Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 29

Альманах видається з 1993 року

Тернопіль
2009

ББК 87.256: 60+87.256: 81
S 88

Головний редактор
д.філол.н., проф. Роман Гром'як

Відповідальний редактор
к.філол.н., ас. Юрій Завадський

Редакційна колегія:
д.філол.н., проф. Ольга Куца
д.філол.н., проф. Михайло Лабащук
д.філол.н., проф. Наталія Поплавська
д.філол.н., проф. Любов Струганець
д.філол.н., проф. Оксана Веретюк
д.філол.н., проф. Тетяна Вільчинська
д.філол.н., проф. Мар'яна Лановик
д.філол.н., проф. Микола Ткачук
д.філол.н., проф. Дмитро Бучко
д.філол.н., проф. Олег Лещак
д.філол.н., проф. Олександр Глотов
к.філол.н., доц. Ігор Папуша

Альманах внесено до Переліку фахових видань ВАК України №5 від 10.05.2000 за спеціальністю «філологія». Публікації в альманаху 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:
д.філол.н., проф. Зимомря М.І. (Дрогобич)
д.філол.н, проф. Гнатюк М.І. (Львів)

Адреса редакції
46027, Тернопіль-27, а/с 554
Веб-сайт альманаху: *www.studiamethodologica.com.ua*

Редакція не завжди поділяє погляди авторів
Матеріали друкуються мовою оригіналу

S 88 Studia methodologica. – Випуск 29. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім.В.Гнатюка, 2009. – 234 с.

ISBN 978-966-2362-03-9

© Studia methodologica, 2009

ЗМІСТ

ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІОЛОГІЧНІ СТУДІЇ. ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Олена КИРИЧУК
ПОЛІТИЧНА ЛЕКСИКА, ФРАЗЕОЛОГІЯ ТА АФОРИСТИКА ЯК СКЛАДОВІ ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ 6

Вікторія МАТОЛА
ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ СУБ'ЄКТИВНОЇ ОЦІНКИ 10

Євгенія МОРОЗ
СИМВОЛІЧНА ПАРАМЕТРИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ: КІЛЬКІСТЬ, ЯКІСТЬ, МОДАЛЬНІСТЬ 15

Анастасія НЕЧИПОРЕНКО
МОДА ЯК СЕМІОТИЧНА ФОРМА СТРУКТУРАЛІЗАЦІЇ ДІЙСНОСТІ В ДОБУ ПОСТМОДЕРНИХ УЯВЛЕНЬ 21

Людмила ФРАНЧЕНКО
СИМВОЛИ СПОЖИВАННЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТАТУСНИХ ГРУП 27

Олександра ЧУВАКОВА
ІМІДЖ УКРАЇНИ В ПЕРШУ ФАЗУ СВІТОВИХ КРИЗ 1998-1999, 2008-09 РР. 32

Михайлина ШУМКА
ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ У ФІЛОСОФІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША 37

Ірина ЩИГОЛЬ
СОЦІАЛЬНЕ В ХУДОЖНЬОМУ: СОЦІАЛЬНО-СМИСЛОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ 41

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Христина ДРАГАНОВА
ВЕРБАЛІЗАЦІЯ СТЕРЕОТИПНОГО БАЧЕННЯ АНГЛІЙЦЯМИ ФРАНЦУЗІВ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ 46

Дар'я ЗУБКО
СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ МОВНИХ ОДИНИЦЬ СПОРТИВНОГО СЛЕНГУ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ 51

Наталія КОЗІКІНА
ЗМІНИ У СВІТОВІЙ ЕКОНОМІЦІ ТА РОЗВИТОК СЛОВНИКОВОГО СКЛАДУ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ:СОЦІОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ 56

Поліна ОЛЕКСЕНКО
СЛОВ'ЯНСЬКІ ЗАПОЗИЧЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ ЯК РЕЗУЛЬТАТ АКУЛЬТУРАЦІЇ 62

Наталія ПАСІЧНИК
СЕМАНТИЧНИЙ ДИФЕРЕНЦІАЛ ЯК ЧИННИК ПОЯСНЕННЯ ДИДАКТИЧНОГО ТЕРМІНА 67

Олена СИНЧАК
РИТОРИКА: ЕКСПАНСІОНІЗМ ЧИ ВІДОКРЕМЛЕННЯ? 71

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Людмила БОНДАР
ТВОРЕННЯ АПОКАЛІПТИЧНОЇ МОДЕЛІ БУТТЯ ЗАСОБАМИ БІБЛІЙНОЇ СЕМАНТИКИ У П'ЄСІ Я.ВЕРЕЩАКА „144000" 77

Леся ГЕНЕРАЛЮК
ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА. НАЧЕРК ТЕОРІЇ СЛОВЕСНО-ВІЗУАЛЬНИХ ІНТЕРАКЦІЙ 81

Наталія ГОЦА
МОТИВ БУДИНКУ / ДОМУ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ХРОНОТОПНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНІВ ТОНІ МОРРІСОН *89*
Ольга ДЕРКАЧОВА
ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ СЕМІОТИЧНОГО КВАДРАТА У НЕРЕФЕРЕНТНІЙ ЛІРИЦІ *93*
Наталія ДУДАР
ДИТЯЧА РЕЦЕПЦІЯ СВІТУ У ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО *99*
Валерій КИКОТЬ
ІМ'Я ЯК ПІДТЕКСТОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК ТА ПЕРСПЕКТИВНИЙ ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА *104*
Леся КЛЕПУЦ
ФУНКЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА НЕНОРМАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ *107*
Наталія КОШІЛЬ
ІВАН КУЛИК – ПЕРЕКЛАДАЧ ТА ІНТЕРПРЕТАТОР АМЕРИКАНСЬКОГО ПОЕТА КАРЛА СЕНДБЕРҐА *112*
Уляна ЛЕВКО
АКТУАЛІЗАЦІЯ ТОЧКИ ЗОРУ ПЕРСОНАЖА-ІНТЕРПРЕТАТОРА У SCIENCE FICTION, ПРИСВЯЧЕНІЙ ТЕМІ КОНТАКТУ, ТА ЇЇ КІНОВЕРСІЯХ *116*
Мирослава МУЧКА
ТВОРЧІСТЬ ГАЙНРІХА ФОН КЛЯЙСТА У КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА *123*
Максим НЕСТЕЛЄЄВ
АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ІНСТИНКТУ СМЕРТІ В ХУДОЖНЬОМУ ЛОКУСІ ЗАМКНЕНОГО ПРОСТОРУ (НА ПРИКЛАДІ „ПОВІСТІ ПРО САНАТОРІЙНУ ЗОНУ" М. ХВИЛЬОВОГО) *128*
Снiжана НОВАК
ГЕРОЙ-ВИГНАНЕЦЬ У ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА "ПРОТИ ЗАКОНУ": ТРАГЕДІЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РОЗДВОЄНОСТІ *134*
Ольга НОВИК
ТРАДИЦІЄТВОРЧА РОЛЬ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ *139*
Тетяна ПАСТУХ
ОБРАЗ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В ЕПІЧНИХ ТВОРАХ ТА ЛІТОПИСІ САМІЙЛА ВЕЛИЧКА *144*
Лілія СИПА
МУЗИКА ЯК «ГЕНІЙ МИСТЕЦТВА» У ДИЛОГІЇ ЖОРЖ САНД «КОНСУЕЛО» І «ГРАФИНЯ РУДОЛЬШТАДТ» *147*
Людмила СОБЧУК
ВИЯВ ЛІРИЗМУ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО *152*
Мар'яна СОКОЛ
ДОПОМІЖНІ ЕЛЕМЕНТИ ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТІ (ЕПІТЕКСТ, ПЕРІТЕКСТ): ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ *157*
Софія ФІЛОНЕНКО
МАСОВА? ПОПУЛЯРНА? ТРИВІАЛЬНА? ЯК НЕ ЗАБЛУКАТИ В ТРЬОХ ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ СОСНАХ *162*
Оксана ФІЛАТОВА
ВІД „СМЕРТІ" ДО „РЕАНІМАЦІЇ": МЕТАМОРФОЗИ АВТОРСТВА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ *169*
Вероніка ЧОТАРІ
СПЕЦИФІКА РЕЦЕПЦІЇ КНИГИ ПСАЛМІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРІ ЄВРОПИ *174*

ПРОБЛЕМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

Павло ДАВИДОВ
НАВЧАННЯ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС: ФІЛОСОФІЯ ДИСТАНЦІЙНОЇ ТА МЕДІЙНОЇ ОСВІТИ..... *182*
Артем ЗАХАРЧЕНКО
РОЗРАХУНОК ІНТЕРАКТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ІНТЕРНЕТ-ПУБЛІКАЦІЙ *187*
Віктор ЗІНЧЕНКО
ПРОБЛЕМИ СУСПІЛЬНОГО УПРАВЛІННЯ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКОГО АНАЛІЗУ КОНЦЕПЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА...... *194*
Світлана ЛУЦАК
СИНЕРГЕТИЧНА МЕТОДИКА МОДЕЛЮВАННЯ ПРОЦЕСІВ ГАРМОНІЗАЦІЇ ФОРМОЗМІСТУ В «ХУДОЖНЬОМУ ЯДРІ» (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА КОМП'ЮТЕРНА ПРОГРАМА ПОШУКУ МІТОК ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ В ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ)..... *198*
Іван ЛУЧУК
ЕЛЕМЕНТИ ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МИСТЕЦТВІ ПОЕТИЧНОМУ НАЗАРА ГОНЧАРА..... *206*
Маргарита НАДЕЛЬ-ЧЕРВИНЬСКА
ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ПАРЕМИОЛОГИИ: ЛИЧНОЕ ИМЯ В ПОСЛОВИЦЕ (ВАРВАРА)..... *212*

ПЕРЕКЛАДИ

Джеймс Монако. Міф про мультимедіа. *Переклад Наталі Сівінської*..... 217

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

«УНІВЕРСАЛІЗМ» ЛЕСІ ГЕНЕРАЛЮК [Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К., Наукова думка, 2008. – 544 с.]. *Ігор Мойсеїв*..... *223*
ДОСЛІДЖЕННЯ ПІД ЗНАКОМ О.ШПЕНҐЛЕРА [Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській „прозі про землю" кінця XIX – першої третини XX ст. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім.Петра Могили, 2008. – 216 с.]. *Мар'яна Лановик*..... *225*
ЖАНРОЛОГІЯ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ЗДОБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕНЬ [Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів: Монографія. – К.: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет", 2008. – 519 с.]. *Наталія Мочернюк*..... *228*

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ..... 231

ФІЛОСОФСЬКІ ТА СОЦІОЛОГІЧНІ СТУДІЇ. ПРОБЛЕМИ СОЦІАЛЬНИХ КОМУНІКАЦІЙ

Олена КИРИЧУК ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н., проф. Серажим К. С.

ПОЛІТИЧНА ЛЕКСИКА, ФРАЗЕОЛОГІЯ ТА АФОРИСТИКА ЯК СКЛАДОВІ ПОЛІТИЧНОГО ДИСКУРСУ

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена висвітленню політичного дискурсу, зокрема таких його складових як політична лексика, фразеологія та афористика, розглянуто їх структуру, методи та функції, наведено приклади із електронних ЗМІ України.

Ключові слова: політичний дискурс, лексика, фразеологія, афористика, політичне життя, політичні дебати, вплив.

У сучасній науці широко розвивається вивчення такого явища як «дискурс», його підвидів, функцій та методів. Одним із найцікавіших, на нашу думку, є політичний дискурс, адже це він поширений на усе суспільство і «розповсюджується» через засоби масової інформації, що вже вказує на масштабність цього явища.

Політичний дискурс – основні засади

Вивчення політичного дискурсу бере початок ще із Платона. Політика – це неуникний аспект громадянського існування. Політика – це «мистецтво можливого», «мистецтво управління»її зазвичай ототожнюють з впливом, боротьбою за владу і конкуренцією між індивідами та групами щодо розподілу всередині суспільства винагород та «благ». Тому політичний дискурс є неймовірно цікавим для вивчення, адже він стосується усього суспільства.

Політичний дискурс досліджує багато сучасних науковців як вітчизняних так і зарубіжних. Вчена М. Гаврилова каже, що «політичний дискурс - це актуальне використання мови в соціально-політичній сфері спілкування і, ширше, в публічній сфері спілкування» [3].

У лінгвістичній літературі, як наголошує В. Маслова, «політичний дискурс представлений як багатоаспектне і багатопланове явище, як комплекс елементів, що утворюють єдине ціле» [4, 43]. Також цікавими є тези дослідниці, щодо дослідженні функціонування мови в політичному дискурсі. В. Маслова вважає, що у цьому питанні «з неминучістю постають дві проблеми – мова влади і влада мови. Розрізняються вони наступним: мова влади – це те, як говорить, якими мовними засобами та прийомами користується нинішня влада, і це предмет дослідження «чистої» лінгвістики. А влада мови – те, як впливають на масову свідомість ці мовні засоби і прийоми – має досліджуватися політичною лінгвістикою» [4, 45].

Політичний дискурс «дозволяє синхронізувати у часі життя суспільства як єдиного організму, що несе в собі і розмаїті індивідуальні ситуації» [5, 21].

Вчений А. Волков наголошує, що «за допомогою політичного тексту можна регулювати простір соціальних дій індивіда різним чином. Соціальна свобода виникає у разі, якщо з допомогою політичного тексту створюються умови для самореалізації індивіда, і, в той же час, обмежуються антисоціальні дії» [1, 97].

Помітним дослідженням політичного дискурсу останніх років є робота дослідниці Е. Шейгал «Семиотика политического дискурса», з точки зору якої політичний дискурс, як і інші види дискурсу, має два виміри: реальний і віртуальний. Під реальним виміром вчена розуміє поточну мовну діяльність у певному соціальному просторі, а також виникаючі у результаті даної діяльності мовні твори (тексти), створені у взаємодії лінгвістичних, паралінгвістичних та

екстралінгвістичних факторів. Віртуальне вимірювання дискурсу, на думку Е. Шейгал, – це семіотичний простір, що включає вербальні і невербальні знаки, сукупним денотатом яких є світ політики, тезаурус висловлювань, набір моделей мовних дій і жанрів, специфічних для спілкування в цій сфері [10].

Як наголошує дослідниця С. Онуфрів, «політичний дискурс сучасних ЗМІ України як лакмусовий папір виявляє нерівність між дискурсивними сутностями комунікантів в інституційній ситуації, де реалізація домінантності відбувається шляхом домінантних мовленнєвих дій, з одного боку, та використання лінгвістичних засобів аргументації і маніпуляції з іншого» [5, 22].

Політична лексика і фразеологія

Фразеологія відіграє важливу роль у мовах усіх народів світу, вона несе історичну цінність тієї чи іншої мови, показує розвиток думки суспільства. У політичному дискурсі фразеологія також займає «високу посаду» і має неабиякий вплив на тих, хто «живе» у політичному дискурсі, тобто на усе суспільство.

Ґрунтовно проаналізувавши книгу «Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність» української дослідниці дискурсу, зокрема політичного, К. Серажим виділимо деякі цікаві тези. У праці вченої, на нашу думку, найкраще описано політичну лексику та фразеологію серед усіх праць щодо політичного дискурсу сучасних дослідників.

