami różnych zbiorów nazywamy **kodami** (elementami mogą tu być zarówno obiekty elementarne jak i zbiory tych obiektów). Jeżeli np. mamy jeden zbiór  $X$  odległości między różnymi miejscowościami w tere-

1 J. Kossecki, *Metacybernetyka*, Kielce – Warszawa 2005.

2 Tamże, s. 17-18.

3 Tamże, s. 22.

4 M. Mazur, *Jakościowa teoria informacji*, Warszawa 1970.

nie oraz drugi zbiór *Y* odpowiadających im odległości na mapie, wówczas stosunki tych odległości będą informacjami, zaś skala mapy będzie kodem (...). Trzeba w tym miejscu stwierdzić, że to co w tradycyjnej nauce nazywa się *informacją*, w zaprezentowanym języku odpowiada **informacji abstrakcyjnej** - czyli relacji między obiektami, którym nie przypisujemy masy, energii, ani położenia w fizycznej czasoprzestrzeni.

Powyższy ogólny podział relacji przedstawia następujący schemat:



Elementy zbioru, między którymi występują relacje-informacje nazywamy **komunikatami**<sup>5</sup>.

„Jeżeli poszukujemy informacji zawartych między elementami zbioru *X*, wówczas elementy tego zbioru (komunikaty należące do tego zbioru) nazywamy **oryginałami**.

Do znalezienia poszukiwanych przez nas informacji możemy wykorzystać zbiór *Y*, wówczas elementy zbioru *Y* nazywamy **obrazami**. Zbiór obrazów będziemy nazywać **tekstem**<sup>6</sup>.

„Przetwarzanie oryginałów w obrazy i obrazów w oryginały jest **przetwarzaniem komunikatów**, kody określają sposób tego przetwarzania. Natomiast przetwarzanie informacji zawartych między elementami zbioru oryginałów w informacje zawarte między elementami zbioru obrazów nazywamy **informowaniem**.

Znając oryginały i kody można określić (znaleźć) obrazy - proces ten nazywamy **kodowaniem**. (...)

Znając oryginały i obrazy można określić kody - operację tą nazywamy **wykrywaniem kodu**.

Znając obrazy i kody można określić oryginały - operację tą nazywamy **dekodowaniem**.

(...)

Jeżeli przetwarzanie oryginałów w obrazy odbywa się bez zmiany informacji - tzn. jeżeli informacje zawarte między elementami zbioru obrazów są takie same jak informacje zawarte między elementami zbioru oryginałów, wówczas mamy do czynienia z **informowaniem wiernym** czyli **transinformowaniem**, (...).

(...)

Transinformowanie jest równoznaczne z przenoszeniem informacji bez ich zniekształcania.

(...)

Informowanie wierne możemy nazwać **informowaniem prawdziwym**, zaś relacje między informacjami zawartymi w zbiorze obrazów i informacjami zawartymi w zbiorze oryginałów, (...) nazywamy **informacjami prawdziwymi**.

Jeżeli przetwarzanie oryginałów w obrazy odbywa się w taki sposób, że informacje zawarte między elementami zbioru obrazów nie są takie same jak informacje zawarte między elementami zbioru oryginałów, wówczas mamy do czynienia z **informowaniem zniekształconym**, które może być informowaniem pozornym lub fałszywym.

(...)

Informowanie zniekształcone możemy nazwać **informowaniem fałszywym**, zaś relacje między informacjami zawartymi w zbiorze obrazów i informacjami zawartymi w zbiorze oryginałów (...) nazwiemy formalną definicją **falszu** - lub **falszywości informacji** - w ogólnej jakościowej teorii informacji. Inaczej mówiąc informacje zawarte w zbiorze obrazów, które są różne niż informacje zawarte w zbiorze oryginałów nazywamy **informacjami fałszywymi**. **Falsz** zaś jest to stosunek informacji zawartych w zbiorze obrazów do informacji zawartych w zbiorze oryginałów występujący w *informowaniu zniekształconym*<sup>7</sup>.

„**Informowanie wierne** jest równoznaczne z przenoszeniem informacji bez ich zniekształcania. Ma ono miejsce wówczas gdy:

5 J. Kossecki, *Metacybernetyka*, wyd. cyt. s. 26-27.

6 Tamże, s. 28.

7 Tamże, s. 29-30.

- oryginały są zarazem obrazami - np. list nadany jest zarazem listem otrzymanym,  
- oryginały są takie same jak obrazy - np. dokument jest taki sam jak jego kopia,  
- oryginały są analogiczne do obrazów - np. mapa ma strukturę analogiczną jak teren, który przedstawia,

- oryginały są najpierw zniekształcane w komunikaty pośrednie, które następnie są odwrotnie zniekształcane w obrazy - np. tekst zostaje najpierw zaszyfrowany a następnie odszyfrowany.

Ogólnie *informowanie wierne* możemy - za M. Mazurem - podzielić na następujące dwa rodzaje:

a) **transinformowanie**, które ma miejsce wówczas, gdy wszystkie elementy zbioru oryginałów są jednoznacznie kodowane w zbiorze obrazów - inaczej mówiąc gdy w przekąźniku informacji zawarte są te wszystkie informacje, które przekazuje nadawca i odbierają odbiorcy; (...).

b) **parainformowanie**, które ma miejsce wówczas, gdy nie wszystkie elementy zbioru oryginałów są kodowane w zbiorze obrazów, ale dzięki istnieniu w zbiorze obrazów już zakodowanych informacji, przekaz informacji jest wierny - inaczej mówiąc gdy w przekąźniku informacji nie są zawarte wszystkie te informacje, które chce przekazać twórca, ale mimo to odbiorcy je odbierają (dzięki wspólnym zbiorom informacji - np. skojarzeń w pamięci - u nadawcy i odbiorcy; (...))<sup>8</sup>.

„*Informowanie zniekształcone* możemy - za M. Mazurem - podzielić na następujące dwa rodzaje:

1) **Informowanie pozorne** czyli **pseudoinformowanie** ma miejsce wówczas, gdy kod jest niejednoznaczny czyli ciągi kodów, choć zupełne, są nieoddzielne, tj. mają pewne komunikaty wspólne (w zbiorze oryginałów albo w zbiorze obrazów), przy czym może to być:

- **informowanie ogólnikowe** czyli **pseudoinformowanie dysymulacyjne**, które ma miejsce wówczas, gdy przetwarza się dwa lub więcej oryginałów w jeden obraz - (...); np. świadek chcąc ukryć prawdę, ale bojąc się odpowiedzialności za fałszywe zeznania, twierdzi, że w miejscu przestępstwa były dwie osoby, zamiast zeznać, że byli tam mężczyzna i kobieta;

- **informowanie rozwlekłe** czyli **pseudoinformowanie symulacyjne**, które ma miejsce wówczas, gdy przetwarza się jeden oryginał w dwa lub więcej obrazów - (...); np. w komunikacie wojennym stwierdza się, że zniszczono wiele nieprzyjacielskich zakładów zbrojeniowych, wytwórni broni, fabryk pracujących na potrzeby armii - jest to pozorna obfitość informacji, gdyż wszystkie powyższe nazwy mogą w gruncie rzeczy oznaczać jedno i to samo.

(...)

**Pseudoinformacja** jest to informacja zawarta w zbiorze obrazów, która jest różna od informacji zawartej w zbiorze oryginałów, w wyniku pseudoinformowania.

2) **Informowanie fałszywe** czyli **dezinformowanie** ma miejsce wówczas, gdy ciągi kodów są niezupełne, choć oddzielne (jednoznaczne), przy czym może to być:

- **zatajenie** czyli **dezinformowanie dysymulacyjne**, które ma miejsce wówczas, gdy pewne oryginały nie są przetwarzane w żaden obraz - (...); np. pominięcie w spisie inwentaryzacyjnym, towaru istniejącego w magazynie; (...)

- **zmyślanie** czyli **dezinformowanie symulacyjne**, które ma miejsce wówczas, gdy obrazy nie są wynikiem przetwarzania jakiegokolwiek oryginału - (...); np. w spisie inwentaryzacyjnym wymienia się towar, którego faktycznie nie ma w magazynie.

**Dezinformacja** jest to informacja zawarta w zbiorze obrazów, która jest różna od informacji zawartej w zbiorze oryginałów, w wyniku dezinformowania<sup>9</sup>.

„W nauce, podobnie jak w filozofii, staramy się informować wiernie - transinformować lub parainformować, dążąc do całkowitego eliminowania dezinformowania oraz maksymalnego ograniczania pseudoinformowania - chociaż całkowicie tego ostatniego wyeliminować się nie da, choćby z powodu konieczności posługiwania się pewnymi słowami zaczerpniętymi z języka potocznego. W sztuce natomiast można ewentualnie, co najwyżej postulować ograniczanie dezinformowania, ale nie można nawet postulować wyeliminowania pseudoinformowania<sup>10</sup>.”

8 Tamże, s. 67-68.

9 Tamże, s. 67-70.

10 Tamże, s. 72.

## 2. Analiza socjoznaczenia terminu „własność środków produkcji” i jego rola w badaniu systemów sterowania społecznego

„Procesy powstawania parainformacji w szerokich rzeszach członków społeczeństwa, łączą się z powstawaniem **norm społecznych**, które funkcjonują w poszczególnych społeczeństwach, a te z kolei są uzależnione od **systemów sterowania społecznego**, rozumianych jako zorganizowane układy procesów sterowania ludzkimi działaniami w danym społeczeństwie. Systemy te - jeżeli mają być skuteczne - muszą wykorzystywać bodźce dostosowane do rodzaju norm dominujących w danym społeczeństwie. (...)”<sup>11</sup>.

„Od systemu sterowania zależy też wybór zbiorów oryginałów i zawartych w nich informacji, które się bada, sposobu kodowania informacji i w ogóle ich przetwarzania. Od rodzaju tego systemu zależy też w rezultacie, uznawany za prawdziwy obraz świata, dominujący w danym społeczeństwie (obraz zgodny z potrzebami i życzeniami większości członków społeczeństwa jest łatwiej uznawany za prawdziwy, zaś niezgodny z nimi za fałszywy).

Kluczowe znaczenie ma tu charakterystyczne dla danego systemu sterowania społecznego (cywilizacji) rozumienie samych terminów **prawda, prawdziwy, prawdziwa informacja, prawdziwe twierdzenie, fałsz, fałszywy, fałszywa informacja, fałszywe twierdzenie**. Sposób rozumienia tych pojęć w społeczeństwach o różnych typach systemów sterowania - czyli o różnych cywilizacjach - nazywamy ich **socjoznaczeniem**, jest on podstawą sposobu kodowania informacji w danym społeczeństwie.

Na bazie socjoznaczeń charakterystycznych dla danego systemu sterowania, powstają **stereotypy** - jako słowa-klucze, które obok elementów poznawczych (najczęściej zawężonych) zawierają silne, wręcz dominujące, elementy oceniająco-decyzyjne. W masowym procesie społecznej wymiany informacji wypierają one **pojęcia** związane z tymi samymi słowami-kluczami, lecz zawierające wyłącznie w miarę precyzyjne treści poznawcze. Ewolucja społecznego procesu przetwarzania i upowszechniania informacji przebiega w ten sposób, że stereotypy charakterystyczne dla danego systemu sterowania społecznego (cywilizacji) najpierw dominują, a następnie wypierają i zastępują pojęcia”<sup>12</sup>.

Dla badania systemów sterowania społecznego i opartych na nich struktur społecznych, bardzo ważna jest analiza socjoznaczenia terminu „własność środków produkcji”, które jest kluczem dla zrozumienia funkcjonowania **instytucji własności**. Jej społeczne funkcjonowanie polega – ogólnie rzecz ujmując – na tym, że określone ludzie, zwani **właścicielami**, mogą w zasadzie dowolnie dysponować posiadaną rzeczą i żądać od innych, aby nie wtrącali się do ich własności, zaś inni ludzie – którzy nie są właścicielami – są zobowiązani do szanowania takiego stanu rzeczy i nie mogą pozwalać sobie na wtrącanie się do spraw cudzej własności. Rzecz jasna, w praktyce społeczeństwo, a zwłaszcza jego władza, nakłada na dysponowanie własnością różne ograniczenia, co jednak nie zmienia ogólnej zasady.

Dla badania systemu sterowania społecznego przez nauki humanistyczne, duże znaczenie ma rozróżnienie **własności dóbr konsumpcyjnych** od **własności środków produkcji**, do którego zasadniczą wagę przywiązywała ekonomia marksistowska<sup>13</sup>.

Z punktu widzenia cybernetyki społecznej, funkcjonowanie instytucji własności dóbr konsumpcyjnych, polega na sterowaniu nimi przez właściciela, którego zasadniczym celem jest zaspokojenie jego potrzeb. Jest to więc **władza nad rzeczami**.

Natomiast społeczne funkcjonowanie instytucji własności środków produkcji jest bardziej złożone, łączy się z nią bowiem ściśle, możliwość decydowania o celach pracy ludzi, którzy używają tych środków w procesie produkcji – np. właściciel środków produkcji może decydować o tym, co będą robić robotnicy zatrudnieni w jego fabryce. Zatem instytucja własności środków produkcji jest przede wszystkim związana z **instytucją władzy nad ludźmi**.

Z zagadnieniem tym łączy się również problem: w czyim interesie funkcjonuje gospodarka

11 Tamże.

12 Tamże, s. 94-95.

13 Por. O. Lange, *Ekonomia polityczna*, Warszawa 1969, t. I, s. 20-21, 37-38.

i w ogóle społeczeństwo jako układ zorganizowany. Chodzi przy tym o interes określonych grup społecznych, które spełniają funkcje organizatora działań społeczeństwa jako systemu. Określona struktura społeczeństwa jako systemu zorganizowanego, funkcjonuje prawidłowo, dopóki przyczynia się do utrzymywania równowagi funkcjonalnej społeczeństwa, natomiast gdy zaczyna ona zaburzać tę równowagę powstają warunki do jej zmiany<sup>14</sup>.

### 3. Analiza manipulacyjnych funkcji terminu „własność” we współczesnych społeczeństwach

Jedną z podstawowych norm, na których opierają się współczesne społeczeństwa, jest **ochrona prywatnej własności**. Przy czym ochronie tej podlega wszelka własność, bez rozróżnienia własności dóbr konsumpcyjnych i własności środków produkcji. Jest to typowe operowanie pseudoinformacją dysymulacyjną, które spełnia funkcje manipulacyjne.

Jednym z głównych celów systemu prawnego i systemu wychowawczego współczesnych społeczeństw, jest ochrona własności. Ludziom tłumaczy się, że w demokratycznym państwie prawa, takiej samej ochronie podlega własność pracownika jak i jego pracodawcy.

Takie stawianie sprawy robi wrażenie, jakbyśmy mieli do czynienia z informowaniem prawdziwym, opartym na parainformacji. W rzeczywistości jednak mamy tu do czynienia z pseudoinformowaniem dysymulacyjnym, opartym na operowaniu dwuznacznym terminem *własności*, bez rozróżnienia *własności dóbr konsumpcyjnych* od *własności środków produkcji*.

Opisane wyżej pseudoinformowanie staje się podstawą manipulacji społecznej, polegającej na tym, że zakup środków produkcji traktuje się analogicznie jak zakup dóbr konsumpcyjnych, podczas gdy – z punktu widzenia struktury i funkcji procesów sterowania społecznego – zachodzi między nimi zasadnicza różnica, polegająca na tym, że w pierwszym wypadku kupuje się prawo sterowania rzeczami, zaś w drugim prawo sterowania ludźmi – czyli inaczej mówiąc władzę nad ludźmi.

Współczesna propaganda operuje dychotomicznym podziałem systemów społecznych na *socjalizm* i *kapitalizm*. Według ekonomii marksistowskiej różnica między nimi polega właśnie na relacji do własności środków produkcji: socjalizm opiera się na tzw. społecznej własności środków produkcji, kapitalizm zaś na prywatnej. Biorąc pod uwagę to, co napisano wyżej, można stwierdzić, że w kapitalizmie można kupić władzę nad ludźmi, w socjalizmie zaś nie. W praktyce oznaczało to, w systemie socjalistycznym zdobywanie władzy wyłącznie siłą, zaś w systemie kapitalistycznym możliwość jej kupowania (choć nie wykluczone było również czasami zdobywanie jej siłą).

Powyższa dychotomiczna analiza systemów społecznych, z punktu widzenia cybernetyki społecznej, jest słabo diagnostyczna. Przede wszystkim, zarówno system kapitalistyczny jak i socjalistyczny, miały i mają bardzo wiele odmian. Wszak kapitalizm panował zarówno w hitlerowskiej III Rzeszy, jak USA, Francji czy Anglii, a gołym okiem widać, że systemy te tak bardzo się od siebie różniły, że wrzucanie ich do jednego worka to typowe pseudoinformowanie dysymulacyjne. Analogicznie system socjalistyczny, który panował w ZSRR tak bardzo różnił się zarówno od takiegoż systemu w PRL, czy z drugiej strony w ChRL, że zaliczanie ich do jednej kategorii – to również nic innego jak pseudoinformowanie dysymulacyjne.

Jak widać, samo rozróżnienie *własności dóbr konsumpcyjnych* od *własności środków produkcji*, choć eliminuje pseudoinformowanie wywołane operowaniem jednym terminem *własności*, na określenie obu jej rodzajów, nie jest wystarczająco diagnostyczne dla opisu współczesnych struktur społecznych i ich funkcjonowania.

Znacznie bardziej diagnostyczne jest tu podejście cybernetyki społecznej, które klasyfikuje systemy sterowania społecznego z punktu widzenia rodzaju motywacji, które w nich dominują. Bliższe informacje na ten temat można znaleźć w moich pracach poświęconych tej tematyce<sup>15</sup>.