К. Серажим наголошує, що саме політична лексика та фразеологія є відображенням сучасного політичного життя та політичних дебатів, з чим важко не погодитись. На думку дослідниці, у політичних текстах ЗМК зустрічаємо такі слова і словосполучення, як *демократія*, *необільшовизм*, *командно-бюрократична система*, *корупція*, *лобі*, *референдум*, *переворот*, *націоналізм*, *суверенітет*, *конфронтація*, *консенсус* тощо. Деякі з цих термінів були створені зовсім недавно: *командно-адміністративна система*, *необільшовизм.* Інші були переосмислені або — зазначені раніше у словниках як реалії «капіталістичного світу» — з'явилися і в українській дійсності. Як приклад, К. Серажим, наводить такі слова, як *застій*, *перебудова* (стали політичними характеристиками певних етапів в історії країни), *корупція*, *рекет.*

Яскравою рисою лексики сучасного українського політичного дискурсу, у своїй книзі, вчена називає вживання військових метафор, що можна розглядати як своєрідний спадок нашого недавнього минулого. У мові сучасних політиків все ще активно вживається військова термінологія як основа для творення метафор *(війна законів*, *атака на демократію*, *торпедувати економічні закони*, *відкрита диверсія* тощо). Популярними в наші дні, зазначає дослідниця, виявилися також метафори кризового стану, катастрофи, безвиході та пошуку виходу з таких ситуацій *(на краю прірви*, *вийти з глухого кута).* І все частіше сучасне соціально-економічне та політичне становище в Україні подається як хвороба, котру потрібно лікувати *(економічна хвороба*, *парламентська криза*, *суспільство видужує* і т. д.) [6, 256].

Афористика політичного дискурсу

Афоризми зустрічаються нам у повсякденному житті дуже часто. Короткими змістовими висловами сиплють філософи, письменники, вчені, митці, політики від стародавніх часів і до сьогодення. Кожна людина може знайти для себе щось близьке, зрозуміле, допоміжне у невеличкій фразі. Мабуть, не буде перебільшенням, що афоризм має певну магічну дію. Якщо ж у контексті нашого дослідження, то афоризм має маніпулятивний, настановний та пропагандистський вплив.

Ґрунтовно дослідила афористику політичного дискурсу вчена Е. Шейгал. Політичну афористику вона розглядає «як мовні рефлекси політичної комунікації, як культурний слід, котрий залишає у мові той чи інший активно діючий агент політичної комунікації - це вислови політичних діячів, розхожі фрази та вирази, які стали популярними і тому ввійшли до фонду прецедентних висловлювань тієї чи іншої лінгвокультури» [10, 156].

Вчені Є. Верещагін і В. Костомаров включають у число мовних афоризмів наступні типи одиниць:

1) прислів'я та приказки;

2) крилаті слова - «короткі цитати, образні вирази, вислови історичних осіб»;

3) заклики, девізи, гасла і «інші крилаті фрази, котрі формулюють певні філософські, соціальні, політичні уявлення»;

4) суспільно-наукові формули і природно-наукові формулювання [2, 71-72].

У рамках політичної афористики дослідниця Е. Шейгал виділяє такі жанри: власне афоризм, прислів'я, максима, заголовок, гасло, девіз, програмна заява, фраза-символ, індексальна фраза [10, 156].

Також дослідниця виділяє три групи політичної афористики:

1) Універсальні висловлювання із загальною референцією – до них належать такі жанри, як прислів'я, афоризм, максима. Сфера їхньої референції не обмежена в часі, просторі або подієвому плані. Універсальну семантику можуть мати також деякі гасла та девізи.

Наведемо приклади: *«Свобода полягає в тому, щоб залежати тільки від законів» Вольтер, «Вовка таки до ліса тягне», «Володіти собою — найбільша влада» Сенека, «Вольні, вольні, — на все не довольні»*.

2) Висловлювання з приватною референцією, які асоціюються з конкретною подією, конкретною країною або конкретним політиком. У цю групу входять такі жанри, як гасло, девіз, заголовок, програмна заява, пам'ятна фраза. Розширення таких висловлювань малоймовірне.

Наведемо приклади: *«Мене часто запитують на майданах: — Де ваша жіноча гордість, якщо ви після всього, що сталося, готові простягнути руку президентові? А я на це розповідаю одну історію. Королева Вікторія напучує свою дочку перед шлюбною ніччю з не дуже привабливим чоловіком: «Закрий очі і думай про Англію». Так і я — готова закрити очі» лідер БЮТ Юлія Тимошенко.*

3) До проміжного типу відноситься жанр фрази-символу, під яким розуміються висловлювання, що є символом прецедентної ситуації. З одного боку, такі висловлювання відсилають до конкретної прецедентної ситуації, а з іншого боку, переосмислюючись, вони стають узагальнюючими знаками певного класу політичних ситуацій [10, 157].

Наведемо приклади: *«Нас багато, нас не подолати» гасло Помаранчевої революції, «Тому що справедливий» лозунг В. Януковича на президентських виборах 2004 року, «Там же апельсини наколоті» дружина В. Януковича про Помаранчеву революцію тощо.*

Цікавими є висловлювання про афористику у передмові книги «Українська афористика X-XX ст.» відомого політика, екс-президента України Леоніда Кравчука – «Афоризм, як правило, пильний і справедливий і є суддею історії. Тому хотів би підкреслити ще одне значення афоризму – як засобу ідеологічної і політичної боротьби чи дискусії. Моя багаторічна політична практика свідчить, що влучний, своєчасний афоризм може сприяти перемозі у складній законотворчій чи політичній дискусії, в прийнятті доленосних документів. Афористично висловлений аргумент важко спростувати. Наші політичні і громадські діячі, на мій погляд, не достатньо усвідомлюють значення афоризму як знаряддя полеміки, як засобу донесення своєї позиції. Звідси – демагогічне багатослів'я та аморфність думки» [8].

Така характеристика значення афоризмів у політиці є дуже принадною для нашого дослідження, особливо якщо врахувати, що її надав безпосередньо політик із великим досвідом. Звідси можемо зробити невеликий висновок, що вагомість афористики у політичному дискурсі є вагомою.

Усі вищерозглянуті властивості афористики, зокрема у політичному дискурсі, допомагають нам зробити висновок, що для того щоб увійти в історію політикам не обов'язково перемагати на виборах чи впродовж багатьох років рекламувати свою політичну силу. Інколи достатньо одного жесту чи фрази для того, щоб надовго врізатися у пам'ять виборцям, чи навпаки викликати до себе відразу.

Пригадуємо фразу Івана Плюща «*Депутат Заєць не стрибайте по залу*». Беззаперечним хітом є висловлювання Леоніда Кравчука «*Маємо те, що маємо*», який знають і досить юні громадяни нашої країни, хоча президентства Леоніда Макаровича вони не пам'ятають.

Цікавий рейтинг афоризмів українських політиків 2006 року склала газета «Дзеркало тижня». Наведемо деякі приклади: *«Я тепер почуваю себе дурнем. Я думаю, що так має почуватися кожен народний депутат, тому що коли він так не почувається, то він ще дурніший. Не можна настільки оглуплятися»* Роман Зварич про створення парламентської коаліції; «*Любим друзям» і решті потрібен реванш. Вони занадто довго укладалися на весільному ложі в переможній позі. Прокинулися — а наречена вже одружена з іншим»* Раїса Богатирьова; *«Терпіть, Петре Миколайовичу, терпіть... Якщо ми не будемо говорити, буде говорити вулиця. Я віддаю перевагу тому, щоб говорили ми»* Віктор Ющенко, звертаючись до лідера комуністів Петра Симоненка; *«Та пішли ви!»* Микола Азаров під час доповіді з питань підготовки бюджету-2007; *«Я бачу лідера в цій партії років за три-чотири. Вона, крім мордобою і змагання м'язів, поки що*

нічого не вміє робити. Партія — як дитя, яке суне палець у розетку» Роман Безсмертний про перспективи «Нашої України»; *«Я міг би вам сказати, чим керується президент, але не буду цього робити, бо тоді ця нарада буде для мене останньою в житті»* радник президента Ющенка Володимир Горбулін тощо («Дзеркало тижня» – 2007. – 13 – 19 січня).

Дослідивши деякі українське електронне видання «Кореспондент.нет.» ми також відібрали цікаві, на нашу думку, вислови вітчизняних політиків за 2009 рік. Наведемо деякі приклади: *«Звичайно, я не допущу як Президент України такої тональності і такої розмови з Українською незалежною державою»* Віктор Ющенко про свою готовність до діалогу з президентом Росії Дмитром Медведєвим; *«В Україні вже стало зовсім модно вболівати за футбол... і що удвічі приємно, що на тих змаганнях ми випередили Росію»* Юлія Тимошенко заявила, що пишається досягненнями української збірної; *«Не буду підтримувати, і я про це публічно скажу на телебаченні, що цього засранця підтримувати не буду»* Віктор Янукович заявив, що не буде підтримувати мера Сімферополя Геннадія Бабенка; *«Як українець хочу запевнити всіх: євреїв, росіян, угорців, татар, - я буду воювати за кожного з них»* Арсеній Яценюк, заявив, що на посту президента буде захищати права представників всіх національностей; *«Це також форма смиренності: не стилізувати себе під мандрівного вбогого ченця, а смиренно користуватися тим, що дають тобі люди та Церква, але водночас не прикипати до цих речей»* протодиякон РПЦ Андрій Кураєв, коментує інформацію про дорогий годинник патріарха Кирила; *«Тимошенко є яскравим образом безлімітного популізму. Вона запросто може пообіцяти хоч пташине молоко на десерт в кожну сім`ю, і вона зовсім не піклується над виконанням даної обіцянки»* Віктор Балога, *«Вона (Тимошенко) мені снилась вчора класно... не в еротичному сні. Нічого не вийшло, тому що я кохаю свою дружину, а вона (Тимошенко) мене інколи не любить»* Леонід Черновецький тощо («Кореспондент.нет.» – http://ua.korrespondent.net/).

Отже, розглянувши основні засади політичного дискурсу, визначивши місце політичної лексики, фразеології та афористики у політичному дискурсі, розглянувши їхню структуру, функції та навівши приклади можемо підсумувати:

- ✓ політичний дискурс є явищем всеохоплюючим, суспільним, діючим через засоби масової інформації та невід'ємним від існування політики та народу;
- ✓ політична лексика, фразеологія та афористика є тими засобами, без яких мова політичного дискурсу не була б цікавою для широкого загалу та не мала б бажаного впливу на аудиторію;
- ✓ політична лексика та фразеологія, на чому наголошує К. Серажим, є відображенням сучасного політичного життя та політичних дебатів;
- ✓ афористика політичного дискурсу несе прихований сенс висловлювання, може маніпулювати аудиторією та, водночас, не правильно вжитий вислів може зашкодити іміджу політика, виставити його у неправильному світлі;
- ✓ політична лексика, фразеологія та афористика є ще недостатньо вивченими та потужним плацдармом для майбутніх наукових досліджень, чим і плануємо займатись у найближчі роки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Волков А. Политический текст и свобода слова // Культура народов Причерноморья. – Том 50. Проблемы материальной культуры. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://elib.crimea.edu/index.php?option=com_content&task=view&id=30
2. Верещагин Е., Костомаров В. Язык и культура: Лингвострановедение в преподавании русского языка как иностранного. 4-е.изд., перераб. и доп. – М., 1990. – С. 71-72.
3. Гаврилова М. Лингвистический анализ политического дискурса. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://politanalysis.narod.ru/gavrilova3.html
4. Маслова В. Политический дискурс: языковые игры или игры в слова? // Политическая лингвистика. - Вып. 1(24). – Екатеринбург, 2008. – С. 43-48. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.classes.ru/philology/maslova-08.htm
5. Онуфрів С. Політичний дискурс ЗМІ України у світовому інформаційному просторі: дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук: 10.01.08 / Київський національний університет ім. Тараса Шевченка. – К., 2005.
6. Серажим К. Дискурс як соціолінгвальне явище: методологія, архітектоніка, варіативність. [На матеріалах сучасної газетної публіцистики]: Монографія / За ред. В. Різуна. / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. – К., 2002. – 392 с.

7. Сучасний словник іншомовних слів: Близько 20 тис. слів і словосполучень / Уклали: О. Скопненко, Т. Цимбалюк. – К.: Довіра, 2006. – 789 с. (Словники України).
8. Українська афористика X-XX ст. – К.: Просвіта, 2001. – 320 с.
9. Шарова А. Політичний дискурс і політичний текст: можливості лінгвістичного аналізу // Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї. Випуск 14. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.politik.org.ua/vid/bookscontent.php3?b=24&c=614
10. Шейгал Е. Семиотика политического дискурса. – М.: ИТДГК «Гнозис», 2004. – 326 с.

RESUME

This article is devoted to coverage of political discourse, including its components such as political vocabulary, phraseology and aphoristik, examined their structure, methods and functions, are examples from electronic media in Ukraine.

Keywords: political discourse, vocabulary, phraseology, aphoristik, politics, political debate, influencing.

Вікторія МАТОЛА ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н., проф. Пономарів О. Д.

ЛЕКСИЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ВИРАЖЕННЯ СУБ'ЄКТИВНОЇ ОЦІНКИ

АНОТАЦІЯ

У статті йдеться про мовні засоби, що використовуються в суб'єктивних висловлюваннях авторів у текстах публіцистичного характеру. Оцінці як характерній рисі журналістського тексту притаманне вживання авторами емоційно-оцінних демінутивів, фразеологічних та синтаксичних засобів. Репрезентація категорії оцінки розглядається також у спектрі її жанрової варіативності та залежно від контекстуальної реалізації значення слова.

Ключові слова: оцінка, суб'єктивність, мовні засоби, автор, емоційність, стилістично забарвлена лексика.

Актуальність дослідження. В епоху інтенсивного розвитку писемного спілкування вплив засобів масової інформації, у тому числі газетних, зростає. Вони здатні впливати на людей, переконувати чи спонукати їх до дії. Ефективність цього впливу та вірогідність отримати зворотну емоційну реакцію аудиторії залежить від мовностилістичних засобів, використаних журналістом у тексті. Дослідження лексичних особливостей суб'єктивної оцінки дасть змогу проаналізувати способи подачі інформації у сучасній пресі, лексико-стилістичне багатство друкованого слова, а також майстерність журналістів, тих, хто відображає рівень освіченості, влучності та різногранності української мови на шпальтах газет.

Предметом нашого **аналізу** є мовні одиниці текстів, що виражають суб'єктивність, оцінність на сторінках сучасної преси. В результаті дослідження було виділено словотвірні та синтаксичні засоби негативної, позитивної та нейтральної оцінки.

Матеріалом дослідження є тексти, надруковані в газеті "Дзеркало тижня" та "Україна молода" за 2008-2009 роки. Зазначимо, що вибір матеріалів для аналізу був доволі суб'єктивним і спирався на власні спостереження за лексичним багатством газети.