14 Por. J. Kossecki, *Cybernetyka społeczna*, Warszawa 1981, s. 102-103.

15 Por. J. Kossecki, *Cybernetyka społeczna*, wyd. cyt.; J. Kossecki, *Metacybernetyka*, wyd. cyt.

## НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ МЕТОДИКИ КОНЦЕПТУАЛЬНОГО АНАЛИЗА (на материале концепта *ум* в русской языковой картине мира)

Термин *концептуальный или когнитивный анализ* (далее КА) предполагает, что объектом анализа является концепт и его структура. Сложная структура концепта находит применение в концептуальном анализе различных методов и приемов, которые используются в смежных дисциплинах. Н.А. Красавский утверждает, что «к числу стержневых терминов понятийного аппарата культурологической лингвистики относится ‘концепт’, без апеллирования к которому, как кажется, сегодня не обходится ни один серьёзный исследователь, работающий в указанном филолого-гуманитарном направлении. Его фундаментальное, многоаспектное изучение предполагает облигаторное обращение учёных к анализу самых разных уровней/ ярусов языка посредством применения различных исследовательских методик. Приоритетным при этом по праву признается лексико-фразеологический уровень языка, на котором наиболее очевидно и непосредственно фиксируются в знаковой форме арте- и монофакты материальной и, соответственно, духовной культуры человека, в целом отражаются ценностные ориентации того/ иного социума, система его моральных, этических и эстетических предпочтений, иллюстрирующая особенности менталитета конкретного лингвокультурного сообщества» [8, 8].

В современной лингвистике широкое распространение получил термин *концепт*, который не имеет однозначного толкования.

Как отмечает современный исследователь А.П. Бабушкин: «‘квантование’ мира образов, предметов, событий, абстрактных идей средствами языка происходит на уровне концептов. Концепт – дискретная единица коллективного сознания... <...> Главная роль, которую играют концепты в мышлении, это именно категоризация, позволяющая группировать объекты, имеющие определенные сходства, в соответствующие классы» [4, 5-9].

Академик Д.С. Лихачев ввёл в метаязык лингвистической науки понятие концептосферы языка – особого поля, «ауры» языка. Понятие концептосферы, по мнению Д.С. Лихачева, соотносится с познавательным потенциалом, запасом знаний и навыков, культурным опытом как отдельной личности, так и народа в целом [8, 3-9].

Когнитивный анализ в лингвистике связан с реконструкцией скрытых знаний культуры человека, его представлений о мире. Человеческие когнитивные структуры (восприятие, мышление, память, действие, язык) неразрывно связаны между собой в рамках одной общей задачи – осуществления процессов усвоения, переработки и трансформации знаний, которые, собственно, и определяют сущность человеческого разума [9, 135]. По В. Вундту, первоначальное слово – это бессознательный продукт внутреннего мира человека, психических движений этого мира. Истоки языка находятся в ярких, бросающихся в глаза признаках предметов.

Термины когнитивный анализ или когнитивная семантика впервые стали применяться в западном направлении лингвистики, которое именует себя когнитивным. К нему принадлежат Р. Лангакер, Дж. Лакофф, Л. Талми, Ж. Фоконье, М. Джонсона, А. Вежицкая.

В отечественной лингвистике когнитивные исследования представлены работами таких исследователей как Е.С. Кубрякова, Н.Д. Арутюнова, В.В. Колесов, Д. С. Лихачев, Ю.С. Степанов, Е.А. Пименов, М.В. Пименова, А.Т. Хроленко, М.В. Маслова.

Основными понятиями когнитивного или концептуального анализа являются такие как: *картина мира, концепт, концептуальный признак, когнитивная модель.*



По мнению В.В. Колесова, *концепт* является составляющим ментального мира человека или частью понятия *ментальность*: «*ментальность* есть мирозерцание в категориях и формах родного языка, соединяющие в процессе познания интеллектуальные, духовные и волевые качества национального характера в типичных его проявлениях. Язык воплощает и национальный характер, и национальную идею, и национальные идеалы, которые в законченном виде могут быть представлены в традиционных символах данной культуры. Основная единица ментальности – *концепт* данной культуры, которой в границах словесного знака и языка в целом предстают (являются) в своих содержательных формах как образ, как понятие и как символ» [6, 79].

По мнению М.В. Пименной, «*концепт* отражает категориальные и ценностные характеристики знаний о некоторых фрагментах мира. В концепте заключаются признаки, функционально значимые для соответствующей культуры» [12, 116].

Понятие *картина мира* относится к числу фундаментальных понятий, которое может выражать специфические взаимоотношения человека и его бытия, и окружающего мира. Модель мира именуется картиной мира и является одним из функциональных понятий, описывающих человеческое бытие. Феномен, именуемой *картина мира*, является таким же древним, как и сам человек. Создание первых картин мира у человека совпадает по времени с процессом антропогенеза. Тем не менее, реалья, называемая термином *картина мира*, стала предметом научного рассмотрения только в недавнее время. По мнению современных лингвистов (Б.А. Серебренниковой, Е.С. Кубряковой, В.И. Постоваловой, А.А. Уфимцева) термин *картина мира* был выдвинут в рамках физики в конце 19 в. – нач. 20 в. Одним из первых этот термин стал употреблять Г. Герц применительно к физической картине мира, трактуемой им как совокупность внутренних образов внешних предметов, из которых логическим путем можно получать сведения относительно поведения этих предметов» [13, 12]. По Герцу, «создаваемые образы не должны противоречить законам нашего мышления (допустимость образа), а их существенные соотношения – отношениям внешних вещей (правильность образа); они должны отображать существенные свойства вещей...» [13, 12]. Термин *картина мира* используется немецким философом XX столетия Карлом Ясперсом как система мировоззренческих знаний о мире; совокупность предметного содержания, которым обладает человек. В основе любого языка лежит *картина мира*. По мнению Г.В. Колшанского, «язык на одном этапе своего развития не выступает в качестве самостоятельной креативной силы и не создает своей собственной картины мира, он лишь фиксирует концептуальный мир, первоначальным источником которого является реальный мир» [7, 15]. В лингвистике под *картиной мира* понимают: во-первых, совокупность знаний о мире, которые приобретаются в деятельности человека; во-вторых, способы и механизмы интерпретации новых знаний. При таком понимании термина *картина мира* язык может рассматриваться как определенная концептуальная система или иначе можно сказать, что *картина мира* как мозаика составлена из концептов.

Ю.Д. Апресян в монографии, посвященной лексической семантике, отмечает основные компоненты полного лингвистического описания, мыслимого как модели, которая «умеет 1) строить правильные предложения естественного языка по заданным значениям или извлекать значения из данных предложений, 2) перефразировать эти предложения, 3) оценивать их точки зрения семантической связности и выполнять ряд других задач» [2, 36-37]. Речевая способность человека предполагает моделирование понимания языкового явления (переход от заданного текста к содержащемуся в нем значению).

В данной статье рассматриваются когнитивные модели «ум © человек», «ум © живое существо» признаки, которые характеризуют данную модель и концепт *ум*. Данная модель может реализовываться через признаки живого существа, которые, в свою очередь, реализуются через антропоморфные признаки.

Концепт *ум* в обыденном восприятии носителей русского языка, и, соответственно, в русской языковой картине мира – это сложное структурное образование. Слово *ум* служит для выражения познавательной способности и её функционирования. Вместилищем *ума* яв-

ляется *голова*, например, ср. *свой ум – царь в голове; сколько голов, столько и умов; сто голов сто умов* (В.И. Даль). *Голова*, содержащая *ум* “позволяет” человеку здраво рассуждать. Про человека, наделенного такой способностью, говорят: *светлая голова, (человек) с головой, с царем в голове, голова на плечах есть; без ума голова – котел; голова без ума – шебала* (В.И. Даль); о том, кто лишен такой способности, говорят, что он *без царя в голове*, что у него *каша в голове, ветер в голове, пустая голова* или, что он вовсе *без головы на плечах*.

В “Этимологическом словаре” русского языка под редакцией Макса Фасмера отмечено, что слово *ум* связано со старославянским словом \*авити (показать, явиться), \*авь (ясно, определено, открыто), например, ср. *ясная голова, светлая голова* – «о человеке, который ясно, логично мыслит» [14, 450].

В “Толковом словаре живого великорусского языка” В.И. Даля отмечено следующее: “*умь – общее название познавательной исключительной способности человека, способность мыслить; это одна половина духа его*” [5, 494-495].

Таким образом, концепт *ум* репрезентирует определенные умения, навыки и способности человека, связанные с мыслительной деятельностью.

Концепт *ум* может быть представлен антропоморфными признаками, которые представлены в рамках когнитивной модели «ум – человек». В Словаре живого великорусского словаря В.И. Даля в словарной статье «Человек» отмечено, что «человек отличается от животного разумом и волей, нравственными понятиями и совестью и образует не род и не вид животного, царство человека. Посему нередко *человек* значит существо, достойное этого имени. *Человек плотский, мертвый* едва ли отличается от животного, в нем пригнетенный дух под спудом» [5, 225].

## 1. Структура концепта *ум* в русской картине мира: признаки «живой природы».

### 1.1. Витальные признаки концепта *ум*.

Признак витальности концепта *ум* в русской языковой картине мира выражается следующими лексемами: *жизнь, живой, сила, сильный, здоровье, подвижный, движение*. Движение в наивных представлениях ассоциируется с жизнью, с жизненной силой. По народным поверьям беременная женщина должна обливаться водой из реки, чтобы её ребенок родился здоровым и сильным. Афоризм *движение – это жизнь* подтверждается фразеологическим сочетанием *всякая жилочка движется*, – так говорят о хорошем самочувствии. Этимологически слово *здоровье* восходит к понятию жизненной силы.

Слова *боль, мучение, зло* составляют противоположное значение понятий *жизнь, жизненная сила, жизненная энергия*. *Боль, мучение, зло* – это те понятия, которые связаны с любым проявлением жизни. В мифологическом представлении понятия *мучить, душить, бить, щипать, щекотать* составляют понятийный синонимический ряд. В «Этимологическом словаре русского языка» М. Фасмера этимология слова *мучить* родственна лит. *manųti, mankau* «давить, мучить» и др.-сакс. *mengian* «мешать» [15, 20]. Болезни мучают, мешают развиваться жизни, соответственно, являются сдерживающим фактором *жизни*. Витальные признаки концептов *ум, разум* включаются в бинарные оппозиции: ‘жизнь – мучение’, ‘сила – слабость’, ‘сила – здоровье’.

Метафоры, используемые для описания концептов внутреннего мира, продуцируются с помощью когнитивных изменений уже существующих значений в языке. Витальный признак, или признак жизни, у любого концепта репрезентируется лексемами *жизнь, живой, жить* и их дериватами *живость, жизненный, живительный*. Присоединение данных лексем к репрезентанту концепта *ум* характеризует один из способов выражения витального признака *внутреннего человека живой ум: необыкновенная живость ума, жизнь ума человеческого; Поиски живого, раздраженного ума порываются иногда за житейские грани, не находят, конечно, ответов, и является грусть... временное недовольство жизнью... И.А. Гончаров; У франта модного с кокеткой раздушенной Их оживляет ум, слегка волнует кровь. Е.П. Ростопчина*).

Среди витальных признаков концепта *ум* отмечены признаки физиологических

состояний тела: ‘здоровье’, ‘физическое истощение’, ‘физиологическая слабость’, ‘сон’, ‘возраст’, ‘движение’.

Среди телесных признаков можно вычлени́ть признак ‘здоровье/ его отсутствие’; этот признак выявляется в сочетаниях *здоровый/ здоровый/ здоровое состояние* с именами ‘внутреннего человека’ (*Тут необходим в цензуре здравый ум и чувство приличия – ибо решение его зависит от сих двух качеств.* А.С. Пушкин; *Певцы бессмертные, и честь, и слава россов, Питают здравый ум и вместе учат нас, Сколь много гибнет книг, на свет едва родясь!* А.С. Пушкин; *Был же он положительно не в здоровом состоянии ума, сам мне признавался, что наяву видит видения...* Ф.М. Достоевский; *что тут гибель способностей, может быть блестящих, добровольное любование своей тоской, одним словом, даже некоторый романтизм, не достойный ни здорового ума, ни благородного сердца Настасьи Филипповны.* Ф.М. Достоевский).

«Внутреннее тело», как и обычное тело, может болеть, что выражается витальным признаком ‘болезнь’. Концепт *ум* в русской языковой картине мира характеризуется витальным признаком ‘болезнь’, объективированном в словосочетаниях с лексемой *ум* таких, как: *больной, болеть, болезненный*, где выражается больное состояние (*больной ум, болит ум; И не в одних приговорах его ума было дело: своему мрачному, одиночному и больному уму он бы и не поверил; но доходило до проклятий что тут и не до слез, если и не наружных, так внутренних.* Ф. М. Достоевский; ср.: *у меня все тело болит; больное тело*).

Концепт *ум* может быть представлен через признаки ‘органа тела, испытывающего недомогания’ (*Половину вы вчера от меня уже слышали: я вас считаю за самого честного и за самого правдивого человека, всех честнее и правдивее, и если говорят про вас, что ум... то есть что вы больны иногда умом, то это несправедливо; я так решила и спорила, потому что хоть вы и в самом деле больны умом... Ф. М. Достоевский; *Желаю вам вылечить ваш ум и ваши подслепые глаза.* Ф.М. Достоевский).*

Концепт *ум* в русской языковой картине мира характеризуется витальным признаком ‘мука’ (*Другого же наблюдателя те же самые явления до того иной раз озаботят, что (случается даже нередко) – не в силах, наконец, их обобщить и упростить, вытянуть в прямую линию и на том успокоиться, - он прибегает к другому рода упрощению и, просто за просто сажает себе пулю в лоб, чтоб погасить свой измученный ум вместе со всеми вопросами разом.* Ф.М. Достоевский).

Концептам внутреннего мира свойственен витальный признак ‘силы’/ ‘слабость’ (*И быстрый взор, дивящийся слабый ум.* А.С. Пушкин; *Мой слабый ум томит неугомонно, её глаза мне светят благосклонно.* М.Ю. Лермонтов; *Помещик, деспот, сильный ум, настолько критический, чтоб не стать ни славянофилом, ни западником.* Ф.М. Достоевский; *Это сознание в болезненной слабости ума мгновениями становилось ему очень тяжело и даже обидно.* Ф.М. Достоевский; *Это болезненная курица в падучей болезни, со слабым умом и которую прибьет восьмилетний мальчишка ...* Ф.М. Достоевский; *Знаю, что он все силы ума употребляет на то, чтоб оправдать существующее зло.* Л.Н. Толстой; *Так он [ум] сообщает другим свою живительную силу...* Е.А. Ганн).

Концепт *ум* характеризуется витальным признаком ‘движение’ (*ум за разум заходит.* Поговорка; *Так без усилия ведет меня мой ум.* Е.А. Боратынский; *Так иногда толпы ленивой ум из усыпления выводит.* Е.А. Боратынский; *его ум погружался в изучение бесчисленных тайн искусства...* Е.В. Кологривова; *ум улетал за край.* А.С. Пушкин; *Вся ее женская тактика была проникнута нежной симпатией; все его стремления поспеть за движением ее ума дышали страстью.* И.А. Гончаров).

Потеря жизненной энергии – истощение. Витальный признак ‘истощение’ концепта *ум* отличается окказиональным характером – менее частотен (*В цинизме ли нашем, в раннем ли истощении ума и воображения столь молодого еще нашего общества, но столь безвременно одряхлевшего.* Ф.М. Достоевский).

Среди витальных признаков концепта *ум* выделяется ряд признаков соматического состояния, имеющих дополнительный признак “протяженность во времени” (‘сон’: *пробуж-*

*дение ума; когда сей демон, наводящий на ум мой сон, его мертвящий, отыдет ...* Е.А. Боратынский; *Я дал тебе понять, что в нем есть и ума не меньше других, только зарыт, задавлен он всякою дрянью и заснул в праздности.* И.А. Гончаров; *Кончилось обмороком, но на одну лишь минуту; я опомнился, приподнялся на ноги, глядел на него и соображал – и вдруг вся истина открылась столь долго спавшему уму моему!* Ф.М. Достоевский; *признак ‘возраст’, который содержит компонент признака ‘времени’ (возраст – это временной промежуток жизненного цикла): ... и нелегко постижимое постигалось детским умом, - тайное и недостижимое становилось вдруг доступным безотчетно, но уже крепко верующему ребенку.* Е.П. Ростопчина; *Молод годами, да стар умом.* Поговорка; *молоденький умок, что весенний ледок.* Поговорка; *... но ум его был юн, богат, как сорок лет тому назад.* А.С. Пушкин; *Зелен виноград не сладок, млад ум – не крепок.* Поговорка; *... что я сам совершенный ребенок <...> развитием, душой, характером и, может быть, даже умом я не взрослый, и так и останусь, хотя бы я до шестидесяти лет прожил.* М.Ю. Лермонтов; *... опытность давала ему перед нами многие преимущества; к тому же его обыкновенная угрюмость, крутой нрав и злой язык имели сильное влияние на молодые наши умы.* А.С. Пушкин; *О, вам, может быть, представляются эти вопросы грубыми, жестокими, но не требуйте же от юного ума воздержания невозможного.* Ф.М. Достоевский).

По представлениям древнерусского человека, ум – это часть души, с помощью которой душа способна воспринимать внешний мир, соответственно, органы чувств составляют характеристики «внутреннего тела».

В русской языковой картине мира концепт ум представлен когнитивной моделью «ум © часть тела» (*Остроумия, оригинальности и других особенностей, как особых примет на теле, в его уме нет.* И.А. Гончаров). Тело любого живого существа состоит из верхней части – головы, средней части – туловища, нижней части – ног. В русской языковой картине мира структура концепта ум содержит апелляцию на части тела «внутреннего» человека (*Рыба от головы тухнет, а дурак от ума.* Пословица).

Витальность концепта ум представлена также через признаки способов восприятия: ‘зрение’, ‘слух’, ‘вкус’, ‘обоняние’.

Зрение ассоциируется со светом, а слепота – с темнотой. В народных представлениях русских ум наделяется способностью видеть, что выражает положительную оценку умственных способностей человека.