Наукова новизна полягає в тому, що вивчення лексичних особливостей вираження суб'єктивності на сторінках сучасної преси відбувається вперше. Раніше подібні дослідження уже проводили, проте вони здебільшого стосувалися загальнотеоретичних аспектів або художніх текстів.

Автор у багатьох випадках, окрім основного (предметного) значення речення, в ньому ж висловлює своє ставлення до чогось – модифікувальну інформацію, подібну до кванторів загальності чи існування, яка найбільш експліцитно знаходить втілення у модусних рамках [9, 76]. Історія поняття суб'єктивності бере свій початок з В. Гумбольта. Він вважав, що об'єктивізації суб'єктивних факторів у мові сприяє комунікативна мовна функція. "Коли ми чуємо утворене

нами слово з уст інших, об'єктивність його збільшується, а суб'єктивність при цьому не зазнає ніякого ущемлення, тому що всі люди відчувають себе як єдине ціле. Більше того, суб'єктивність також підсилюється, бо перетворене в слово уявлення перестає бути виключно приналежністю тільки одного суб'єкта" [2, 20].

Оцінний компонент деякі дослідники визначають як емоційно-експресивні елементи, які не входять до лексичного значення слова, можуть розвиватися незалежно від предметно-логічного змісту слова і виявлятися поза ним через звукове оформлення (такої думки дотримувався, зокрема, Є.Р.Курилович) [10, 7]. Проте існує й інший підхід, який ґрунтується на тому, що людина пізнає навколишній світ не об'єктивно, а сприймає й фіксує певні відношення між собою і пізнаваними фактами, оцінює роль тих чи інших предметів, явищ у своєму бутті, зіставляє цінність об'єкта з деякими стереотипами за певною оцінною шкалою, яка відображає суспільно прийняті норми уявлень про добро і зло, корисне і шкідливе, гарне і погане. Цю думку підтримують дослідники В.В. Виноградов, О.О. Потебня, Д.М. Шмельов, О.С. Ахманова, Л.А. Лисиченко. Остання розглядає слово як мовний знак, що є двобічно визначеним: його зміст зумовлений відношенням до позамовної дійсності та системними зв'язками з іншими лексичними одиницями. Зважаючи на таку двобічну залежність, до найістотніших і загальних елементів лексичного значення Л.А. Лисиченко зараховує:

1) семантичні компоненти, зумовлені позамовними факторами: предметно-поняттєву віднесеність слова та емоційно-експресивні елементи;

2) семантичні компоненти, зумовлені позамовними внутрішньомовними факторами: стилістичну характеристику слова, його властивість сполучатися з певним колом слів та словотвірні зв'язки [10, 9].

Семантика, що явно позначає оцінку, групується навколо оцінних слів, наявних у мові, й включає в себе три підгрупи. Всі вони можуть бути емоційними чи раціональними за характером. Ця група часто найбільш прямо співвідноситься з позитивною, негативною та нейтральною суб'єктивною модальністю: позитивна оцінка фіксується в мовах як прикметник/прислівник, добрий/добре; негативна, закріплена в словах поганий/погане; нейтральна оцінка виявляє себе у відсутності вираження однієї з двох попередніх [9, 83]. Залежно від способу отримання цих оцінних кваліфікацій розрізняють абсолютну й порівняльну оцінку. Перша "завжди передбачає оцінні стереотипи носіїв мови, що є однією з основних її ознак". Друга спирається на порівняння, суть якого полягає в тому, що оцінювана ознака, властивість порівнюється зі стандартом, зразком, що слугує за норму [10, 9].

На рівні словотвору одним із знарядь такого впливу на адресата та засобом творення оцінної спрямованості повідомлення, що орієнтує читача на певне сприймання, є емоційно-оцінні демінутиви (виразні стилістичні засоби, поширені в усній і художній мові. Це назви суфіксальних утворень з семантикою зменшуваності, емоційної оцінності, інтимності: *спатоньки*, *їстоньки*, *дівулька*). Словоформи із суфіксами суб'єктивної оцінки є характерної ознакою публіцистичного стилю [7].

Оцінне значення мовних одиниць, в якому реалізується категорія оцінності, можна визначити як інформацію про ціннісне ставлення суб'єкта мовлення (того, хто використовує дане слово або вислів) до певної властивості, виділеної при розгляді того чи іншого об'єкта під певним кутом зору.

Оцінність газетно-публіцистичних текстів тісно пов'язана з їхньою жанровою варіативністю. Наприклад, у газетно-інформаційному тексті експліцитне вираження оцінності вважається недоречним. Так вважає Х. Хейн та У. Брира, автори стилістичного посібника для газет та інформаційних агентств. Вони стверджують, що документальність, посилання на факти – це кращий спосіб уникнути тенденційного висвітлення подій у газетно-інформаційному матеріалі. "Думки [...] варто висловлювати в редакційній статті або в колонці комментатора".

Оцінка є складовою частиною семантичної структури слова як одиниці мови, що вказує на певну цінність предметів та явищ з погляду відповідності/невідповідності вимогам, інтересам, смакам, уподобанням мовця. Неоднорідність оцінного компонента зумовлює його різну взаємодію з іншими компонентами в семантичній структурі мовного знака. Оцінний компонент може бути виділений як у денотативній, так і в конотативній частині семантики. Це зумовлено існуванням інтелектуально-логічної (раціональної) та емоційної оцінок. Інтелектуально-логічна оцінка пов'язується з понятійним ядром, із предметно-логічною частиною лексичної семантики слова і входить, таким чином, у денотативний аспект значення. Емоційна оцінка відбиває емоційне

ставлення суб'єкта до об'єкта, і, відповідно, міститься в конотативному аспекті значення. Оцінний компонент не виступає постійним для певної мовної одиниці. Він проявляється на конкретному історичному етапі розвитку мови і, залежно від контекстуальної реалізації значення слова, зазнає змін відповідно до рівня матеріальної та духовної культури суспільства та кожного індивіда зокрема [7].

Реалізація оцінки на лексичному рівні знаходить свій вияв у 1) стилістичних засобах та 2) зображальних засобах. Розмежування стилістично забарвлених мовних одиниць на стилістичні та зображальні засоби здійснюємо з огляду на їх онтологію. Якщо одні вже існують у мовній системі і мовці лише відтворюють їх у мовленні як готові засоби (стилістичні марковані елементи мови), то інші треба створити, застосувавши відповідні прийоми побудови (тропи) [7].

Функціонування стилістично знижених елементів (розмовні, просторічні, лайливі слова, жаргонізми) тісно пов'язане з жанрами досліджуваних стилів: в одних вони функціонують досить часто, іншим – вони не властиві. Широко функціонує стилістично знижена лексика в нарисах, памфлетах, фейлетонах, коментарях, інтерв'ю. Не характерні ці одиниці для науково-публіцистичних праць, звернень, міжнародних оглядів (публіцистичний стиль), звітів, заміток, хронік, аналітичної інформації (інформаційний стиль). Стилістично знижена лексика використовується з метою вразити співбесідників яскравістю висловлення, прагнення показати свою зневагу до предмета розмови: 1) **розмовні слова**: *Щоб потому, майже дві години екранного часу, рефлексувати, нити і без діла тинятися на якісній плівці.* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 9); 2) **просторіччя**: *Ясно тільки одне: президент має обиратися парламентом, і в разі якщо в БЮТ і ПР "зростеться", цим президентом буде Віктор Янукович.* (Дзеркало тижня. – 2009. – №19 (747) 30 травня — 5 червня 2009 – С .1); *Чи буде заштопано діри у владі, яка складається з численних в.о. міністрів, в.о. глав адміністрацій і в.о. керівників центральних органів виконавчої влади? Звісно.* (там же); *По-справжньому її вистачило б для однієї-двох лабораторій, обладнаних усім «від і до», тоді як численним «менш просунутим» біологічним кафедрам університетів, чи іншим академічним лабораторіям не перепало б ані копійки.* (там же, С. 5); *Ось тут і виникає заковика.* (там же, С. 3); 3) **жаргонізми**: *У Партії регіонів багато ображених на Литвина, котрий увійшов у чинну коаліцію, а хіпуючі і ті, хто розуміє, дивуються з приводу того, чому спікерська посада і такі смачні місця, як керівництво залізницею, «Укртрансгазом» і Держрезервом, мають дістатися комусь третьому.* (Дзеркало тижня. – № 19 – 30 травня – 1 червня. – С. 1); *Безумовно, політична стабілізація та економічний порятунок будуть основними фішками можливого альянсу.* (Дзекало тижня. – №19. – 30 травня – 1 червня 2009 р. – С. 1); *Терапія Злом – так умовно можна сформулювати один із меседжів художнього русла цьогорічних Канн.* (там же, С. 9). 4) **лайливі слова**: *Не знаю, як там за бугром, а в нас реклама розрахована на дебілів* (Україна молода. – 28.01.2009. – С. 13).