Витальный признак ‘зрение/ отсутствие зрения’ (*Я не мог не позволить моему уму видеть свет, как он есть, - прибавит он, - то есть видеть правду.* Л.Н. Толстой; *Там, в свете, ум мой видит ряд неприятных бедствий – и ужасается.* К. Рылеев; *Но и тогда, в те минуты, которые он считал своею слабостью, ум его проникал и в эту даль, и там видел.* Л.Н. Толстой; *...но ум их ни довольно силен, чтоб укротить владычествующее над ним самолюбие, ни довольно слаб, чтоб, ослепившись дерзкой самоуверенностью, ставить себя выше прочего видимого творения.* Е.А. Ган; *Я находился в этой счастливой поре, когда рассудок не смеет еще требовать отчетов у сердца во всех его движениях, когда чувство рождается, растет и созревает, прежде чем ум усмотрит его...* Е.А. Ган; *Даже если муж и превышает толпу умом – этой обязательной силой в мужчине, такие женщины гордятся этим преимуществом мужа, как каким-нибудь дорогим ожерельем, и то в таком только случае, если ум этот остается слеп на их жалкие, женские проделки.* И.А. Гончаров; *В молитвенник весь устремивший ум/ Панкратий наш Николы пред иконой/ Со вздохами земные клал поклоны.* А.С. Пушкин).

В народных представлениях рот – это такое отверстие в теле, через которое происходит связь с внешним миром. Одна из функций рта связывается с речью, с голосом: *закричать во весь рот, открыть рот, закрыть рот.* Голос, по народным представлениям, – это невидимый инструмент, с помощью которого люди общаются и который локализован «во рту». Концепт ум характеризуется витальным признаком ‘голос/ его отсутствие’ (*Всякому слушать своего ума, а не чужого.* Пословица; *...но ум, сомненьем охлажденный И спорить с роком приученный...* М.Ю. Лермонтов; *К чему журнальный шум. И писквилей томительная*

тупость? Затеишник зол, с улыбкой скажет глупость. Невежда глуп, зевая, скажет ум. А.С. Пушкин; Кичливый человек **умишком** своим и божьи дела **пересудачивает**. Пословица; Что, если это **ропот** бесплодного **ума**... Н.В. Гоголь).

Другим органом восприятия, который располагается на «внутреннем теле» – это ухо. Концепт **ум** в русской языковой картине мира представлен витальным признаком ‘**слух**’ (К таким неожиданным и певучим бредням!, **Зовя** с собой **умы** людей. А.С. Пушкин). Если **ум**, как человека, можно «позвать», «держат перед ним речь», «спросить» (и в значении «слышать наставления»), следовательно, **ум**, как человек, у которого есть тело, способен слышать и говорить (Где не хватить **ума спроси разума**. Поговорка).

У **ума** выделен признак части тела – ‘орган передвижения’ (дойти своим **умом**/ **разумом**; ср.: Сама слышала. Оно хоть и пьяный человек, ровно как в бесчувствии, да все же при ребенке не годится; хоть и мал лоток, а все **умом** про себя **дойдет!** Ф.М. Достоевский).

Таким образом, в некоторых витальных признаках, характеризующих концепт **ум**, выражается образ **ума** как живого существа, пребывающего в разных физиологических состояниях: **ум** может быть здоровым, больным, он может истощить силы, может обладать силой, двигаться, спать, иметь возраст.

## 1.2. Антропоморфные признаки концепта **ум** и когнитивные модели.

Сформировавшаяся антропологическая парадигма знаний исходит из допущения того, что человек познает мир через осознание своей практической и теоретической деятельности в нём. Языку присущ принцип антропоцентричности; язык предназначен для человека, и вся категоризация внешнего мира ориентирована на человека. При этом «в языке отражаются не только особенности природных условий или культуры, но и своеобразие национального характера его носителей» [10, 21]. Концептуализация внутреннего мира заложена в языке, и анализируемые концепты рассматриваются с точки зрения антропоморфных признаков.

Когнитивная модель «ум – человек», характеризуется ментальными признаками, например, *ограниченный ум*, *просвещенный ум* (Он должен **ум** иметь прямой и просвещенный А.С. Пушкин), *творческий ум*, *оригинальный ум* (Он один из самых оригинальных умов, которых я знаю А.С. Пушкин). Ср. *оригинальный человек* (человек, который мыслит неординарно) *творческий человек* (человек, который к любому делу приступает не по давно сложившимся нормам), *просвещенный человек* (человек, обладающий определенными знаниями). По мнению С.С. Аверинцева, процесс мышления в Древней Греции понимался через интуицию: «...классическая традиция древнего умозрения со времен Платона понимала интуицию как озарение ума...» [1, 25]. **Ум освещался (просвещался) светом и, таким образом, достигал истины.** Данная когнитивная модель может реализовываться через ментальные признаки: «предвидение», «понимание», «творчество», «ментальные способности», «занятия», «память». Например, «**предвидение**»: *Встревоженный и быстрый ум* Вблизи **предвидел** много бед (М.Ю. Лермонтов); «**понимание**»: *Я знал красавиц недоступных, Холодных, чистых как зима, Неумолимых, неподкупных, Непостижимых для ума* (А.С. Пушкин); «**творчество**»: *Единственный предмет, в котором я не нашла обмана, был ум человеческий, ум творческий...* (Е.А. Ган).

Когнитивная модель «ум – ментальный орган». Например, *замечать умом* Она не могла не сознаваться, в том, что она очень ему нравилась, вероятно, и он, своим **умом** и опытом, мог заметить, что она отличала его (А.С. Пушкин); *наблюдать умом* (Ибрагим отличался **умом** точным и **наблюдательным** А.С. Пушкин). Ср. *глаза мои заметили в нем перемену; наблюдал за мной своим проникновенным взглядом.*

Другой вариант данной модели «ум – орган понимания». Например, *понимать умом* (В пятнадцать лет я все **понимала умом**, все постигала сердцем. Е.А. Ган), *рассудить умом* (Пускай в своем уме **рассудит тот**, Кто некогда сии листы прочтет М.Ю. Лермонтов).

Социальные признаки когнитивной модели «ум – человек», например, «**ум - ученик**»: *Акулина видимо привыкла к лучшему складу речей, и ум её приметно развивался и образовывался* (А.С. Пушкин); *Нет? Право? Так у нас **умы** Уж развиваться начинают* (А.С. Пушкин); *Хотя ум и способности молодого наследника дома Форли были развиты прекрасным воспитанием и заботами нежной матери, хотя Марко был хорош собою, статен и ловок...* (Е.П.

Ростопчина).

**“Ум – наставник”:** *ум разуму учит (В.И. Даль); Ума не внемля строгим пеням... (А.С. Пушкин).*

**“Ум – исследователь/ научный деятель”:** *Хозяйка как бы участвовала в его мысли, в самых сокровенных его чувствах, и между тем как его ум погружался в изучение бесчисленных тайн искусства, чудное создание неожиданно поспешило к нему на помощь (Е.В. Кологривова Хозяйка); Умы вроде фауста – истинные мученики науки; чем больше они знают, тем меньше они владеют знанием (В. Одоевский); Он имел одно виденье недостижимое уму (М.Ю. Лермонтов); Но ум её, и сметливый и здоровый, Отгадывал все мигом и сам собой (М.Ю. Лермонтов).*

**“Ум – победитель/побежденный, созидатель/ разрушитель”:** *Точно ум и красота, когда они вместе, побеждают, созидают и разрушают все... (Н.А. Дурова Угол); Пошло тебя начальствовать над ними; Не род, а ум поставлю в воеводы (А.С. Пушкин); Самолюбивую ничтожность Иль оскорбляет иль смешит, Что ум, любя простор, теснит, Что слишком часто разговоры (А.С. Пушкин); Но в крепких незримых оковах сумели Держать нас людские умы (А. Фет); ...неколебимый ум, Ты (ум – авт.) побежден московскими стенами (М.Ю. Лермонтов); Но ум, сомненьем охлажденный и спорить с роком приученный...он мечтает победить... (М.Ю. Лермонтов).*

**“Ум – друг/недруг”:** *От развлечения, от внешних впечатлений Тогда отвыкнув, уж я в себе самой Для сердца и души искала наслаждений, И пици, и огня. Там ум сдружился мой С отрадой тихую спокойных размышлений И с самобытностью. Е.П. Ростопчина Село Анна 1840 июнь Вороново); Ум с сердцем не в ладу (пословица); Зачем сочувствия мир видимый сдружают С неосязаемым умом? (Е.П. Ростопчина Зимний вечер); В разладе с сердцем светский ум (Е.П. Ростопчина Спор на небе 1843); Ум её сошёлся и сблизился с новыми собеседниками, между тем как сердце девушки тоже проснулось... (Е.П. Ростопчина).*

Таким образом, антропоморфные признаки концепта ум представлены разными когнитивными моделями. Данные когнитивные модели являются составляющими обобщенной модели ум как человек, который представлен в разных ипостасях своего существования.

По данным психологов, человек характеризуется трехуровневой системой потребностей: базовой (витальные или физические потребности), социальные (общественные функции) и ментальные (творческие). В соответствии с реализацией той или иной потребности человек выполняет разные роли. Как уже отмечалось ранее человеку свойственно антропологизировать окружающий мир и абстрактные понятия, характеризующие внутренний мир человека. Концепт ум относится к абстрактным сущностям, представляющим внутренний мир человека. Выделенные когнитивные модели подтверждают вышеизложенное автором высказывание.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев С.С. От концепта «интеллект» к концепту «ум»// Аничков И.Е. Труды по языкознанию. – М.: Наука, 1997. С.25.
2. Апреян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики (краткий очерк). – М.: Просвещение, 1966.
3. Афанасьев А.Н. Дерево жизни: Избранные статьи / Подготовка текста и комментарии Ю.М. Медведева, вступит. Ст.Б.П. Кирдана. – М.: Современник, 1983. С. 85.
4. Бабушкин А.П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка, их личностная и национальная специфика. Автореф. дисс. доктора филологич. наук. – Воронеж, 1998.
5. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка. – М.: ТЕРРА, 1994. С. 494-495. С. 225.
6. Колесов В.В. «Жизнь происходит от слова...» - СПб.: «Златоуст», 1999.
7. Колшанский Г.В. Объективная и научная картина мира. – М.: Наука, 1978. С. 7.

8. Красавский Н.А. Концепт 'ZORN' в пословично-поговорочном фонде немецкого языка [Электронный ресурс]: Теоретическая и прикладная лингвистика. Вып. 2. Язык и социальная среда. – Воронеж: ВГТУ, 2000. С. 78-89. – Режим доступа: <http://tp11999.narod.ru/WebTPL2000/KrasavskyTPL2000.htm>, свободный.
9. Лихачев Д.С. Концептосфера русского языка // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. – 1993. – Т. 52. – Вып. 1 – №1.. С.3-9.
10. Петров В.В. Метафора: от семантических представлений к когнитивному анализу// Вопросы языкознания. – 1990. - №3. – С. 135-139.
11. Падучева Е.В. Принцип композиционности в неформальной семантике // ВЯ – 1999, № 5. – С.3-23.
12. Пименова М.В. Ментальность: лингвистический аспект. – Кемерово, 1995. С.8.
13. Постовалова В.И. Картина мира в жизнедеятельности человека // Роль человеческого фактора в языке: Язык и картина мира / Б.А. Серебренников, Е. С. Кубрякова, В. И. Постовалова и др. – М.: Наука, 1988. С. 10-123.
14. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. – СПб.: Азбука, 1996. 450.

## АЛЛИТЕРАЦИОННЫЙ ЭПИТЕТ В СВЕТЕ УЧЕНИЯ Ф. ДЕ СОССЮРА О ДВУСТОРОННОСТИ ЗНАКА

Значимость теории Фердинанда де Соссюра для современной филологической науки подчеркивается многими исследователями. Мировое признание концептуальных положений швейцарского ученого подтверждается тем, “что нет другой такой книги, которая упоминалась бы в трудах языковедов XX в. столь часто, как «Курс общей лингвистики» Ф. де Соссюра” [Слюсарева, 1975: 6]. “Концепция, изложенная в этом труде де Соссюра, сыграла в развитии общелингвистических воззрений Запада примерно такую же роль, какая отводится в развитии немецкой идеалистической философии критицизму Канта” [Чикобава, 1966: 47]. Необходимо добавить, что влияние теории Соссюра выходит за пределы языкознания и пространства Западной Европы, становясь определяющим для филологической науки XX-XXI вв.

По мере усвоения концепции Соссюра расширялись представления о наиболее значимых ее моментах. Чаще всего освещали вопросы, касающиеся размежевания языка и речи. В поле зрения филологов попадали и другие положения и тезисы учения Соссюра. Так Р. Будагов к трем центральным идеям “Курса общей лингвистики” причислял “учение Соссюра о категории отношения в системе языка (как и новое обоснование системного характера языка), учение о синхронии и диахронии и учение о языке и речи” [Будагов, 1966: 21]. К четырем основным положениям сводится учение Соссюра в работе З. Толмачевой: разграничение языка и речи; понимание языка как системы знаков; противопоставление синхронии и диахронии; определение лингвистики как части семиотики [Толмачева, 1967: 12-13]. Как видим, подобные расширенные толкования теории Соссюра носят скорее количественный, чем качественный характер. Однако З. Толмачева сумела расширить терминологический круг рассматриваемых соссюровских понятий. Представляет интерес ее попытка перевести такие концептуальные категории Соссюра, как “акустический образ” и “представление о предмете”, в адекватные понятия “название” и “вещь”, между которыми “не существует никакой внутренней органической связи, название вещи не мотивировано ее природой, произвольно по отношению к означаемому” [Толмачева, 1967: 20]. Если продолжить эту трансформацию в семантико-синонимическом направлении с привлечением соссюровских понятий “означающего” и “означаемого”, то можно выйти к постановке общих задач филологического исследования в интересующем нас аспекте. Это касается изучения тех вопросов, которые концентрируются вокруг проблем взаимосвязи между понятием (предметом) и его качеством, между акустической (звуковой) формой номинации понятия и обозначения признака, между характером знаковости языковых единиц и особенностями их восприятия.

В книге Н. Слюсаревой систематизированы положения соссюровской концепции в соответствии с современным состоянием лингвистики. К таким проблемам, которые уже стали традиционными (язык и речь, язык как система, синхроническая и диахроническая лингвистики), добавлено рассмотрение проблем, связанных с теорией лингвистического знака [Слюсарева, 1975: 30-45], с ценностью лингвистических единиц [Слюсарева, 1975: 46-68]. Нашли, хотя и несколько фрагментарное, освещение в работе Н. Слюсаревой вопросы, связанные с представлениями о двусторонности знака. Признавая, что “ни в одной работе проблема знакового характера языка не была определена столь широко, как это было сделано Ф. де Соссюром, поставившим ее в центр своей концепции” [Слюсарева, 1975: 31], исследовательница обратилась к детальному освещению рукописного наследия швейцарского ученого. Результатом становится потенциально емкое утверждение: Соссюр “лишь указывал, что слова не являются единственными единицами, которые обладают двусторонним характером. Более того, в одной из записей сказано: “вопрос о единицах низшего порядка



(под-единицах) остается открытым” [Слюсарева, 1975: 37]. Позволим себе дополнить, что “под-единицы языка”, к которым можно отнести звуки, обладают характером двусторонней связи, которая реализуется в полной мере при объединении звуков в ряды (цепочки) для обозначения качества обозначаемого.

Необходимо помнить о том, что отстаивание принципа произвольности знака (“Связь, соединяющая означающее с означаемым, произвольна; поскольку под знаком мы понимаем целое, возникающее в результате ассоциации некоторого означающего с некоторым означаемым, то эту же мысль мы можем выразить проще: *языковой знак произволен*” [Соссюр, 1977: 100]) сопровождалось определенными оговорками и размышлениями. Соссюр комментирует толкование принципа произвольности (“Слово *произвольный* также требует пояснения. Оно не должно пониматься в том смысле, что означающее может свободно выбираться говорящим” [Соссюр, 1977: 101]) и возможные возражения против этого принципа. Ссылаясь на то, что “и звукоподражания и междометия занимают в языке второстепенное место, а их символическое происхождение отчасти спорно” [Соссюр, 1977: 102], швейцарский ученый в “Курсе общей лингвистики” остается на позициях признания произвольности знака. Эта произвольность ощущается им прежде всего в отсутствии мотивированных связей между языковыми единицами и понятиями, которые они определяют. Но, исходя из оговорок и некоторых сомнений Соссюра, можно допустить, что системное качество языка предполагало существование прочных (структурно мотивированных) связей между языковыми под-единицами. В общих взаимоотношениях, свойственных динамическому функционированию элементов языковой системы, каждый отдельный знак теряет произвольность и становится мотивированным.

Здесь уместно вспомнить о том, что значительную часть времени и сил Соссюр уделял исследованию анаграмм. Не вызывает возражения уверенность Вяч. Вс. Иванова в том, что Соссюр принцип анаграмм “стал считать едва ли не основным для ранних поэтических текстов на древних индоевропейских языках” [Соссюр, 1977: 635]. В силу объективных причин и условий Соссюр не смог до конца снять кажущегося противоречия между принципом произвольности знака и качеством его символичности, которая воспринималась как “рудимент естественной связи между означающим и означаемым” [Соссюр, 1977: 101]. Тем не менее, истоки современного филологического подхода к изучению языка — и особенно языка художественной литературы — находятся и в различных трудах Соссюра. В обобщенно-итоговой форме эту мысль удалось высказать Вяч. Вс. Иванову: “Но хотя это и не было им до конца осознано и эксплицитно сформулировано, Соссюр наметил путь к новому пониманию взаимоотношения звучания и значения в поэтическом тексте. Звуковые повторы и звукопись оказываются не просто средствами достижения звуковой симметрии, но прежде всего связываются со словотемой стихотворения. Поэтому проблема двусторонности знака, столь глубоко освещенная в „Курсе общей лингвистики”, по-своему предстает и в соссюрских записях об анаграммах, и в особенности в их многочисленных продолжениях в литературе по поэтике последних лет” [Соссюр, 1977: 638]. Это утверждение также важно с точки зрения продуктивного усвоения идей Соссюра не только языкознанием, а и литературоведением.