Неологізми в текстах публіцистичного та інформаційного стилів, окрім номінативної функції, виконують і функцію стилістичну – передають іронію, сарказм, служать засобом гумористичного зображення дійсності, реалізуючи індивідуально-авторські задуми: *Януковича ситуація простіша. Він без проблем від «південно-східного виборчого округу» виходить у другий тур* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 1); *Перший — скандальний Засєєв-Руденко в образі (мені на потіху) аса блокбастерного «жанру» (сам-то скільки копійок зібрав після прокату «Запорожця»?).* (там же, С. 9).

З метою максимального впливу на свідомість адресата автори публіцистичних та інформаційних текстів звертаються до зображальних засобів мови (метафора, оксиморон, перифраза), що створюються при вживанні слів і виразів в образно-переносному смислі. Вторинні номінації надають суспільно-політичним та масово-інформаційним текстам образності, експресивності, емоційності, свіжості, оригінальності. **Метафора** є ефективним оцінним засобом, який функціонує з метою надати певної оцінки суспільним процесам та явищам. Яскраві метафоричні образи надають текстам публіцистичного стилю живості, своєрідності, роблять його цікавим для адресата, дозволяють якнайточніше передати думку, певні почуття, авторське бачення світу [7]: *Політична стабілізація відкриє шлях зовнішнім запозиченням і великому вітчизняному бізнесу.* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009 р. – С. 1); *І все-таки проти неї грає економіка країни, яка щомісяця вимагає битви за бюджетний врожай і абортує обігові кошти підприємств, змушених сплачувати податки наперед* (там же); *Та й політична стабільність може бути невдовзі зруйнована як внутрішнім конфліктом у потенційній владі, так і, у разі закручування гайок, опозиційними політиками та народними протестами.* (Дзеркало тижня. – №

19. – 30 травня – 1 червня 2009 р. – С. 1); *Нинішнє ж можливе об'єднання Януковича і Тимошенко, швидше за все, скидатиметься на порятунок себе, консервацію контрольованої ними політеліти та штучне гальмування запущеного внаслідок безлічі розчарувань процесу «повернення з базару»* (там же); *Саме ці цифри примусили Януковича підвестися з лаврів, на яких він по-сибаритськи вмостився, і сісти за стіл переговорів* (там же); *Жоден із них не прийде до влади на хвилі натхненних мас* (там же). Інформаційний текст значною мірою обмежує вживання метафор: перевага віддається точності, дохідливості слова. Тому засобів метафоричного образу в інформаційному стилі значно менше, ніж у публіцистичному: *Де похорони замінюються масовою пиятикою, а голова колгоспу по черзі спить то з дружиною, то з ідеологічною тещею.* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 9).

З метою образного осмислення суспільно-політичних процесів, дій і вчинків учасників цих процесів майстри слова використовують прийом **оксиморону**: Віруючий безбожник зарубав свою матір (Україна молода. – 7.12.2008. – С. 2).

Ефективним засобом конденсації думки та вираження безпосереднього ставлення публіциста до змісту висловлювання є **перифраза**. У досліджуваних текстах функціонують 1) загальномовні перифрази: *Яким чином кроїться Основний Закон України — під сукню чи костюм, — невідомо.* (Дзеркало тижня. – № 19 (747) 30 травня — 5 червня 2009 – С. 5) (пор.: Основний Закон України ← Конституція); *Місця в уряді пропонувалося поділити п'ятдесят на п'ятдесят — між чинним прем'єром і можливим президентом* (Дзеркало тижня. – № 19 (747) 30 травня — 5 червня 2009 – С. 5) (пор.: п'ятдесят на п'ятдесят ← порівну) 2) індивідуально-авторські перифрази: *А як повторив до Майдану Леонід Кучма: «Україна — не Росія»* (Дзеркало тижня. – № 19 (747) 30 травня — 5 червня 2009 – С. 5) (пор.: Майдан ← "помаранчева революція" 2004 року); *Як, мабуть, і багато інших учасників незалежного зовнішнього оцінювання та їхніх «уболівальників», які з нетерпінням очікували оцінок за тести.* (там же, С. 3) (пор.: "уболывальники" ← знайомі); *Після понурих переглядів (під завісу Канн) спільно з громадянською позицією дружно заявляємо: це не те кіно, яким варто було б пишатися на першому фестивалі Землі!* (там же, С. 8) **(**пор.: фестиваль Землі ← Каннський кінофестиваль**)**. Функціонування перифраз у досліджуваних текстах пов'язано з їх жанровими особливостями й комунікативно-прагматичними завданнями. Більш частотні перифрази в таких жанрах, як нарис, фейлетон, памфлет, аналітична інформація, коментар; у жанрах хроніки, передової статті, замітки частотність використання перифраз низька, це здебільшого загальномовні описові звороти.

Значна частина лексем з оцінним компонентом у значенні, зафіксованих у публіцистичних та інформаційних текстах, формується завдяки використання словотворчих засобів. Оцінні утворення можуть бути як узуальні, так і оказіональні. Високою частотністю відзначаються узуальні утворення, що продукуються за допомогою суфіксів негативної оцінки (лобуряка, бандюга, страшидло): *При цьому спокійнісінько обійшлися без дозволів на таке будівництво.* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 6.). Невелику групу становлять мейоративно марковані лексеми, утворені за допомогою суфіксів зменшеності, пестливості, здрібнілості (дощик, щастячко, хорошенький, гарненько), які художньо-публіцистичним текстам надають особливої теплоти, задушевності, ліричності: *Старшокласниці, мов малі дівчатка, почіпляли банти й поправляли зачіски.* (Україна молода. – за 30.05.09. – С. 3); *А тим часом про щось муркоче жучок сонечко і жителі-привиди монотонно нипають по «велетенському» місту (Києву), лігвищу змієву.* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 9); *Оскільки слівце нині зловісне, заяложене.* (там же, С. 9); *Нашому хлопцю ніби силоньок бракує злинути білим птахом (із чорною ознакою) над тим селом і над його бідолашними жителями — і прокурликати їм (і нам) щось важливе, недомовлене.* (там же, С.9). Менш частотними є слова, утворені за допомогою префіксації (псевдоінтелігентність, антинародний) та складання (держиморда, самодурство), які в текстах публіцистичного та інформаційного стилів служать засобом вираження негативної оцінки: *Підстави не довіряти одна одній обидві сторони, звісно ж, мають; приводів, щоб зіпсувати стосунки протягом літа, предосить (сама кадрова політика таїть у собі колосальні ризики, не кажучи вже про наступне розмежування потоків); гарантій виконання всього комплексу задуманих заходів — практично жодних* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 1.); *Сільські вулички там розбиті бездоріжжям і безгосподарністю* (там же, С. 9).

В індивідуальній мовній практиці сучасних майстрів слова активно функціонують лексеми, що виходять за межі традиційних словотвірних моделей українського словотвору. Серед

способів оказіонального словотворення найширше представлена суфіксація (наплювізм, опоганення), менш продуктивними є префіксація (квазігерой, архізлодійський) та складання (крючкотвір, бракороб). Оказіональні утворення з властивою їм незвичністю, яскравістю, високою впливовою силою допомагають реалізації авторських комунікативних настанов – дати негативну оцінку суспільно-політичним процесам, діям і вчинкам їх учасників: *Ледар-самець, якийсь кінодіяч (невідомий мені артист Є.Пронін), «одного разу» прокидається.* (Дзеркало тижня. – №19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 3); *Цей діяч-письменник продовжив лінію партійних кінопошуків батьків-мудреців рідного БЮТу (згадаймо «Ілюзію страху» від О.Турчинова).* (там же, С. 9); *Хороші артисти (Михайло Голубович, Олена Стефанська, Євген Паперний, Лариса Руснак — остання потішила віковим перевтіленням) здаються серед цього села представниками залітної антрепризи, яка заскочила зрубати грошенят.* (там же, С. 9).

До синтаксичних засобів вираження оцінки в публіцистичних та інформаційних текстах відносимо елементи інфраструктури речення: 1) вставні одиниці, які функціонують з метою вираження емоційної оцінки повідомленого (на щастя, на радість, на жаль, на горе): *На жаль, такі приклади у тестових завданнях із історії — непоодинокі.* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня. – С. 3); *На жаль, навіть мільярд доларів на українську науку в сьогоднішніх умовах — це неприпустимо мало для забезпечення її справжньої конкурентоспроможності.* (там же, С. 5); 2) вставлені конструкції, які містять оцінку автора про висловлене в базовому реченні: *І вже на наступній — осінній — сесії трьома сотнями голосів депутати зможуть (якщо нічого не зміниться...) ухвалити зміни до Конституції.* (Дзеркало тижня. – №19. – 30 травня – 1 червня – С. 1); *При цьому надати можливість будь-якому вчителеві чи викладачеві взяти в ньому участь і запропонувати свій варіант тестів (неправда, що в нас немає досвіду в підготовці тестів, багато викладачів давно й успішно застосовують їх у процесі перевірки знань).* (там же – С. 3); 3) звертання, спрямовані на вираження суб'єктивно-оцінного ставлення до особи співрозмовника: *Бачите, як не пощастило школяреві, який вибрав саме цю книжку, бо такого варіанта відповіді на тестове питання взагалі немає* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 3); *А взагалі, хлопці й дівчата, скільки можна спати? Чому ваше «нове» кіно таке аморфне, асоціальне, ліниве й на диво боягузливе? Кого боїтеся?* (там же, С. 9); *Шановні добродії, у нещодавно наданому, але ще не опублікованому «ДТ» інтерв'ю голова Держфінпослуг Віктор Суслов звернув увагу на одну досить важливу обставину.* (Дзеркало тижня. – № 18. – 23 – 29 травня 2009. – С. 2). В інформаційних текстах звертання представлені передусім стандартними формами шановні читачі, шановні глядачі, шановні телеглядачі, шановні радіослухачі тощо.

Найменш спеціалізованими засобами вираження оцінки на синтаксичному рівні є питальні й окличні конструкції. Широку гаму емоційно-оцінних значень з високим ступенем експресії реалізують невласне-питальні речення, кількісний показник яких у досліджуваних текстах достатньо низький. Невласне-питальні конструкції реалізують емоційно-оцінне значення за допомогою авторизовано-оцінних запитань. У досліджуваних текстах функціонують лише запитання з негативною оцінкою, які виражають оцінну реакцію обурення, осуду, незадоволення, здивування, заперечення: *З іншого боку, якщо програму розглянуть і не затвердять, виникне привід ставити питання про недовіру уряду. Які вже тут альянси…* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009 року – С. 1); *Як поведуться люди, знову обираючи з двох зол менше? Який вплив на вибір виборця матиме той факт, що Янукович чітко відпозиційований як проросійський кандидат, а проросійського електорату в Україні менше половини? Як вплинуть на результат ослаблення партії; образа на Януковича деяких лідерів політеліт у його альмаматерних електоральних зонах; небажання спонсорів з розмахом витрачатися на кампанію?* (там же).

Крайню периферію синтаксичних засобів вираження оцінки у публіцистичних та інформаційних текстах становлять окличні речення, за допомогою яких майстри слова привертають увагу мовця, спонукають до сприйняття, висловлюють емоційну оцінку актуальних подій суспільно-політичного життя: *Не знайдеш навіть п'яниць у підземному переході (режисери, а змотайтеся на Святошин, у підземку, ось де повне зібрання невиморочених творів — цілодобово!).* (Дзеркало тижня. – № 19. – 30 травня – 1 червня 2009. – С. 9); *У житті, до речі, теж міг би сказати: «Ми не такі багаті, щоб збіднювати держскарбницю безглуздими і нікому не потрібними кінопроектами! Ось!»* (там же, С. 9); *Саме цим пояснюється підвищений інтерес до результатів тестування популярних товарів, який виявляють як споживачі, так і виробники:*

усього одна колонка в таблиці «Штіфтунг Варентеста» здатна зменшити або збільшити продажі товару на 40-50%! (Дзеркало тижня. – № 18. – 23 – 29 травня 2009. – С. 4).

Отже, оцінка в авторських текстах завжди присутня. Одним жанрам вона більш притаманна, іншим – менше. Суб'єктивність у текстах як голос автора, голос народу, думки якого відображені завдяки мовним варіаціям. Зокрема, найчастіше журналісти використовують метафори, перифрази, вставні та вставлені конструкції. Впродовж дослідження даної теми нами було помічено, що автори часто у прямо вираженій формі виражають свою позицію, думки з приводу певної проблеми. Це свідчить про те, що преса сучасності позиціонує себе "безцензурною", але не можна виключати "політику редакції", котру журналісти можуть передавати як власні суб'єктивні судження. Українська мова багата на лексичні, синтаксичні засоби для їх вираження. І тільки від автора залежить спосіб та особливості висвітлення свого бачення певного явища, проблеми.

ЛІТЕРАТУРА

1. Валгина Н.С. Теория текста:Учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений. – Москва: Логос, Издательско-книготорговый дом, 2003. – 280 с.
2. Мельник Я. Г. Субьективность как языковая категория. – Ивано-Франковск, 1997. – 128 с.
3. Онищенко І. В. Категорія оцінки та засоби її вираження в публіцистичних та інформаційних текстах: Автореферат дисертації. – Дніпропетровськ, 2004 // http://disser.com.ua/contents/3968.html
4. Особливості мови і стилю засобів масової інформації: Навч. посібник для студ. фак. журналістики ун-тів. – Київ: Вид-во при КДУ "Вища школа", 1983. – 148 с.
5. Островська О. М. Лінгвостилістичні засоби реалізації категорії оцінки (на матеріалі американської художньої прози): Автореферат дисертації. – Львів, 2001.
6. Семантика слова и смысл текста: Межвуз. сб. науч. тв. / Мордов. гос. ун-т им. Н.П. Огарева. – Саранск: МГУ, 1986. – 171с.
7. Серажим К. С. Оцінна лексика у політичному дискурсі // http://journlib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1028
8. Словообразование. Стилистика. Текст: Номинатив. Средства в текстах разных функцион. стилей. – Казань: Изд-во Казан. ун-та, 1990. – 171 с.
9. Ткачук В. М. Категорія суб'єктивної модальності. Монографія. / Наук. ред., передмова док. філол. наук, проф. Загнітка А.П. – Тернопіль: Підручники й посібники, 2003. – 240 с.
10. Шинкарук В.Д., Шутак Л.Б. Словотвірна категоризація суб'єктивної оцінки. – Чернівці: Рута, 2002. – 128 с.