Исследуя такой образец римской поэзии как сатурнийский стих, Соссюр особое внимание обратил на общие особенности его формальной организации. Среди прочих — на аллитерационную инструментовку. В поле зрения Соссюра попадают и другие поэтические явления, генетически связанные с аллитерацией: “Точно так же, исходя из этого допущения о том, что индоевропейская поэзия анализировала звуковую субстанцию слов (либо для того, чтобы представить ее в виде акустических последовательностей, либо для того, чтобы представить ее в виде значащих последовательностей, когда делается намек на определенное имя), я, как мне кажется, впервые понял знаменитое германское *stab* в его тройственном значении: а) палки, б) аллитерирующей фонемы в поэзии, в) буквы” [Соссюр, 1977: 641]. В первую очередь Соссюр видел доказательства мотивированности аллитерационного строения стиха в том, “что аллитерирующие начальные слоги в германских языках (древнеисландском, древнесаксонском, древнеанглийском и в одном или двух древневерхненемецких текстах)

образуют, так сказать, одно тело вместе с ритмом стиха” [Соссюр, 1977: 641]. Рассматривая аллитерацию не только как явление ритмико-организующего характера, но и как действенный элемент звуковой организации художественного текста, позволим утверждать, что аллитерация развевает иллюзии произвольности знаков в языке художественной литературы.

Наглядным доказательством высказанных положений является аллитерационный эпитет [Волковинский, 2006: 28-34]. Аллитерационный эпитет организовывается звуковым подбором, в котором совпадают согласные звуки в означающем и в означаемом слове. С целью усиления обоснованности выделения аллитерационного эпитета напомним, что Соссюр предложил “заменить термины *понятие* и *акустический образ* соответственно терминами *означаемое* и *означающее*» [Соссюр, 1977: 100]. Трансформация терминов “понятие” и “акустический образ” в “означаемое” и “означающее” характеризует эволюцию взглядов Соссюра на двусторонность знака. При этом ни одна из предложенных дефиниций не выводится за пределы концепции. Поэтому и в разговоре об аллитерационном эпитете важно учитывать все четыре категории, предложенные Соссюром.

Особенное внимание звуковой оснастке стиха отводилось на границе XIX-XX вв., т.е. в то же самое время, когда Соссюр занимался анаграммами и искал взаимосвязи между элементами аллитерационной структуры как значащей последовательности. Уместно подчеркнуть, что принципиально важную роль в развитии мировой поэзии сыграло на этом этапе появление символизма. “Вся наша здешняя, естественная жизнь имеет смысл лишь тогда, когда она символически освящена” [Бердяев, 1994: 52]. Такой подход созвучен мысли Соссюра: “Символ характеризуется тем, что он всегда не до конца произволен; он не вполне пуст” [Соссюр, 1977: 101]. Поэтому символически-художественному сознанию и мировосприятию вполне под силу дать знаковую определенность настоящей силе предчувствий и интенсивности поисков глубинного смысла бытия.

Первым шагом в этих процессах становится атрибутивное обозначение определяющего признака, т.е. нахождение соответствия между означаемым и означающим. Символизация как принцип и средство распространяется на все структурные уровни литературного произведения и его языковое воплощение, проявляясь в таких явлениях, как звуко-символизм и звукообраз. Активизировались поиски скрытого содержания в конкретных звуках и в осложненных семантических связях, благодаря остраненному объединению означающего и означаемого. Над теоретическими основами звукового обрамления литературных текстов успешно работали и их авторы, в частности Андрей Белый, В. Брюсов, К. Бальмонт и др.

Именно их теоретические суждения и поэтическая практика убедительно опровергают расхожую мысль, которая была зафиксирована в конце XIX в. в энциклопедическом словаре Брокгауза-Ефрона: “в славянской поэзии нет совсем ее (аллитерации. — *А.В.*) следов” [Энциклопедический: 465]. Не принимая такого положения, Андрей Белый отстаивал необходимость архитектурного расположения эпитетов в соответствии со звуковыми повторами. Аллитерационную структуру он апробировал в собственной прозе. В тексте “Серебряного голубя” (1910) именно аллитерационные эпитеты становятся средством поэтизации прозы и преобразования бытовой детали в эстетически значимую: “*крепкое красное кресло*” [Белый, 1990: 472.]. Андрей Белый признавал, что художественное мироздание начинается из шумовых эффектов, системность и благоустроенность которых в литературном тексте не вызывает сомнения. Теургическая миссия поэта является суггестивно окрашенной благодаря мистической власти его над звуком. Провозглашенное (произнесенное) слово — следствие сублимации творческого потенциала художника в материальные знаки. Вторя таким же мыслям В. Брюсов категорично заявляет: “Если ритм — это скелет стиха, то аллитерация — его дыхание жизни. Неаллитерированный стих — труп” [Брюсов, 1961: 729-730]. Примеров, которые иллюстрируют высказанные соображения, особенно много в поэзии эпохи господства символизма.

Некоронованным королем звукописи в русском символизме справедливо считают К. Бальмонта, поэтической визиткой которого является произведение “Челн томленья” (1893). Его название содержит эпитет, связь которого с означаемым словом усиливается аллитерацией

на сонорные: “*чѣлн томлѣнья*”. Функцию эпитета (означающего) выполняет атрибутивное существительное “*томлѣнья*”, в котором два сонорные звука расположены перед ударением, а один – после. В означаемом слове оба сонорные звука находятся после ударения. Этот пример неупорядоченной аллитерации (И. Качуровский) вызывает ощущение покачивания на волнах жизненного океана. Аллитерационный эпитет делает более выразительным основные признаки человеческого существования в мире объективной реальности — неуверенность, состояние постоянных тревожных предчувствий, изнурительных ожиданий.

Известнейший стих произведения Бальмонта построен на сквозной аллитерации с опорным согласным **ч**: “*Чуждый чарам чѣрный чѣлн*” [Поэтические, 1988: 183-184]. Такой четко упорядоченный повтор звуков напоминает старый германский стих (штабрайм), который и привлекал внимание Соссюра. Формальное воспроизведение исторической формы стиха, истоки которого наблюдаем в фольклоре и литературе средневековья, делает более выразительным присущие символистам мысли о цикличности и повторяемости человеческого существования, об определенной условности национального размежевания.

Поэтический текст усложняется благодаря аллитерационным связям не только между эпитетами и означаемыми словами (“*Чѣлн томлѣнья*” и “*Чѣлн тьмои охвѣчен*”), но и между самими означаемыми (“*томлѣнья* — *тьмои*”). Аллитерационное сближение эпитетов с означаемыми словами и между собой усиливает основную авторскую мысль произведения: житейская лодка утопает в мраке тревожных предчувствий. Конечно, такие толкования весьма вариативны, поскольку “связь, соединяющая означаемое с означаемым” [Соссюр, 1977: 100] все еще кажется произвольной. Но позволим себе предложить и такое утверждение: чем произвольнее окажутся связи между означаемым и означаемым, тем поэтичнее будут эпитеты. Соответственно, чем поэтичнее эпитеты, тем произвольнее связи между означаемым и означаемым.

Великолепный образец сплошной тавтограммы с линейной аллитерацией в украинской поэзии представляет символическое произведение “Сипле, стеле сад самотній...”, принадлежащее перу В. Кобылянского [Кобылянский, 1959: 112]. В нем содержатся удивительно удачные и экспрессивные аллитерационные эпитеты: “*сад самотній*”, “*Сірий смуток*”, “*срібний сніг*”, “*сонний струмінь*”, “*смертний сміх*”, “*Срібні співи серенад*”. Стих “*Сад осінній смуток сніть*” усложнен инверсией и амфиболией (не сразу поняло – “*сад осенний*” или “*осенняя грусть*”), благодаря чему эпитет “*осенний*” становится фокусным центром произведения. Он перекликается с другими эпитетами (“*самотній*”, “*сірий*”, “*сонний*”), образуя своеобразную лейтмотивную цепь и стойкий семантический ряд. Общая символика произведения усиливается благодаря композиционному кольцу (характерный признак символистской поэтики), опорными словесными обозначениями которого становятся варианты одного и тот же самого словосочетания. Первый стих заканчивается аллитерационным эпитетом “*сад самотній*”, а последний — инверсивным его вариантом “*самотній сад*”. Композиционное кольцо, которое замыкается аллитерационным эпитетом, делает более выразительным общую (космическую) символику. Все произведение пронизано многочисленными семантическими и формальными связями, которые работают на образование целостной модели бытия. Не последнюю роль в этом сложном креативно-эстетическом процессе играют аллитерационные эпитеты, соединяющие звуковыми скрепами означаемое и означаемое.

Уникальной музыкальностью отличаются произведения польского представителя символизма Я. Каспровича. С точки зрения эвфонического обрамления стиха особое внимание привлекает произведение “Моя песнь вечерняя” (“*Moja pieśń wieczorna*”) [Kasprowicz, 1976: 61-75]. В нем наблюдаем значительное количество аллитерационного объединения эпитета с означаемым им словом: “*niebotycznym przygasa mi szczytem*”; “*upragniony nadzieje*”; “*mglami szepce miesięcznymi*”; “*od zórz zachodnich w ziół zasypiających*” (построенный по принципу, согласно которому слова в аллитерационном стихе должны начинаться с одного и того же согласного звука). Благодаря этому автор семантически сближает звезды, которые меркнут, и земные травы, которые засыпают. Все приведенные эпитеты появляются после фразы, в

которой сообщается о шествии Смерти, и усиливают в душе лирического героя тревожные предчувствия нехорошего и зловещего.

Рефреном через всю “Мою песнь вечернюю” проходят две фразы, которые содержат аллитерационный эпитет: “*ogniem trawiącym*” и “*kamiennym, ślepyм przerażeniem*”. Это обусловлено жанровой природой произведения: в песне вообще, а в вечерний в частности должен быть припев (рефрен).

Приведенных примеров вполне достаточно, чтобы говорить о функционировании аллитерационного эпитета в славянской поэзии. Введение аллитерационного эпитета в литературно-художественный текст было обязательной составной частью теургической миссии художника-символиста. “Исправляя” (на их взгляд) недостатки славянского фольклора, символист ощущал себя своеобразным Элохимом — высочайшей инстанцией, которая вобрала и соединила в себе все возможные качества креативных потенций человечества.

Благодаря аллитерационному эпитету возникают дополнительные фоносемантические связи между означающим и означаемым словом. Созвучия согласных в означающем и означаемом сближает словесные единицы, объединение которых в обычной речи было бы невозможным или нецелесообразным. Аллитерационный эпитет — это следствие художественного превращения двойственности в целостность. Звуковые звенья соединяют означающее и означаемое в целостную семантическую конструкцию по закону триады: новое содержание возникает через смысловое углубление эпитета и означаемого слова, которые взаимообогащаются в монолитной звуковой структуре. Сущность аллитерационного эпитета вполне сопоставима с двусторонней единицей: “правильнее было бы сравнивать ее с химическим соединением, например с водой, состоящей из водорода и кислорода; взятый в отдельности каждый из этих элементов не имеет ни одного из свойств воды” [Соссюр, 1977: 133]. Когда звуковые связи между означающим и означаемым слабеют, теряется определенная экспрессивность понятия и его качества. И наоборот, актуализация семантических отношений посредством использования аллитерационных эпитетов насквозь пронизывают литературно-художественный текст, усиливая суггестивное влияние на восприятие читателя (слушателя) и соединяя номинативно отдаленные явления и качества, т.е. — означающее и означаемое.

Введение аллитерационного эпитета в общую классификационную систему эпитетов требует определения отдельной позиции — по звуковому сходству между означающим и означаемым. В этой связи нужно говорить об эвфоническом эпитете как об общем объединении звукосимволического, аллитерационного и ассонансного эпитетов. Следует указать, что поскольку аллитерация и наличие эпитетов присущи всем языкам, то и аллитерационный эпитет, безусловно, присутствует во многих национальных литературах.

#### ЛИТЕРАТУРА

- Белый, 1990: Белый А. Сочинения: В 2 т.— Т. 1. Поэзия; Проза. — М., 1990. — С. 472.  
Бердяев, 1994: Бердяев Н. Философия свободного духа. — М.: Республика, 1994. — 480 с.  
Брюсов, 1961: Брюсов В. Стихотворения и поэмы. — Л.: Сов. писатель, 1961. — 910 с.  
Будагов, 1966: Будагов Р.А. Фердинанд де Соссюр и современное языкознание // Русский язык в школе. — 1966. — № 3. — С. 5-21.  
Волковинский, 2006: Волковинский О. Аллитерационный эпитет (из поэтики символизма) // Слово і час. — 2006. — № 12. — С. 28-34.  
Кобилянський, 1959: Кобилянський В. Поетія. — К.: Рад. письменник, 1959. — 349 с.  
Поэтические, 1988: Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX века. — М.: Высш. шк., 1988. — 368 с.  
Слюсарева, 1975: Слюсарева Н.А. Теория Ф. де Соссюра в свете современной лингвистики. — М.: Наука, 1975. — 112 с.  
Соссюр, 1977: Соссюр Ф. Труды по языкознанию. — М.: Прогресс, 1977. — 695 с.  
Толмачева, 1967: Толмачева З. А. Фердинанд де Соссюр, истоки и следствия его лингвистической теории. — Рига: ЛГУ им. П. Стучки, 1967. — 47 с.  
Чикобава, 1966: Чикобава Арн. К вопросу о путях развития современной лингвистики // Вопросы языкознания. — 1966. — № 4. — С. 45-61.  
Энциклопедический: Энциклопедический словарь. Брокгауз-Ефрон. — Т. 1. [б.г.]. — СПб., 1890-1907. — С. 465.  
Kasprowicz, 1976: Kasprowicz J. Hymny. — Warszawa: ISTYTUT WZDAWNICZY PAX, 1976. — 141 s.

## СПІВВІДНОШЕННЯ КАТЕГОРІЙ ІДІОЛЕКТУ, СУРЖИКУ ТА ПОЛІГЛОСІЇ

Крім зазначених у назві статті категорій в обсяг співвідношення за тематикою входить значно більша кількість понять, це в першу чергу наступні категорії: природні мови, літературні мови, філогенез, соціум, соціолект, індивід, онтогенез, комунікація, автокомунікація та ін.

В даному дослідженні звернімо увагу, головним чином, на три наступних аспекти:

1 – Співвідношення ідіолекту та суржику.

2 – Співвідношення ідіолекту та полігłosії.

3 – Співвідношення категорій ідіолекту і соціолекту та пов'язаних з ними антропологічним та соціологічним підходами до мови.

### 1. Співвідношення ідіолекту та суржику

Проблематика співвідношення всіх вищеназваних категорій стосується теорії комунікації (обміну інформації). Безпосередньо є пов'язаною з цими категоріями, зокрема, з категоріями ідіолекту та соціолекту, актуальна для сучасної України проблема суржику, яка на державному рівні не вирішується ані теоретично, ані практично, а лише стихійно продовжує загострюватись. Ідіолектом ми називаємо індивідуальні мову та мовлення. Соціолектом (мовою у її соціальному функціонуванні) традиційно називається одночасно кілька суміжних явищ, насамперед, це процеси творення та сприйняття усних та писемних висловлювань та тексти як результати цих процесів. Соціолект, на наш погляд, є пустим поняттям, або лише поняттям операційним, яке повністю перекривається поняттям ідіолекту. Видавалося би, якщо у порівнянні до епохи існування України у радянській системі проблема суржику була невідгдана пануючій ідеології у її дослідженні, то за роки незалежності ця проблематика повинна би значно просунути у її вирішенні. Однак в дійсності цього не можна зазначити.

А.Богуславська відзначає, що «у країні немає чіткого вираження поняття «суржик» (<http://umoloda.kiev.ua/number/195/164/6880/>). Категорія суржику не є специфікованою у порівнянні до багатьох понять, наприклад, до поняття діалекту (наприклад, українсько-русинське мовлення), до розмовного варіанту української мови (просторіччя), до варіантів змішаного українсько-російського мовлення, українсько-польського та українсько-румунського мовлення (див.: там само). Більше того, залишається відкритим питання, чи явище суржика є негативним чи позитивним явищем. Якщо раніше категорія суржику у суспільній свідомості оцінювалась майже однозначно негативно, то тепер можна відзначити тенденцію до відносно або навіть радикально позитивного сприйняття чи оцінювання цього явища.

Прихильники<sup>1</sup>, чи захисники, суржику вважають себе реалістами і на цій підставі відстоюють прагматичне відношення до цього явища. Суржик ними оцінюється у двох аспектах: стратегічному (і тут не може бути жодного виправдання його існування чи будь-якої толеранції) та тактичному. Даною позицією (у тактичному плані) захисники суржику протиставляють себе так званим (на їх погляд) «рафінованим інтелігентам», тобто, філософам, науковцям, журналістам і т. ін., а також так званим «ура-патріотам». На їх думку, беззастережне засудження суржику, а тим більше його різного роду переслідування, мають значні негативні наслідки, у скрайньому випадку, мають результати, протилежні до бажаних. І з цим варто погодитись: суржик як соціальне явище існує онтологічно виключно як явище індивідуальне та психічне. У якості психічного явища суржик є явищем об'єктивним, яке має власні закони

<sup>1</sup> яких не варто однозначно називати прихильниками, вони, скоріш, проти суржику, але, оскільки дотримуються погляду, що суржик існує як незаперечне явище, на цій підставі вважають, що факт його існування важливо використовувати на користь, а не на шкоду українській культурі.

та яке є обумовлене історично, географічно, соціально та цивілізаційно-культурно (див.: <http://c1.org.ua/news/1/2006/11/08/narod-vyrazhaet-sebya-vsego-polnee-v-yazyke-svoem-ili-dobro-pozhalovat-v-mir-blip-kultury.html>).

Ось окремі типові думки щодо явища суржику.

«Демократичний», на наш погляд, підхід представляє керівник Асоціації захисту української культури, редактор газети «Молода Україна» Олесь Доній: «Суржик – це звичайна українська народна мова. Ми ж не можемо сказати, що наш народ поганий, він просто спілкується в такий спосіб... Немає правильної української мови... я не бачу жодних проблем, що окремі люди користуються різними варіантами української мови... Викорінення суржику – чистої води русифікація» (<http://ukr.obozrevatel.com/news/2006/6/10/94651.htm>).

«Центристський» підхід, на наш погляд, представляє письменник Анатолій Погрібний: «Суржик не можна засуджувати, бо це тяжко виліковна хвороба на зразок раку, наслідок привитого комплексу меншовартості й малоросійськості. Запитувати, ви за рак чи проти? – безглуздо. Але ще більше безглуздя визнати, що ти – за рак» (<http://ukr.obozrevatel.com/news/2006/6/10/94651.htm>).

«Праворадикальний» підхід, на наш погляд, представляє голова Просвіти Павло Мовчан: «Суржик – це мовна суміш, яка формувалася на периферії міста і села. Суржик існує в Україні тільки тому, що в нас немає свого інформаційного простору, що ми окуповані, що наша книга посідає останні позиції, що з побуту витісняється українська мова» (<http://ukr.obozrevatel.com/news/2006/6/10/94651.htm>).

Зрозуміло, що у таких умовах звичайний, не занадто упереджений українець як на підставі власних оцінок, так і на підставі офіційних, «авторитетних» оцінок у засобах масової інформації губиться у належній інтерпретації явища суржику. Дана розмитість мовної самоідентифікації призводить до того, що носії суржику, якщо вірити дослідникам, часто не можуть ототожнити суржик ані з російською, ані з українською мовами і говорять про третю мову (див.: Масенко: <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=962>).

Крім цього, надзвичайно важлива сторона соціального аспекту явища суржику полягає не тільки у тому, які історичні цінності стоять за мовою та культурою, але й у тому, на що мова та культура орієнтуються у майбутньому. А тому є актуальним відверте визнання, куди культура спрямовується – у глобалізацію чи в обмежену, суверенну демократію, у технології, нову культуру – «і тоді запозичення виправдані – неважливо англійські, російські чи японські; чи культура спрямовується у село, у XIX сторіччя? – тоді пояснити, в якій мірі, для чого?» (див.: <http://ukr.obozrevatel.com/news/2006/6/10/94651.htm>).

Неоднозначне відношення до суржику можна відзначити на прикладі символічного «суду» на суржику (місце проведення – м.Київ), у якому взяли учать видатні діячі української культури. «Судовий процес» показав, що принаймні половина учасників здатна скоріш виправдати (на різних підставах) суржик як соціальне явище, ніж засудити його. І це у тій самій мірі як несподіваний, так і симптоматичний висновок. Ми підкреслюємо, що у вищенаведеному твердженні йдеться про суржик як власне про соціальне явище. Суржик як індивідуальне явище не підлягає жодному виправданню, але відповідальність при цьому лягає виключно на особистість. І це чітко підкреслено у більшості інтерпретацій явища суржику. Саме оптимальний баланс між соціальним та індивідуальним аспектами суржику може сприяти розв'язанню цієї гострої для України проблеми.

Філософ Мирослав Попович вважає: «Суржик – це неграмотне використання української мови. Це неприємне явище має бути знищене, бо культурною є завжди тільки українська або російська мова, але аж ніяк не їх змішування. ...вибір людини в питанні «чиста мова чи суржик?» залежить насамперед від культури самої людини. І лише тоді, коли людина сама захоче користуватися вишуканою мовою, вона прагнучиме говорити літературно й унікатиме суржику» (<http://ukr.obozrevatel.com/news/2006/6/10/94651.htm>).

Своєрідність явища суржику та проблематика його розв'язання полягає у тому, що соціальний аспект розв'язання проблеми значною мірою зводиться до створення державою адміністративно-економічних умов для «рафінування» суржику, у створенні суспільством умов

сбалансованої терпимості та одночасно вимогливості до різних аспектів мовлення суржиком і, як результат, створення на цій основі додаткових умов індивідуальної відповідальності за чистоту української мови у носіїв суржика.

А. Богуславська підкреслює, що «легше смітити на вулиці чи в мовному середовищі, ніж слідкувати за собою. ...самовдосконалення — одне з найскладніших для людини завдань». Культурний рівень кожної людини визначають не тільки сім'я, школа, засоби масової інформації, а також й вимогливість людини до себе, яку аж ніяк не можна недооцінювати у соціолінгвістичній проблематиці (<http://umoloda.kiev.ua/number/195/164/6880/>).

Незаперечним є те, що вищезазначені суперечливі погляди змішують дві пов'язаних між собою, але різних категорії – суржик як індивідуальне явище і суржик як явище соціальне. Також, на наш погляд, є помітним, хоча й явно не окресленим ідіолектно-особистісний (якщо його можливо так назвати), тобто антропологічний підхід до явища суржика у теоретичних поглядах поміркованих його захисників.

Таким чином, стислу характеристику суржика можна окреслити у наступних пунктах:

– (психічний аспект) суржик є об'єктивним емоційно-психічним явищем, неврахування законів<sup>2</sup> якого у результаті чи то традиційного адміністративного втручання, чи то злісних політично-публіцистичних декларацій, чи то невважених побутових дискусій набуває у індивідуально-міжособистісному спілкуванні, у засобах масової інформації та, як наслідок, у державному масштабі зворотнього від бажаного ефекту;

– (структурно-семантичний аспект) на сучасний момент в Україні немає наукового окреслення онтологічного статусу семіотики суржика у двох формах його виявлення – індивідуальному та соціальному;

– (соціальний аспект) явище суржика має індивідуальні та соціальні аспекти, які не повинні змішуватись ані теоретично, ані практично; причому, особливо небезпечно переносити вагу соціальних аспектів (до яких можна віднести передумови історичні, географічні, економічні, етнологічні, культурові, а серед останніх, зокрема, особливості побуту, виховання, діючої системи освіти та ін.) на повну відповідальність особистості;

– (адміністративний аспект) явище суржика не повинно бути ані толероване, ані беззастережно засуджуване: поступовість та виваженість повинні завжди товаришувати теорії та практиці «суржикології». Насамперед, явище суржика повинно бути всебічно вивчене, а набуте знання «озброєне» системою адміністративно-політичних заходів зменшення культурно-соціальної гостроти проблематики, а вже потім (звичайно ж, також і одночасно) набувають надзвичайної актуальності розсудливі, а тому і більш ефективні заходи щодо індивідуальної відповідальності особистості;

– (індивідуально-ідіолектний аспект – який є близьким, але не тотожним психічному) цей аспект є важливим тому, що остаточне рішення та відповідальність, якою мовою говорити (та на якому рівні її якості) приймає конкретний носій мови; врахування цього аспекту полягає у створенні зі сторони суспільства найбільш сприятливих умов для зміни ситуації;

– (естетичний аспект – який знову ж таки є близьким, але не тотожним ані психічному, ані ідіолектному аспектам) цей аспект може вважатись найменш суттєвим, і цьому є підстави, однак ми вважаємо, що намагання носія мови (частіше не висловлене явно) говорити не тільки правильно, але й красиво теж не варто недооцінювати.

Методологічні підстави відзначених висновків більш детально обґрунтовуються нижче.

## 2. Співвідношення ідіолекту та полігლოსії

У теорії багатьох гуманітарних наук (наприклад, соціології, психології, мовознавства, культурології та ін.) в епоху глобалізації, неоднозначної взаємодії цивілізацій та культур, підвищеної інтенсивності різних типів комунікації насунулася актуальна необхідність <sup>2</sup> законів інтегрованості психіки у світ, тобто інтегрованості психіки у суцільність досвіду (як у діяльність предметно-практичну та у діяльність міжособистісно-комунікативну)

визначення та уточнення багатьох категорій. У відношенні до тематики даної статті це, перш за все, категорії індивідуальної картини світу, ідіолекту, автокомунікації, полігლოსії та ін. Традиційні соціоцентричні соціологія та мовознавство у пошуках ефективних дефініцій не дають задовільних для сучасного стану проблематики відповідей. Ономазіологічне, функціонально-прагматичне мовознавство пропонує перегляд багатьох традиційних термінів: основою та виправданням такого перегляду слугує антропологічний підхід у розв'язанні суперечностей, який (підхід) визнає єдиним суб'єктом будь якої діяльності конкретних носіїв культури, цивілізації, мови і т. ін.

Мовну характеристику індивіда складають, щонайменше, наступні категорії: когнітивна картина світу – мовна картина світу – ідіолект – система (або системи) мови, комунікація та ін. Термін «ідіолект», як відзначають окремі словники, походить з діалектології і колись вживався для відзначення та вивчення територіальних особливостей мовлення, а пізніше перейшов у соціолінгвістику. Ідіолект у словниках найчастіше дефініюється як індивідуальний різновид мови, як сукупність індивідуальних особливостей, що характеризують мову окремого носія. У даному означенні багато суперечностей. Насамперед, нівелюються (або навіть підмінюються) відмінності, з однієї сторони, між мовою суспільства (тобто мовою іншого індивіда або інших індивідів) та мовою конкретного індивіда як об'єкта дослідження («індивідуальний різновид мови») та, з іншою стороною, між мовою індивіда та його мовленням. Власне такий підхід, з однієї сторони, збіднює (бо ігнорує важливі психофізичні аспекти семіотичних процесів), а з іншої сторони, «збагачує» пустими поняттями та категоріями, а, у кінцевому результаті, і змішує онтологічне співвідношення перебігу процесів у досвіді конкретної комунікації.

Якщо вважати, що ідіолект – це різновид мови, то виникає наступне питання: Чи людина, яка володіє двома мовами, має два ідіолекти? Так дехто з лінгвістів і вважає. Однак, слід стверджувати, скоріш, навпаки. Ідіолект може складатись з кількох різновидів мов [розмовна мова, писемна мова, функціональні стилі мови (причому, далеко не кожний суб'єкт в однаковій мірі володіє різними стилями мови), територіально-діалектна мова, соціально-діалектна мова, інтимна мова (наприклад, семіотика релігійних та моральних переконань чи семіотика тілесно-сексуальних або ж естетично-духовних стосунків, відносно інтимна мова стосунків у межах сім'ї між членами сім'ї та ін.), магічно-фольклорна мова (семіотика ритуальної поведінки, фольклорних обрядів та жанрів, семіотика забобонів і т.ін.), мова гендеру і т.д.<sup>3</sup>) або кількох мов. І це власне тому, що вихідною категорією ідіолекту повинна бути не мова, а особистість. Звичайно, якщо вважати домінуючою категорією не особу, а мову, або ж мови, то конкретний ідіолект (як і особистість) стає варіантом, або ж різновидом, абстрактної мови/мов (як і абстрактного соціуму/соціумів). Однак це суперечить конкретним реаліям досвіду, як соціального (психофізичного, діяльнісного, міжособистісного) так і досвіду індивідуального (психічного, внутрішнього).

Виходячи з вищенаведених тверджень, можна дефініювати, що полігლოსія – це наявність у ідіолекті кількох систем мови. Це означає, що когнітивна картина світу такого суб'єкта має кілька мовних картин світу. У когнітивній картині світу суб'єкта може існувати кілька копліментарних підсистем (кілька співіснуючих картин світу у одній загальній плюралістичній картині світу). Тому суб'єкт-поліглот повинен мати у свідомості зінтегрованими між собою кілька когнітивних картин світу з їх цінностями (якщо суб'єкт дійсно володіє мовою, а не, наприклад, суржиком, або ж володіє іноземною мовою лише початково). Наявність відзначеної інтегрованості когнітивних та мовних картин світу визначає гнучкість мислення їх суб'єкта як носія кількох культур, а не однієї культури (власне у цьому і полягає перевага плюралістичності мислення). Полігლოსія – це здатність ідіолекту суб'єкта виражати в соціальній комунікації власну когнітивну картину світу за допомогою більш ніж однієї системи мови. Вимоги до цієї здатності і є викликом цивілізації та культури сучасного світу окремій особистості (зокрема, ідіолекту), зобов'язаністю та відповідальністю особи

3 варто зазначити, що суб'єкт найчастіше перекладається у регістрах цих різновидів мови (звичайно, у тих межах, у яких суб'єкт володіє даними різновидами, що, очевидно, є індивідуальним надбанням та багатством), не усвідомлюючи або мало усвідомлюючи факт зміни цих різновидів мови



перед собою та іншими людьми.

### 3. Співвідношення категорій соціолекту – ідіолекту та пов'язаних з ними соціологічним та антропологічним підходами до мови

Соціальна комунікація є категорією діяльнісною, екстеріоризованою, тобто зовнішньою, предметною за своєю суттю, психофізичною за формою. Вона з цієї причини завжди легко попадала до уваги дослідників. Зовсім іншою за своєю суттю є автокомунікація (внутрішнє мислення за допомогою слів, а також внутрішнє промовляння), яка є внутрішньою, суб'єктивною, виключно психічною функцією свідомості та ідіолекту. Автокомунікація з цієї причини дуже рідко попадає до уваги дослідників. Однак саме автокомунікація є (принаймні, повинна бути) категорією, яка виносить остаточні рішення для виконання конкретних соціальних ролей.

Взаємозалежність соціальної комунікації та автокомунікації, соціолекту та ідіолекту не часто ставиться у дослідженнях в один ряд. Тому немає відповідної теорії суб'єктно-соціальної взаємодії. А ця взаємодія виявляє структуру внутрішніх індивідуальних здатностей та пріоритету прагматичних інтенцій особистості. Ідіолектом ми називаємо, як вище зазначено, індивідуальні мову та мовлення. Соціолект, на наш погляд, є лише поняттям операційним, яке повністю перекривається поняттям ідіолекту.

Так само ми розуміємо і співвідношення категорій соціуму і суб'єкта. Якщо розуміти соціум як взаємодію, то соціум як інваріантний реальний феномен не існує. Іншими словами цю думку можна висловити так: суб'єкт і ідіолект – це форма існування та обміну інформації, а соціум та соціолект – це тільки форма обміну інформацією. Якщо поза взаємодією суб'єкт все ж таки може бути уявлений та зрозумілий, то по відношенню до соціуму цього не можна сказати: категорія соціуму є чистим конструктом. А якщо це не конструкт, то повинні бути виправдані такі категорії як «ідея народу», «душа народу», щонайменше, категорія «характер народу» та ін., причому виправдані не як метафори (саме так вони вживаються), а як реальні категорії, що в науці (підкреслюємо, в науці, а не у культурі) на разі залишається більше бажаним, ніж реалізованим.

Таким чином, якщо не зовсім однозначно і зрозуміло у різних теоріях визначена дихотомія «суб'єкт – соціум», то справа виглядає ще гірше у стосунку до дихотомії «ідіолект – соціолект». Суб'єкт народжується з мовною здатністю, але без знання мови, тобто без ідіолекту. Ідіолект суб'єкта з'являється як реалізація його мовної здатності в результаті соціального впливу – тобто, сім'ї, друзів, сусідів, засобів масової інформації. Ще раз підкреслимо, що це вплив не абстрактного соціуму, а вплив окремих та конкретних осіб. Традиційні теорії інтерпретують дихотомію «ідіолект – соціолект» непослідовно з тієї причини, що мовознавство є наскрізь соціоцентричним, у будь-якому разі, не менше, ніж соціологія, політологія, історія та ін.. Лінгвісти більш переконані у існуванні мови як реального соціолекту, ніж мови як реального ідіолекту, а також більш переконані у реальності літературної мови не як сукупності рекомендацій, але як реальної мови.

Визнання реальності соціолекту, так само, як і визнання реальності соціуму, означає зменшення ролі ідіолекту (як і особистості) та обумовлює соціологічний підхід у наукових дослідженнях. Соціологічний підхід має своїм наслідком перенесення уваги, а також і відповідальності, на соціум і затемнення та зменшення значення індивіда. Чисельність соціуму – це не сума, але це чисельність, об'єднана внутрішньою ідеєю, духом, характером. Наголошуємо, що неповторність духу народу – це своєрідність спільної когнітивної картини світу (наявна тільки у конкретному суб'єкті) як результат спільності діяльності у широкому розумінні (в тім, історичному), спільності релігії, традицій, мови та інших не так легко вловимих характеристик, як, наприклад, того, що Ю.Косецький називає соціозначенням (Kossecki, 2005: 163).

Ідіолект розвивається у часі та просторі, у соціальному оточенні, тому він не є незалежним від предметної діяльності та культурних традицій. Ідіолект стає можливим і

реальним завдяки тому, що вроджені психофізіологічні здатності суб'єкта у процесі онтогенезу піддаються спочатку безпосередньому впливові свого найближчого оточення, а далі інших груп та одночасно опосередкованому впливові медійних засобів. Частина інформації суб'єктом отримується спочатку в енергоматеріальному вигляді (у предметно-практичній діяльності), а потім, або паралельно з цим, у вигляді семіотичних знаків, іншу частину суб'єкт отримує, навпаки, спочатку у вигляді знаків, а вже потім у вигляді енергоматерії. Не завжди є однозначною асиметрія між цими типами інформації.

В історії мовознавства не один раз декларувались вимоги та були окремі спроби вивчати тільки ідіолект, а не соціолект, але вони не реалізувались. Тому теорія ідіолекту на разі існує лише у загальних рисах. Причиною цього є те, що ідіолект хоча й існує синхронічно у даний момент, але безпосередньо не є доступним – він може бути реконструйованим за показниками входу інформації у ідіолект та виходу із нього. Таким чином, категорії суб'єкту та особливо ідіолекту – це у кращому випадку задекларовані пріоритети, які чекають своєї реалізації.

Ці на перший погляд раціональні міркування мають далекосяжні наслідки. За радикально соціоцентричного світогляду у радикально соціоцентричному суспільстві будь який текст масових засобів інформації сприймається як голос самого суспільства, а не однієї людини чи групи людей, що представляють інтереси конкретної частини суспільства. По-друге, якщо стверджується та визнається соціум у вигляді реальної живої цілості, то можна, вивчивши та описавши структурні зв'язки його як цілого, перенести ці структурні зв'язки на іншу сукупність людей, так би мовити, підтягнути їх під раніше створену модель. Що зараз і робиться певними державами самостійно або ж під неявним керівництвом західних країн. Таким чином вимальовується проблематика – полярність аспектів індивідуально-психофізіологічного та соціально-комунікативного. Часто їх розривають або еkleктично змішують. Однак для функціональності теорії треба знайти баланс даних аспектів. Цим балансом має бути співвіднесеність, нерозривність та обумовленість відповідальності соціуму та відповідальності особи. Категорію соціум (як і соціолект) виправдано використовувати лише як категорію, яка позначає факт чисельності конкретних осіб, пов'язаних між собою спільністю діяльності. Тому вихідним пунктом у теорії не може бути ані соціолект, ані тим більше ідіолект, а власне повинно бути телеологією їх співвідношення<sup>4</sup> з відповідно вимірною інтенцією.

Соціоцентристський спосіб мислення (як і дослідження) ігнорує необхідність самостійного, творчого і відповідального мислення окремої особи. Нетворчо, непродуктивно мисляча людина не сама створює висловлювання, а користується готовими у свідомості, чужими та нав'язаними їй судженнями, які при цьому вже давно сприймаються нею як власні. Ці судження існують у вигляді фреймів, тобто номінативних моделей ситуацій, у вигляді більш чи менш синтаксично свободних дискурсів у різних стилях мови, кліше (у вигляді одиниць різних жанрів та структурних конструкцій) і т.ін. Головною їх особливістю є те, що вони є легко буквально або частково відтворюваними як функціональні компоненти певних стандартних ситуацій, інваріантів комунікативної поведінки, соціальних ролей і т.ін.

Проблема різноманітності та взаємодії як особистостей, соціумів, так і культур полягає у різнополюсності як мінімум наступних категорій: окреме – загальне, одиниця – множинність, індивідуальні внутрішні здатності – загальні інтереси спільного проживання, інваріантна структура цінностей – варіативність їх конкретної реалізації у діяльності і т.ін. Проблемність одиниці та множинності полягає не в реальності національної картини світу, а у критеріях типологізації одиниці для множинності, у визначенні того, чем є одиниця в множинності, або, у стосунку до даної теми аналізу, чем є ідіолект та індивід, тобто суб'єкт соціуму. У традиційних соціоцентричних теоріях переважно увага звертається на те, чим є суспільство, чим воно повинно бути, а далі через монополізовані державою засоби масової інформації створюється бажана модель суб'єкта, яка далеко не завжди може бути прийнятною

<sup>4</sup> тобто співвідношення не ідіолекту і соціолекту, не особи та соціуму, але одиниці та множинності, різноманітності та спільності – у даних парах добре помітна асиметрія співвідношень категорій, а саме: одиниця скоріш символізує різноманітність, а множинність – спільність, а не навпаки

власне для суб'єкта цього соціуму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Богуславська А. Згвалтування суржиком <http://umoloda.kiev.ua/number/195/164/6880/>
2. «Газета по-українськи» <http://ukr.obozrevatel.com/news/2006/6/10/94651.htm>
3. Гнаткевич Ю. Словник-антисуржик <http://ukrlife.org/main/prosvita/gn22.htm>
4. Доній О. Хай живе суржик <http://artvertep.dp.ua/news/227.html>
5. Масенко Л. Суржик як соціолінгвістичний феномен <http://www.ukraine-poland.com/u/kultura/kultura.php?id=962>
6. «Народ выражает себя всего полнее в языке своём...», или Добро пожаловать в мир блип-культуры <http://c1.org.ua/news/1/2006/11/08/narod-vyrazhaet-sebya-vsego-polnee-v-yazyke-svoem-ili-dobro-pozhalovat-v-mir-blip-kultury.html>
7. Kossecki J. Podstawy nowoczesnej nauki porównawczej o cywilizacjach. Socjologia porównawcza cywilizacji. – Katowice, Śląsk, 2003

## РЕЛЕВАНТНОСТЬ ТРИАДЫ СМЫСЛ-ЗНАЧЕНИЕ- ЗНАЧИМОСТЬ В СИСТЕМЕ ОТНОШЕНИЙ ЧЕЛОВЕК-МИР

Независимо от того, с точки зрения какой области научных знаний рассматривать проблему отношений вышеозначенных категорий, в основе научного поиска лежит их психолингвистическая обусловленность.

Поскольку практически любая отрасль научных знаний, так или иначе, касается феномена человека, который проявляет себя в отношениях в общественно-исторической деятельности, то и категории, обозначенные темой работы, должны рассматриваться через призму отражения явлений в психике человека. Следовательно, отношения категорий *смысла, значения, значимости* обусловлены как психолингвистические единицы, формирующие некую структуру отражения явления, лежащую в основе функционирования системы человек-мир.

**Целью** работы является попытка 1) дифференцировать понятия смысл и значение, значимость и релевантность; 2) обосновать релевантность триады смысл-значение-значимость в структуре психолингвистического отражения явлений в системе человек-мир; 3) представить функциональную модель психолингвистического развития личности.

### **Основные положения:**

1. Психолингвистическая детерминанта является постоянным стимулятором развития личности, с одной стороны, создавая иллюзию неограниченности человеческого познания с развитием языковой способности, а, с другой, ограничивая познание условной лингвистической номинацией и рамками конкретного языка.

2. В процессе познания явлений человек, пытаясь осознать смысл феноменов, определяет их лингвистически, детерминирует значение (которое не выражает смысла самого явления, а только определяет его возможное предназначение, способ реализации замысла, интенции). В функционировании явление приобретает значимость, ценность, анализ которой дает возможность прогнозирования дальнейших отношений человека с миром. Взаимозависимость (одно из другого вытекает) и взаимообусловленность (одно влияет на реализацию другого) отношений смысл-значение-значимость детерминирует их релевантность (каждое из понятий: 1) друг к другу относится, зависит; 2) является значимым в отношениях).

3. Рассмотрение сформулированных тезисов дает основу представления функциональной модели развития человека: опыт – смысл-значение-значимость (как познание и осознание явлений) – прогнозирование – реализация – новый опыт (анализ, контроль, коррекция) – смысл-значение-значимость – прогнозирование и т.д.

### **Триада смысл-значение-значимость. Дифференциация понятий.**

В основе любого феномена, в первую очередь лежит его внутренний смысл, который находит проявление только в отношениях. Смысл обнаруживается, реализуясь в значении, которое формируется в процессе взаимодействия человека с миром и, в зависимости от характера взаимодействия, фиксирует особенности отношений. Сам процесс отражения является глубоко субъективным и зависит и от индивидуальной системы ценностей личности, и от обусловленности его картины мира национальным, культурологическим, лингвистическим, социальным факторами. Следовательно, смысл приобретает некий статус идеальности, универсальности, он един в данном конкретном феномене. А значение, реализуя смысл субъективно, обусловлено принципом детерминизма. Оно приобретает различные оттенки, варьируется в зависимости от особенностей восприятия феномена конкретным менталитетом.

Для примера возьмем явление *белый цвет* (по нейтральному определению – цвет снега или мела), который у славян ассоциируется, приобретает значение невинности, чистоты,

начала, тогда как у индусов – это символ траура, конечности. Лингвокультурологические значения данного явления субъективно различаются, хотя внутренний смысл остается неизменным. Конкретный цвет, который человек воспринимает посредством зрительного нерва, с одной стороны, и нейтральность, с позиции значимости, с другой. Начало и конец – по сути, две стороны одно целого – всего или ничего.

Или приведем другой пример, конкретное и функциональное явление, артефакт *бутылка* как емкость для заполнения ее жидкостью. В русском языке синонимичный ряд составят следующие лексемы: *бутылка, бутыл, флакон, пузырек, склянка, чекушка. Бутылка* – «1. Стекланный сосуд с узким горлом. 2. Русская мера жидких тел, равная 1/16 ведра» [10,с.60]. Английскому эквиваленту *bottle* словарь синонимов [1] дает следующие лексемы: *carafe* (графин), *flagon* (графин или большая бутылка со сплюснутыми боками), *flask* (фляжка, фляга) [1,с.51]. *Bottle* – это стекланный или пластиковый контейнер, обычно круглый с прямыми сторонами и узким горлышком, используемый особенно для хранения жидкостей [17,с.125]. Не смотря на единый смысл, предназначение данного предмета (хранение жидкости), проявляется культурная субъективность значений и синонимичных рядов. В русской культуре емкость сосуда измеряется количеством определенного вида алкоголя, тогда как в английской культуре значение слова и его синонимов остается вполне нейтральным.

Получается, что смысл являет собой некий сгусток, который может субъективно разворачиваться в зависимости от условий взаимодействия с явлением, данный смысл содержащим, и приобретать форму значения.

В основе, в сути самого явления заложено нечто идеальное и универсальное. Но это идеальное, в индивидуальном сознании отражаясь, определенным образом субъективируется, как бы ни стремились мы к объективности. Высшая материя опосредует идеальный смысл феномена. Некий идеальный смысл будет объединять все вербализованные значения данного феномена во всех языках, имея в основе нечто универсальное. Но проявления этого идеального смысла, фиксированные в значениях, утратят характер идеальности, вступая в отношения и отражаясь. Смысл, а не значение, идеален. Но чтобы «поймать» истинный смысл (точнее, попытаться к нему приблизиться), нужно, видимо, рассматривать явление с позиций не одной языковой культуры, а через сравнение. По словам Л.В. Щербы [15], сравнивая и «очищая» мысль от «плена слов».

Опосредованное психикой человека, значение становится результатом проявления феномена, результатом реализации его смысла, т.е. уже имеет признак функциональности, деятельностный характер (оно означает явление с его смыслом и предназначенностью). Следовательно, означая смысл феномена, значение способствует определению функциональной значимости, ценности, явления, прогнозирует ее. Через определение значимости явлений человек, в свою очередь, влияет на действительность, находя отражение в ней и приобретая опыт. Таким образом, происходит реализация отношений человека и окружающей его действительности (функционирование системы человек-мир).

Смысл содержит замысел, интенцию. В процессе реализации замысла феномен приобретает значение (смысл и значение, таким образом, не тождественны). Значение включает прогнозирование результата. Оценка результата дает возможность оценить значимость явления в его функционировании. Следовательно, значимость подразумевает функционирование. Дифференциация понятий смысл-значение-значимость не мешает рассматривать их как систему, единицы которой несут признаки всей системы.

#### **Обоснование релевантности триады смысл-значение-значимость.**

Для начала необходимо уточнить само понятие релевантности.

Релевантность:

1. В английском Relevant (to sth / smb):

1) Closely connected with the subject you are discussing or the situation you are thinking about (Относимый, имеющий близкие отношения с);

2) Having ideas that are valuable and useful to people in their lives and work [17].

Эквиваленты данного значения: Valeur (Fr.), Value (Eng.), ценный и полезный (Рус.).

В русском переводе: Relevant: уместный, относящийся к делу; Relevance / relevancy: уместность [9].

2. В латинском Relevo: поднимать, облегчать, поддерживать [5]. Если в основе лежит глагол, то для образования существительного, которое в русском варианте звучит как «релевантность» или в английском relevance / relevancy, логично поставить основную форму relevo в форму латинского герундива. Герундий несет наименьшие временные характеристики, а потому является в современном английском близкой к существительному формой (он называет процесс) и в некоторых случаях становится отглагольным существительным (Verbal Noun). Тогда, если образовать герундив от данной основной формы relevo, то получится именная форма relevandus. Но герундив в латинском – это (четвертое) причастие страдательного залога (выходит: поддерживаемый, облегчаемый, поднимаемый). Тогда как из самого термина «релевантность» исходит функциональность и активность, не пассивность. Тогда нужно другое причастие, действительного залога – (первое) причастие действительного залога relevans (поддерживающий, облегчающий, поднимающий).

3. Во французском глагол Relever имеет значения «поднимать», и, второе, «зависеть от», в Новом французско-русском словаре появляется также прилагательное relevant, что переводится как «зависящий от» [3].

4. В немецком существительное Relevanz происходит от латинского и имеет значение важности, а прилагательное relevant происходит от французского и имеет соответствующее значение: «важный для кого-то, чего-то», а также «релевантный» как лингвистическое понятие: «способный дифференцировать языковые единицы» [4]. Не смотря на то, что в латинском непосредственное значение ценность, важность не выделяется, немецкое существительное, из латинского произошедшее, в немецком языке означает понятие важности и не имеет дополнительных значений, выделяемых в латинском. Немецкое прилагательное также раскрывает признак важности, ценности, а также дополнительное значение способности дифференциации. Во французском же глаголе, от которого оно происходит, имеются два значения. И то, которое дает основу для формирования немецкого прилагательного, акцентирует *ценность через зависимость*.—

Получается, что в термине «релевантность», хотя и выделяется значение ценности, важности, значимости, присутствует также значение относимости, зависимости вступающих в связи и отношения объектов. Именно в таком значении понятие релевантности использует А.А. Леонтьев [7]: «*релевантность*, т.е. соотносительность» [7, с.178]. Понятие значимости же имеет конкретное значение ценности, важности.

Следовательно, под релевантностью триады смысл-значение-значимость подразумевается не только ее психолингвистическая ценность, важность, но и характер отношений внутри ее самой.

Для того чтобы обосновать релевантный характер отношений смысл-значение-значимость в системе человек-мир рассмотрим в качестве обоснования построенную на *принципе скольжения, психолингвистическую формулу Жака Лакана* [6].

Основатель структурного психоанализа Жак Лакан, в исследовании феномена личности человека провел аналогию, параллель между психическим и лингвистическим аспектами в развитии индивида. В своей теории он опирается на метод психоанализа З. Фрейда, структурализм Р.О. Якобсона и концепцию языкового знака Ф. де Соссюра.

По Лакану субъект проявляет себя, свою истинную суть именно в рече-языковой деятельности [6]. Истина (смысл), которую постоянно ищет человек, находится *между* языком и речью. И истина эта все время ускользает от человека, поскольку в процесс функционирования системы человек-мир включается принцип шифтера (shifter), по Якобсону, или скольжения, по Лакану. Данный принцип заключается в следующем.

Если у Соссюра [12] значение возникает во взаимосвязи означаемого и означающего (психического феномена и акустического образа), где первое предшествует второму, то у Лакана означающее «не имеет открытого доступа к означаемому». Оно появляется одновременно с

означаемым явлением. Что логично, поскольку феномен только тогда становится реальностью, когда отражается, а, следовательно, находит реализацию в значении. Но по Лакану, как только появляется означающее, оно тут же включается в цепь других означающих и «указывает не на означаемое, а на другие означающие, обнаруживаемые в последовательности, в цепи» [8,с.35].

Скажем, если взять наш пример с бутылкой, то слово *бутылка* является означающим некоего явления-артефакта. Но для того, чтобы понять, что означает это слово, нужно дать ему дефиницию: *сосуд для хранения жидкостей...* Т.е. означающее отражает не означаемое, а другие означающие в цепи означающих какого-то означаемого. Происходит сдвигка, и истина, которая, казалось бы, была только что «схвачена», ускользает. Т.е. значение – это «черта» *между* условно объективным означаемым и субъективным означающим, а истинный единый смысл, категория идеальная, находится *между* языком и речью. Потому-то и должны при наличии разнообразия проследиваться в любых и во всех языковых культурах определенные универсалии, которые служат общей базой, приближенной к объективности в функционировании системы человек-мир при наличии субъективного множества и разнообразия.

Принцип шифтера лежит в основе лакановской формулы, которую формулирует исследователь теории Ж.Лакана, В.А. Мазин: «Означающее представляет не что-то чему-то, не означаемое кому-то, а субъекта другому означающему. (В этом проявляется психолингвистическая субъективность, поскольку какое-либо означающее – это одно из субъективно воспроизведенных и также субъективно размещенных в речи других означающих – *вставка наша, Д.Б.*) Логика означающего – скольжение от означающего к означающему, от слова к слову... Фундамент субъекта – пробел в цепи означающих» [8,с.35]. Именно в пробелах есть шанс уловить смысл. Но шанс этот в действительности иллюзорен. Поскольку, как только кажется, что он пойман, мы приблизились к истинной сути, к смыслу и дело касается лингвистического выражения, вступает в действие принцип шифтера. И одно означающее называет другое означающее и т.д., все больше накрывая, маскируя само означаемое. Парадокс в том, что язык, с одной стороны, предназначен для осуществления общественных отношений человека, реализации намерений посредством коммуникации. С другой же, учитывая принцип шифтера, выходит, что «язык используется для того, чтобы скрыть смысл и намерения» [8,с.35], истину, находящуюся «между» (Истина все время «где-то рядом», ее можно только на мгновение почувствовать, но не поймать и осознать. В этом гений и трагедия человека).

#### **Выводы:**

1. Человек, постигая мир, осознанно или подсознательно ищет смысл в системе отношений человек-мир. Развитие индивида обусловлено психолингвистическим фактором, который, с одной стороны всячески *стимулирует* рост и развитие, а, с другой, парадоксальным образом *лимитирует* его. Развитие языковой способности, развитие речевой деятельности прямо пропорционально развитию интеллектуальному. В то же время именно оперирование языковыми данными конкретного языка ограничивает познание. Различные означающие (лингвистические данные разных языков) одного и того же означаемого иллюзорно приближают к сути явления, каждый раз не давая возможности это явление на самом деле познать, поскольку истинный смысл его «замутняется» лингвистически (мы как будто ограничиваем реализацию смысла, детерминируя его конкретной лингвистической константой).

Сравнение означающих какого-либо феномена, представленных различными языками, позволяет приблизиться к сути этого явления, познать которую невозможно, так как не возможно полностью адекватно определить. Каждый раз, пытаясь определить явление в его сути, человек реализует это только условно. Так как каждое означающее называет (перемещается на) другое означающее, но не выражает значение феномена, означаемого.

2. *Релевантность триединства смысл-значение-значимость* объясняется

следующим образом. 1). *Смысл* содержит *замысел, интенцию*. Произвольное означающее называет какое-то означаемое (брак, супружество, шлюб, marriage, matrimony и т.д.) Где-то между условно объективным означаемым и произвольным означающим формируется субъективное значение, искусственно замещающее смысл явления. 2). *Значение* включает *прогнозирование*, поскольку с детерминацией явления определяется также его возможное *предназначение*. 3). *Значимость* подразумевает *функционирование*. Реализуется предназначение и определяется насколько оно важно. 4). На основе анализа значимости, ее реализации, *прогнозируется* будущее.

Все три единицы находятся во взаимообусловленной зависимости, представляя собой психолингвистическое отражение явлений и их отношений.

3. Анализ отношений в сформулированном выше единстве позволяет спроектировать *функциональную модель развития личности*. Модель может быть представлена как циклическая взаимосвязь: опыт – смысл-значение-значимость (как процесс познания явлений и отношений) – прогнозирование – реализация – новый опыт (анализ, контроль, коррекция) – смысл-значение-значимость – прогнозирование – и т.д.

В результате отношений с окружающим миром человек приобретает определенный опыт, который он пытается в различной степени осознать для того, чтобы прогнозировать возможные дальнейшие отношения с действительностью и в ней, оптимизировать достижение желаемого будущего. Реализация замысла как результата анализа предыдущего опыта дает возможность приобретения нового. Познание нового опыта взаимодействия с миром и в мире детерминирует осмысление и осознание явлений на основе освоенных стереотипов, но с интеграцией новых данных, выработанных или приобретенных новых методов и приемов, что формирует платформу для следующего прогнозирования, и т.д. Таким образом, происходит непрерывное циклическое развитие личности.

4. Функциональное развитие человека неизбежно и детерминировано *психолингвистическим фактором*. Иллюзия неограниченных возможностей познания, обусловленная данностью и развитием языковой способности, является постоянным стимулятором активности человека, с одной стороны, давая возможность познания, а, с другой, ограничивая его, во-первых, условностью и произвольностью номинаций (принцип «шифтера» или «скольжения»), во-вторых, рамками конкретного языка. Таким образом, «познанность» какого-то явления действительности может актуализироваться только на мгновение, как «инсайт» (insight) или «озарение», а затем снова становится иллюзией, и человек никогда не бывает удовлетворен в полной мере, что стимулирует стремление к познанию мира новыми способами.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Англо-русский словарь синонимов. Тезаурус. – М.: Ин. язык, 2001. – 412 с.
2. Большой Русско-английский словарь: С приложением кратких сведений по английской грамматике и орфоэпии, сост. А.И. Смирницким / О.С. Ахманова, З.С. Выгодская, Т.П. Горбунова и др.; Под общ. рук. А.И. Смирницкого; Под ред. О.С. Ахмановой. – 27-е изд. стереотип. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2004. – 760, [8] с.
3. Гак В.Г., Ганшина К.А. Новый французско-русский словарь: 70 000 слов, 200 000 единиц пер. – 2-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1995. – 1195 с.
4. Готлиб К.Г.М. Немецко-русский и русско-немецкий словарь «Ложных друзей переводчика». М.: «Сов. энциклопедия», 1972. – 448 с.
5. Дворецкий И.Х. Латинско-русский словарь: ок. 50 000 слов. – 3-е изд., испр. – М.: Рус. яз., 1986. – 840 с.
6. Лакан Ж. Функция и поле речи и языка в психоанализе: Докл. на Рим. конгрессе, чит. в ин-те психологии Рим. ун-та 26 и 27 сент. 1953 г. – М.: Гнозис, 1995. – 102 с.
7. Леонтьев А.А. Основы психолингвистики. – 3-е изд. – М.: Смысл; СПб.: Лань, 2003. – 287 с.
8. Мазин В.А. Введение в Лакана. – М.: «Типография «Наука»», 2004. – 120 с.
9. Мюллер В.К. Англо-русский словарь – 23-е изд., стер. – М.: Рус. яз., 1990. – 848 с.
10. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57 000 слов / Под ред. докт. филол. наук, проф. Н.Ю. Шведовой. – 14-е изд., стереотип. – М.: Рус. яз., 1983. – 816 с.
11. Советский энциклопедический словарь / Научно-редакционный совет: А.М. Прохоров (пред.). – М.: «Советская Энциклопедия», 1981. – 1600 с.



12. Соссюр, Фердинан де Куртене. Курс загальної лінгвістики / Пер. з фр. А. Корнійчук, К. Тищенко. – К.: Основи, 1998. – 324 с.
13. Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. Ст. М.Г. Ярошевский. – М.: Просвещение, 1990. – 448с.
14. Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. – М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2005. – 864 с.
15. Щерба Л.В. Языковая система и речевая деятельность. – Ленинград: “Наука”, 1974. – 428 с.
16. Барашева Д. Диференціація понять смислу і значення // Збірник наукових праць Інституту психології ім. Г.С. Костюка АПН України / За ред. С.Д. Максименка. Т.IX, част.3. – К., 2007 – С. 31 – 40.
17. Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English / Edited by Sally Wehmeier. Oxford New York.: OXFORD UNIVERSITY PRESS, 2001. – 1422 p.

# РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ



## ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ МОДЕЛИ ТЕКСТА

(рецензия на монографию В. И. Заики  
«Очерки по теории художественной речи»,  
Великий Новгород, 2006)

Монография является первой серьезной попыткой целостного представления теории литературно-художественного опыта на функционально-прагматических методологических основаниях, т.е. с позиций антропоцентризма, реляционизма и прагматической телеологии. В работе комплексно представлены все ключевые функции авторского порождения и читательского сопорождения художественного произведения и художественного текста, выраженные в категориях **художественной модели** и **референтного пространства**.

Книга состоит из 6 глав, последовательно раскрывающих специфику функционального видения литературно-художественной языковой деятельности. В первой главе «**Проблема предмета художественной речи**» автор формулирует первоочередные задачи, которые стоят перед каждым теоретиком и практиком функционального анализа текста художественного произведения: оговариваются понятие и виды художественной референции, а также наиболее релевантные свойства референтов художественного означивания (с учетом различных методологических способов решения данной проблемы). Следует отметить, что релевантность является ключевым методологическим инструментом построения теории художественного текста в концепции В. Заики, что, несомненно, соответствует мировоззренческому профилю концепции. В частности, он отмечает, что «*для художественного мира существование определяется не соответствием / несоответствием реальности, а исключительно тем, как тот или иной элемент обеспечивает целостность художественного мира*». Данное положение можно считать ключом к пониманию всей теории. Несомненной заслугой рассматриваемой теории и авторской находкой В. И. Заики является выдвигание в качестве базисных художественных референтов *реалий, повествующего лица и языка*. Такая постановка вопроса обладает очень мощным познавательным потенциалом и позволяет проводить практически неограниченную типологизацию художественных текстов всех видов и родов литературы по единой схеме. Особенно интересным и новаторским мне кажется введение в качестве самостоятельного и полноценного референта языка (а в случае с постмодернистской литературой – речи): «*мы полагаем, что в отношении языка как материала происходит **преодоление безразличия** к языку (его лексике, фразеологии, грамматике) – безразличия, вызванного автоматизированной координативной реализацией языка*». Именно это обстоятельство приводит к тому, что художественный текст становится «нетранзитивным» и тем самым выделяется и отличается от текстов, производимых в других типах языковой деятельности.

Несомненно ценным является предпринятый в этой же главе тщательный концептуальный и терминологический анализ понятий «**остраннение**», «**очуждение**»,

«антифизис», «овозможение» и целого ряда других, являющихся принципиально важными для методологии лингвоанализа художественного текста. Опираясь на ключевое понятие остраннения, автор логично и совершенно закономерно приходит к выводу, что в пределах художественной модели следует усматривать *«не только остраннение реалии, но также остраннение слова и остраннение повествующего субъекта»*.

Глава вторая – «Квантование» – касается широкого спектра проблем выделения составных художественной модели и референтного пространства. Автор анализирует методологические концепты *континуальности* и *дискретности* в их приложении к двум структурным пластам текста – *плану выражения* и *плану содержания*. Продолжая последовательно проводить функционально-прагматическое моделирование художественного процесса, В. И. Заика совершенно справедливо отмечает, что *«количественные параметры речевого представления кванта <т.е. парцеллированной части > существенны не столько относительно самого кванта, сколько в отношении выстраиваемого целого. Наиболее важным является то, что квант не просто часть целого, а часть релевантная»*, и далее – *«Квантование – это создание релевантных элементов»*. Именно это структурно-прагматическое обстоятельство позволяет читателю «в процессе последовательного воссоздания квантов создать континуум референтного пространства». Особенно ценной находкой в данной части работы мне кажется установление факта *«релевантности неупоминания»*, т.е. такой прагматической ситуации, когда *«обеспечиваемое квантованием молчание, [...] всякое недоговоренное требует усилия не только по „восстановлению“, но и по обработке конкурирующих вариантов»*. Таким образом, в художественном тексте проблематичны не только эксплицированные, но и неявно эксплицированные («имплицитные») кванты.

Следующие три главы постепенно развивают вторую, представляя функциональную прагматику создания художественного эффекта на уровне плана выражения (глава 3 и 4) и плана содержания (глава 5). Важным методологическим основанием всех этих глав становится осознание того антропоцентрического факта, что *«есть текст в момент создания его автором (в случае с теми текстами, о которых идет речь в нашем исследовании, – был текст) и есть текст в момент восприятия, воссоздания его читателем. Текст вообще – фикция, он существует только как исследовательский конструкт»*, но тем не менее фикция необходимая для полноценного представления первых двух видов текстовой реальности. Огромный познавательный потенциал имеет последовательное разграничение автором понятий художественного текста и художественного произведения. Весьма интересным мне кажется определение текста как **последовательности знаков, представляющей художественную модель для создания референтного пространства**. Может быть, идея соотношения этих трех ключевых понятий лингвоанализа была бы выражена более ярко, если бы автор написал, что текст, с одной стороны, представляет художественную модель (в смысле ее репрезентации), а с другой предоставляет ее читателю в виде ключа к собственному прочтению.

В третьей главе автор подробнейшим образом рассматривает формальную структуру знака в его художественно-эстетической прагматике, в частности, концентрирует свое внимание на весьма важном понятии *внутренней формы*. Автору на протяжении всего изложения часто удается ухватить познавательные откровения в форме емких афоризмов, таких, например, как *«„Восстановленная“ внутренняя форма делает план выражения видимым, а не узнаваемым»* или *«Основной эффект восприятия художественного текста состоит не в результате (создании референтного пространства), но в переживании процесса достижения этого результата»*. Последнее положение важно для типологического определения художественной деятельности в отличие от всех остальных видов человеческого опыта. Такого рода обобщения делают книгу В. Заики ценным подспорьем для теоретических рассуждений далеко за пределами лингвистики текста или языкознания в целом.

Несомненного внимания заслуживает анализ понятий *цельности*, *линейности* и *спациальности* плана выражения, позволяющие выстроить прагматическую концепцию

**композиции.** Наверное найдет свое развитие и своих поклонников предложенное В. И. Заикой положение о том, что «*дуализм поэтического знака – это симметричный дуализм*» (явившееся творческим развитием известной формулы С. О. Карцевского). Ценным моментом анализа формы становится также предложенная автором типология **событий** в сочетании с дистрибуцией текстовых позиций – сильных и слабых..

В четвертой главе «**Изображение в художественной речи (к типологии вербализации)**» автор книги сосредоточивается на проблеме художественной экспрессии, оправданно противопоставляя изобразительность художественной экспрессии выразительности экспрессии нехудожественной. Вполне возможно, что на месте автора я бы не проводил этого противопоставления так однозначно, поскольку тщательных анализ языковой экспрессии в нехудожественных сферах опыта может выявить существенные различия и понадобятся различные термины для экспрессии бытовой, экономической, политико-публицистической или научной. Термина *выражение* (или *выразительность*) здесь может оказаться недостаточно. Хотя, в сущности, мысль В. Заики вполне ясна, поскольку его задача – показать вторичность моделирования опыта в художественной деятельности, основанием для которого всегда являются данные других видов опыта: «*нет ничего в художественной речи, чего бы не было в речи практической. Эстетическая реализация вторична по отношению к реализации коммуникативной*». Как бы то ни было, типология изобразительности проведена автором очень интересно и многообещающе (автор творчески развивает концепцию Ж. Жанета о денотации, экземплификации и эвокации и дает функционально-прагматическое методологическое прочтение этих понятий, причем делает это на богатом фактическом материале).. Поэтому вывод, к которому автор приходит в конце четвертой главы, вполне логичен и закономерен: «*В связи с вышеизложенным термин план выражения применительно к художественной речи следовало бы называть планом изображения, поскольку «ословливание» не только сплошь существенно и не может делиться на образные средства и «упаковочный материал», но и сплошь изобразительно*».

Глава 5 «**План содержания художественного текста**» сосредоточена на выяснении базового для художественного творчества и эстетического переживания понятия – **образа**. Методологическим ключом к прочтению данной главы оказывается признание художественного текста многозначной функцией, сопорождаемой читателями в процессе восприятия текста произведения. В этом смысле огромную методологическую значимость обретает полемика В. И. Заики с В. П. Беляниным, **выявляющая кантианские корни мировоззрения автора** рецензируемой книги. Интенциональный смысл произведения рассматривается ним так же, как рассматривается вещь в себе у Канта: как нечто безусловно важное, необходимое и должное, но тем не менее, непознаваемое, недостижимое и недоступное. Смысл прочтения, таким образом, представляется как некая функция соотношения процедур осмысления / переживания и текстового изображения на основе психического и логического кода, задаваемого категорией повествующего лица. Весьма интересным наблюдением автора можно считать также идею о принципиальной «*нераспадаемости*» художественной речи (очевидно, автор имел в виду текст как речь-результат). И все же самым ценным в данной главе является авторская концепция образа, которую можно представить в сконцентрированном виде в следующей формуле: «*В художественном произведении [...] образ как схема действия сознания по выстраиванию мысли является собственно целью*». Исходя из заданных в первой главе видов референтов, автор последовательно выделяет и описывает на примерах три базовых типа образов: *образы реалий, образ повествующего лица и образ языка (речи)*. Самый важный вывод, к которому приводят автора наблюдения над реализацией образов в произведении (или, как автор его называет – в референтном пространстве), это то, что художественная деятельность является принципиально процессуальна в прагматическом отношении, т.е. нацелена не на результат, а на сам процесс: «*Основной эффект восприятия художественного текста не в результате (в созданном референтном пространстве), а в переживании процесса его создания*».

Последняя, шестая глава книги становится своеобразным обобщением, систематизацией рассмотренных в предыдущих главах прагматических, смысловых и

изобразительных функций художественного текста. Автор как бы замыкает круг проблем, с которых в первой главе начал рассмотрение процесса художественно-эстетической деятельности, а именно сводит воедино две основные категории – художественную модели и референтное пространство. Художественная модель предстает в концепции В. И. Заики как концентрированный образ действия или, точнее, предписание по такому образу действия: *Художественная модель, по мысли автора, «не демонстрирует устройство произведения, а упорядочивает действия исследователя. Художественная модель – не то, что следует выстраивать в процессе рассмотрения художественного текста, а то, как следует действовать, когда выстраивается референтное пространство»*. Именно художественная модель позволяет вводить в художественное референтное пространство и поддерживать там все релевантные дистинкции, без которых немислимо ни художественное восприятие текста, ни создание художественно-эстетического эффекта, ни достижение эстетического удовольствия: *«самой художественной моделью мы проводим онтологическую границу между реальями и реальностью, между автором и повествователем, между языком этническим и языком изображенным»*. Это принципиально новое видение проблемы позволяет считать функционально-прагматическую концепцию художественной модели В. И. Заики существенным вкладом в теорию лингвистического анализа литературно-художественного опыта.

Олег Лещак

**УКРАЇНСЬКА ПОЛЕМІЧНО-ПУБЛІЦИСТИЧНА ПРОЗА  
КІНЦЯ XVI – ПОЧАТКУ XVII СТ. У КОНТЕКСТІ  
ЗАГАЛЬНОЇ ТЕОРІЇ СОЦІАЛЬНОЇ КОМУНІКАЦІЇ  
(Н.М. Поплавська. Полемісти. Риторика. Переконавання  
(Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку  
XVII ст.). Монографія. – Тернопіль: ТНПУ, 2007. – 379 с.)**

Провідна тема наукової монографії тернопільської дослідниці Наталії Миколаївни Поплавської з першого погляду здається доволі традиційною для вітчизняної науки. Українськими гуманітаріями, і зокрема, літературознавцями, протягом понад століття зроблено досить багато плідних, перспективних та навіть для сьогодення життєздатних за своєю сутністю відкриттів у культурному житті нашої країни на межі XVI –XVII ст. Особливо це стосується такого видатного і бурхливого явища як громадське життя України, яке доволі повно знайшло відображення у полемічно-публіцистичній прозі свого часу. Це вже не раз ставало предметом наукових досліджень гуманітаріїв. І не раз такі видатні вчені, як М. Грушевський, І. Огієнко, Н. Сумцов, В. Перетц, К. Студинський, В. Гудзяк, А. Елеонская, Д. Наливайко, С. Маслов, П. Яременко, Л. Ушкалов, Р. Радишевський зверталися до цієї вкрай значущої та постійно своєчасної для української культури і літератури проблеми. І тому мимоволі закрадається питання: а що нового може бути у книзі з наочно простою, чітко-прозорою, навіть суворо лаконічною назвою – «Полемісти. Риторика. Переконавання. (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.)» [1]? Під цим кутом зору і читається це не узвичаєне дослідження з традиційного питання.

Ця розвідка, як того і вимагають канони академічної науки, починається з репрезентації вже наявних точок зору на проблему. Утім поставлені у цій площині проблеми не такі ж вже й усталені. Перш за все Н.М. Поплавську цікавить питання методологічного переосмислення і комплексу підстав, які б дали можливість для реінтерпретації відомих полемічно-публіцистичних творів, актуалізації їх найсучаснішими підходами та поглядами. Утім роблячи ґрунтовний огляд існуючої наукової літератури з проблеми української полемічно-публіцистичної прози кінця XVI – початку XVII ст., вона дуже коректно, філологічно тактовно висвітлює та підкреслює значення тих надбань, думок, ідей та навіть окремих спостережень, які створюють *шлейф інтерпретацій* (Р. Барт) цього питання, що завжди ідейно-історично промовисте для нашої культури, її самовизначення у європейському просторі. Н.М. Поплавська так робить навіть тоді, коли не згодна, принципово не може прийняти позицію колеги, коли розуміє та послідовно доводить правомірність, крайню потребу реінтерпретації доволі відомих та усталених явищ української полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст., бо вона не може дозволити собі не бути гідною тієї епохи, тих творів, про які пише. Дослідниця, яка розуміє глибину та значущість полеміки для «самоідентифікації українства, що почалося саме в Речі Посполитій, у непростому, але на загал культурно плідному діалозі з іншими націями» [1, с.32], не може не бути сама просякнута діалогічністю, культурою введення полеміки, переконування співрозмовника. В протилежному випадку майже були б не можливими ні інтерпретація, ні тим паче реінтерпретація полемічно-публіцистичних творів, які споконвіку цілеспрямовані на активізацію бурхливої дискусії, на активне виховання особистісної культури, на духовне керування сучасними громадською думкою та настроями. Саме таким чином вибудоване дослідження складного та провокаційного з багатьох позицій матеріалу, безумовно, вражає. І вражає не лише обсягом, ґрунтовністю матеріалу та історико-літературознавчими підходами, що запропонувала Н.М. Поплавська, а й іншим.

Якось вже закріпилася думка про те, що українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст. значуща з загальнокультурних позицій та передусім розкладається літературознавцями – фахівцями з давньої словесності. І спочатку здається, що й Н.М. Поплавська, знаходиться у межах устояної традиції, послідовно, всебічно інтерпретує,

як добре знайомі, так само й майже невідомі твори полемічної словесності межі XVI – XVII ст. І навіть намагання якомога об'єктивніше представити дискусію між полемістами, що представляли різні конфесії, різні ідейні точки зору на важливіші питання сучасності, здається, відбувається з позиції літературознавця, який добре знає культуру, володіє методами та навичками загально культурологічного аналізу. Але ті смислові акценти, які дослідниця постійно, м'яко, але наполегливо робить, звертаючись до полемічних текстів, свідчить про дещо інше. У її книзі незмінно присутня глибока дискурсивна актуалізація публіцистичних творів, вони для дослідниці є репрезентантами чогось набагато більшого, ніж просто система історичних, релігійних, політичних, ідейних умов, що їх породила. Тут не робиться наголоси лише на традиційному істерико-літературному, функціонально-літературному баченнях полемічно-публіцистичних текстів. Н.М. Поплавська, яких би текстів не торкалася, намагається показати усі «перипетії та відтінки духовного життя в усій повноті» [1, с.62], більш того, якомога точніше та тонкіше відтворити «комунікаційні обставини, в яких творилась публіцистика» [1, с.44], з'ясувати особливості полемічно-публіцистичних текстів, обумовлені тим, що вони «мають конкретного адресата, який переважно не є окремим індивідом, а певною соціальною групою» [1, с.44], висвітлити специфіку жанрової системи, як системи «в якій рельєфно виявляється інтелектуальний рівень суспільства, світогляд авторів та читачів» [1, с.47]. Вона докладно показує та характеризує через детальний, всебічний аналіз, цікаву інтерпретацію, іноді несподівану реінтерпретацію ознаки громадського життя, громадських настроїв, властивості складної, суперечливої української сучасності кінця XVI – початку XVII ст. Поступово такий рух дослідницької думки змушує по-іншому подивитися на знайомі речі, дійсно зробити їх соціокультурну реінтерпретацію. Що мається на увазі?

Коли поглянути на запропонований Н.М. Поплавською доволі складний, об'ємний, дивергентний, однак дієвий за своєю сутністю підхід до узвичаєних словесно-культурних явищ, то можна побачити, що він дозволяє актуалізувати українську полемічно-публіцистичну прозу початку Нового часу таким значущим для теорії соціальної комунікації явищем як публічна сфера. Загальновідомо, що поняття *публічна сфера* або *публічний простір*, було введено в науковий перебіг понад тридцять років тому в роботах Ю. Хабермаса та Х. Арндт, а також їх учнів та послідовників С. Бенхабіб, Д. Вольтона, Д. Буню, Д. Роулса. З того самого часу це поняття трактується передусім як соціально-філософський феномен, що перш за все характеризує особливості культури всього Нового часу та багато в чому є знаковим показником інформаційного суспільства [2-5]; або взагалі тлумачиться як соціологічний феномен, що відображає проблеми розвитку влади, суспільства, політики, норм та принципів демократичних інститутів європейської культури [6-11]; або безпосередньо розглядається у зв'язку з процесами власне у ЗМІ, а також PR-текстами як текстами масової комунікації (поряд з журналістськими та рекламними текстами), що активно розвивають комунікації у публічній сфері [12-14].

Провідними дефініціями, властивостями та ознаками цього поняття визначають наступні. Перш за все, це значущий своєю загальнодоступністю для багатьох громадян простір, де на засадах рівноправності активним чином відбуваються раціональні, відкриті, прозорі для всіх та вільні обговорювання, дискусії рівноправних суб'єктів, унаслідок чого формуються громадська думка та громадські цінності й аксіологічна система суспільства взагалі. Публічна сфера – ідеальна сфера, в якій циркулює, виробляється надійна соціальна інформація, яка є гарантом відкритості й достовірності демократичних процедур. Це простір, який споконвічно вільний від державно-владного та політико-економічного контролю, де публічно відбувається обмін громадсько значущою інформацією та спілкування суспільно активних суб'єктів, що утворюють публіку – споконвічний ідеал громадянського суспільства. Крім того, публічна сфера породжує та розвиває феномен не лише публіки взагалі, а й освіченої публіки, якій властива культурна компетентність, що забезпечена високим освітнім та майновим цензом, а також громадянина, як соціально та суспільно активного індивіду, якому притаманна соціальна самосвідомість. Громадська думка, яка формується у публічній сфері, є наслідком саме активно обговореної відверто заявленої позиції, дискусії, безперешкодної відкритої

публічної, загальнодоступної комунікації.

Однак всі ці дефініції публічної сфери, про які докладно пишуть західноєвропейські, російські та лише в останній час й українські фахівці з соціальної комунікації, спираючись переважно на західноєвропейський історико-культурний матеріал та досвід, виявляється вже були представлені у культурі України кінця XVI – початку XVII ст. Як можна побачити з монографії Н.М. Поплавської вони, майже всі ознаки та значущі константні характеристики публічної сфери – поняття, без якого немислима сучасна теорія та історія соціальної комунікації – були притаманні духовно-культурним настроям та пошукам українських громадських діячів кінця XVI – початку XVII ст. й знайшли відображення у полемічно-публіцистичних текстах, що мають загальноєвропейське значення. Підхід, запропонований та втілений Н.М. Поплавською, дозволив побачити, як саме на Україні формувалася публічна сфера з її ідеалом громадянина, освіченої публіки, високого та вільного соціального діалогу, що створює громадську думку, керує соціально-громадським життям, дає змогу уникати соціального хаосу та безглуздя. Аналіз жанрової, стилістичної, дискурсивної системи полемічно-публіцистичних творів, зроблений тернопільською дослідницею, довів правомірність споконвічної природності європейських природи, орієнтації та вибору України. Історично, ідейно притаманна їй культура вільного обговорювання рівноправними суб'єктами суспільства злободенних проблем сучасності, вміння через обмін громадсько значущою інформацією створити дійсно демократичні умови життєдіяльності соціуму в цілому і окремому громадянину, виховати соціально та суспільно активного індивіда, якому притаманна соціальна самосвідомість, йдуть саме від череди гострих полемік кінця XVI – початку XVII ст. Н.М. Поплавська, змінивши методологічні підходи, провівши реінтерпретацію полемічних текстів українських, польських авторів, тих, хто писав латиною, польською, українською мовами, хто був католиком, протестантом, православним, хто мешкав у центрі Речі Посполитої, й того, хто перебував на її маргінесах, хто цінував та будував Україну й того, хто хитався у своїх намірах та настроях, довела, що їх об'єднувало бажання створити єдиний публічний простір. Саме він давав їм змогу бути дійсно громадсько вільними, соціально значущими, зберігати гідність й жити у такому суспільстві, де можливо «формування плюралістичної свідомості» [1, с.338].

Ми якось у останні часи вже звикли до того, що переважна більшість теорій прийшла до нас з Заходу, що ми маємо вбудовуватися вже в існуючі та добре розроблені, проте чужі для нас моделі, схеми, надбання культури, шукати ідеали громадянського суспільства в досягненнях інших країн та суспільств. Але якщо поглянути на нашу історію, культуру ретельно, прискіпливо, вдумливо їх проаналізувати, як це зробила Н.М. Поплавська, то можна побачити наступне. Багато того, що зараз приходить до нас як відкриття, вже дійсно було притаманно Україні. Власно вона й розпочинала одна з перших у Європі активно виробляти та розвивати ті громадянські ідеали, які для українського сьогодення здаються майже недосяжними. Однак Н.М. Поплавська довела, саме через текстуальний аналіз, що вже українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст. виробила своєрідні засоби та поетику потужного соціокультурного діалогу, в «якому явно увиразнювалося авторське «я», народжувався неповторний полемічний ідеостиль, пробуджувалось й усвідомлювалось право на особистісне судження» [1, с.341]. Вміння, а головне потреба у публіциста сконструювати у полемічному тексті «ймовірної реакції реципієнта» [1, с.341] – ознака розвинутої соціальної самосвідомості, прагнення створити гідну публічну сферу. І Н.М. Поплавська це доводить, поєднавши традиційний літературознавчий та такий, що лише становиться, соціокомунікативний підходи до публіцистики.

Дослідниця не оперує поняттям публічної сфери (що цілком природно обумовлюється історичною природою матеріалу та завданнями роботи), не намагається декларувати європейську природу української культури, проте вона переконливо демонструє процес та механізми формування європейської публічної сфери та провідної ролі в цьому Україні. Н.М. Поплавська, зберігаючи повагу до матеріалу, з яким працює, ретельно вибираючи природний для нього інструментарій, дійсно робить глибоку та плідну реінтерпретацію, спонукає до роздумів над здавалося б знайомим та звичним. Мабуть це і є одне з втілень



ідеалів публічної сфери: вільно, гідно висказати свою думку, виявити свою громадську позицію у безперешкодно відкритій публічній, загальнодоступній соціальній комунікації.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Поплавська Н.М. Полемісти. Риторика. Переконування. (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.). – Тернопіль: ТНПУ, 2007.
2. Уэбстер Ф. Теории информационного общества. – М., 2004.
3. Трахтенберг А. Д. Рунет как «публичная сфера»: хабермасианский идеал и реальность // <http://politex.info/content/view/182/40>
4. Бойл Э.О. Блоги и публичная сфера. // [http://dialogs.org.ua/crossroad\\_full.php?m\\_id=9896](http://dialogs.org.ua/crossroad_full.php?m_id=9896)
5. Крос К., Гакет Р. Політична комунікація і висвітлення новин у демократичних суспільствах. – К., 2000.
6. Публика // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск, 2001.
7. Гергилов Р.Е. Частная и публичная сфера жизни европейского человека. // Человек постсоветского пространства: Сборник материалов конференции. Выпуск 3 / Под ред. В.В. Парцвания. – СПб., 2005. – С.160-179
8. Алексеева Т.А. «Публичное» и «частное»: где границы «политического»? // <http://www.academyrh.info/html/ref/20050303.htm>.
9. Красин Ю.А., Розанова Ю.М. Публичная сфера и государственная публичная политика в современной России // <http://www.ecsocman.edu.ru/socis/msg/271070.html>.
10. Интимизация публичности – пост-советский путь «расколдовывания» политики в Украине. // <http://www.toloka.org.ua/ua/blog/philosof/134/>
11. Кін Д. Громадянське суспільство. Старі образи, нове бачення. – К., 2000.
12. Сивякова Е.В. Смещение акцентов в СМИ как фактор сужения публичной сферы постперестроечной России // <http://www.lomonosov-msu.ru/2007/09/SivjakovaEkaterina.doc.pdf>
13. Кривоносов А.Д. PR-текст в системе публичных коммуникаций. – СПб., 2002.
14. Дуцик Д. Політична журналістика. – К., 2005.

*Елеонора Шестакова*

## ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

**Барашева Дарія** – в.о. доцента кафедри іноземної філології Севастопольського міського гуманітарного університету.

**Белоус Наталія** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської мови для гуманітарних спеціальностей Ульяновського державного університету, Російська федерація.

**Боднар Ольга** – аспірант кафедри літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка.

**Валігура Ольга** – кандидат філологічних наук, доцент, докторант кафедри германської і фінської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Васько Роман** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри германської і фінської філології Київського національного лінгвістичного університету

**Волковинський Олександр** – кандидат філологічних наук, докторант Кам'янець-Подільського державного університету.

**Галицька Руслана** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Делевська Рената** – студент Лодзинського університету, Польща.

**Дирибало Оксана** – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного університету імені Володимира Гнатюка.

**Захарченко Артем** – аспірант кафедри телебачення та радіомовлення Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Калита Алла** – доктор філологічних наук, професор, кафедра германської і фінської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Калініченко Михайло** – стажист-дослідник кафедри теорії та історії світової літератури Рівненського інституту слов'янознавства Київського славістичного університету.

**Козлітіна Олена** – аспірант Кримського гуманітарного університету.

Косецький Йозеф – доцент Свентокшиської Академії в Кельцах, Польща.

**Кочерга Світлана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української філології Кримського гуманітарного університету, м. Ялта.

**Кошіль Наталія** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов факультету економіки та управління Тернопільського національного економічного університету.

**Лабачук Михайло** – доктор філологічних наук, професор Лодзинського університету, Польща.

**Лещак Олег** – доктор філологічних наук, професор Свентокшиської Академії в Кельцах, Польща.

**Мацевко-Бекерська Лідія** – кандидат філологічних наук, Національний педагогічний університет імені Михайла Драгоманова.

**Ничко Оксана** – викладач кафедри англійської мови для зовнішньо-економічної діяльності Тернопільського національного економічного університету.

**Панченко Валерій** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

**Плахотнік Ольга** – кандидат філософських наук, старший викладач кафедри філософії Національного аерокосмічного університету ім.М.Є.Жуковського “ХАІ”

**Присяняк Оксана** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри інземних мова Харківського національного економічного університету.

**Романко Тетяна** – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка, стажистка Сілезійського університету, Польща.

**Сергєєва Наталія** – кандидат філологічних наук, доцент кафедра загального мовознавства та слов'янських мов Кемеровського державного університету, Російська федерація.

**Собчук Людмила** – старший викладач кафедри іноземних мов факультету економіки та

управління Тернопільського національного економічного університету.

**Собянек Катажина** – студент Лодзинського університету, Польща.

**Тараненко Лариса** – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської мови факультету перекладачів Київського національного лінгвістичного університету

**Чик Денис** – старший викладач кафедри іноземних мов Кременецького обласного гуманітарно-педагогічного інституту імені Тараса Шевченка.

Шестакова Елеонора – доктор філологічних наук, Донецький національний університет.

**Шнуровська Любов** – аспірант кафедри германської і фінської філології Київського національного лінгвістичного університету.

**Яремчук Ірина** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри української літератури імені академіка Михайла Возняка Львівського національного університету імені Івана Франка.

## УМОВИ ПРИЙОМУ МАТЕРІАЛІВ ДО АЛЬМАНАХУ

Науковий альманах “*Studia methodologica*” створено для публікування результатів досліджень у галузі методології гуманітарних наук. До альманаху приймаються наукові статті з проблем філософії та методології гуманітарних наук. Перевага надається статтям, що максимально відповідають профілю видання.

Альманах внесено до Переліку фахових видань ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю “філологія”. Публікації в альманаху визнаються фаховими ВАК України згідно наказу №2-01/10 від 13.12.2000 за спеціальностями “філософія”, “соціологічні та політологічні науки”. Друкується за рішенням Ученої ради ТДПУ ім. В. Гнатюка.

Традиційними стали рубрики альманаху “Методологічні студії”, “Мовознавчі студії”, “Літературознавчі студії”. Редакція також зацікавлена в матеріалах до рубрик “Рецензії та огляди”, “Переклади” (українською або російською мовами). Матеріали друкуються мовою оригіналу із збереженням авторської стилістики. Авторам надсилається примірник альманаху. Примірник альманаху можна замовити за адресою редакції. Редакція залишає за собою право публікації матеріалів на сайті альманаху.

**Увага!** Редакція альманаху залишає за собою право на розміщення матеріалів кожного випуска на веб-сайті альманаху одразу після виходу його друкованої версії.

**Вимоги до оформлення матеріалів.** Матеріали приймаються у форматі .doc (Microsoft Word) або .rtf. Мінімальний обсяг статті — не менше 10 сторінок машинопису. Посилання необхідно робити за зразком: [Автор, рік: сторінка] або [номер позиції, сторінка].

**Обов’язкова** наявність даних про автора (прізвище, ім’я та по батькові повністю, науковий ступінь, місце роботи, посада, службова та домашня адреса, контактний телефон, адреса електронної пошти).

Редакція просить надсилати матеріали за адресою: а/с 554, Тернопіль-27, 46027; або електронною поштою: dryuryzavadsky@gmail.com.

В мережі Інтернет функціонує веб-сторінка альманаху за адресою  
<http://studiamethodologica.com.ua>

Наукове видання

**STUDIA METHODOLOGICA**  
**Випуск 23**

Відповідальний за випуск Юрій Завадський

Підписано до друку 15.02.2008. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.  
Папір офсетний. Тираж 300.

Адреса редакції альманаху: 46027, Тернопіль-27, а/с 554.  
Науково-редакційний відділ Тернопільського національного педагогічного університету  
імені Володимира Гнатюка.  
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2