SUMMARY

Speech goes in the article about language means which are used in the subjective utterances of authors in texts of publicism character. To the estimation as personal touch of journalistic text the inherent use by the authors of emotion deminutivs, phraseology and syntactic facilities. Reprezentation the category of estimation is examined also in the spectrum of it different of genre and depending on contextual realization of value of word.

Keywords: estimation, subjectivity, language means, author, emotionality, stylistically painted vocabulary.

Євгенія МОРОЗ ***© 2009***

Науковий керівник д.с.н., проф. Судаков В. І.

СИМВОЛІЧНА ПАРАМЕТРИЗАЦІЯ КУЛЬТУРНОГО КАПІТАЛУ: КІЛЬКІСТЬ, ЯКІСТЬ, МОДАЛЬНІСТЬ

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена проблемі окреслення релятивності природи культурного капіталу як символічного утворення, що виступає інструментом соціальної інтеграції та сприяє полегшенню проходження індивідом процесів соціального обміну та репродукції. Як основне джерело та основа аналізу було використано логіко-гносеологічний підхід Ч.С.Пірса, в межах якого

символічний об'єкт відображається за допомогою таких філософських параметрів, як кількість, якість та модальність.

Ключові слова: культурний капітал, символ, символічний обмін, репродукція, кількість, якість, модальність.

Розвиток сучасної теоретичної соціології характеризується значною *актуальністю* вивчення впливу нематеріальних чинників досягнення успіху та різних типів принад, що разом з економічними благами реально утворюють ресурсну основу соціальної структури суспільства. В даному контексті особливо значущим гносеологічним конструктом, за допомогою якого постає можливість охопити різні за масштабом рівні соціальної взаємодії, є поняття «культурний капітал» (у феноменології – «запас знання»), яке визначається як сукупність знань, вмінь та навичок стосовно культурних практик соціального суб'єкта, які в подальшому можуть бути використані як переваги, що сприяють соціальній мобільності та полегшують соціальний обмін. Культурний капітал як символічний об'єкт є релятивним за своєю сутністю і змінює механізми, специфіку та ефективність актуалізації залежно від зовнішніх та внутрішніх; суб'єктивних та об'єктивних характеристик його власника та соціальних структур, в межах яких він актуалізується. Таким чином, *предметом* даної статті виступають специфіка утворення та зміни форм і властивостей культурного капіталу у координатах соціального простору.

Більшою мірою зосередження уваги соціологів на проблемі практичного впливу та значенні культурного капіталу (особливо для нижчих соціальних прошарків), з іншого боку, зумовлює однобічність розгляду основних понять загальної соціологічної концепції капіталів, що в свою чергу звужує емпіричне дослідницьке пошукове поле. Так, варто зазначити, що у сучасних спеціалізованих наукових джерелах переважно звертається увага на структурно-функціональному вимірі поняття, тоді як недостатньо дослідженим залишається його символічне навантаження. Отже, *метою* даної роботи є визначення релятивної сутності культурного капіталу через аналіз категорій його символічної параметризації.

Як основу даної роботи варто використати пізнавальний підхід відомого американського філософа Ч.С.Пірса, в межах якого було охарактеризовано ряд найважливіших семіотичних понять, що, з одного боку носять логіко-гносеологічний характер, а з іншого, - дають можливість для безпосереднього аналізу соціологічних об'єктів дослідження з точки зору саме символічного обміну в різноманітних системах соціальної структури. Ч.С.Пірс характеризує символ, аналізуючи його когнітивний компонент: «…підоснова і сама структура будь-якої думки і дослідження є сутністю символів і що життя думки і самої науки є невід'ємною від символів [12, с.40]», «кожен символ у своєму витоку є образом або ж деякої ідеї, або ж смутною згадкою стосовно індивідуальної події, людини або речі, пов'язаних з їх значенням, або ж метафорою» [12, с.42]. Всі символічні утворення, так само як і висловлювання, Ч.С.Пірс пропонує розглядати через призму логічних категорій, серед яких особливої значущості для структури культурного капіталу набувають *кількість, якість та модальність*.

Ще в межах праць засновника загальної концепції капіталів П.Бурдьє можна помітити недостатньо чітке розмежування культурної та символічної його форм, що, однак, є невипадковим, оскільки культурний капітал є, перш за все, символічним утворенням, тоді як символічний – формою, ознак якої за певних обставин набуває культурний. Аналізуючи структуру символу, П.Бурдьє особливо підкреслює так званий афективний його компонент, стверджуючи, що усі агенти соціальної формації розділяють набір базових схем сприйняття, що отримує початок об'єктивації в антагоністичних парах, що широко використовуються для класифікації та якісного визначення особистостей або об'єктів в найрізноманітніших областях практики [13, с.468-475]. Символи же є особливими комунікативними моделями, що інтегрують індивідуальні свідомості в єдиний смисловий простір культури, і визначаються «інструментами соціальної інтеграції: як інструменти пізнання і спілкування, вони роблять можливим консенсус з приводу сенсу соціального світу, а логічна інтеграція є умовою моральної інтеграції» [3]

Згідно з поглядом французького соціолога, культурний капітал стає символічним, отримуючи визнання, славу та престиж (наприклад, дворянські титули чи дипломи престижних учбових закладів) [4, с.62-67]. Тим не менш, користуючись таким визначенням можна зробити висновок стосовно того, що культурні ресурси набувають ознак капіталу саме тоді, коли актуалізуються у своїх символічних формах, а, отже, культурний капітал є частиною символічного, або ж навіть тотожним останньому, що, на нашу думку, є не зовсім вірним. Перш за

все, даючи визначення капіталу, варто підкреслити сутність соціальних ресурсів, що становлять його основу, а вже потім обґрунтувати особливості символічної параметризації, яка є основою функціонування капіталу у соціальних структурах. Таким чином, будь-який капітал за відповідних обставин приймає символічну форму (надаючи, наприклад, престиж та репутацію), однак його параметри (кількість, якість, модальність та інші) залежно від типів самих ресурсів є відмінними. Виникає доволі складна логіко-гносеологічна проблема опису та підходу до дослідження культурного капіталу, яка полягає у невідповідності тому, що ми бачимо, сутності предмета чи явища; необхідності абстрагування від структурно-функціональних властивостей культурного капіталу до віртуально-символічних вимірів останнього.

У працях Ж.Бодрійяра, присвячених процесам символічному обміну у сучасних суспільствах, домінує думка про те, що символічне (як особливий вид соціальних відносин) протистоїть пануванню капіталу, оскільки діє там, де відсутній егоїстичний інтерес та жага до накопичення ресурсів різного типу (саме тому, капітал у даному розуміння використовується у широкій різноманітності його форм). Таким чином, символічне (що відповідає ірраціональному) як фактор, на який нездатна реагувати система, основане на принципах вигоди, обміну, накопичення тощо. Тим не менш, не можна стверджувати, що концепція символічного обміну у постмодернізмі суперечить самій тематиці даної статті, оскільки Ж.Бодрійяр не заперечує, а, навпаки, обґрунтовує існування символу у сучасних суспільствах, проте наголошує на існуванні його видозмінених форм – симулякрів [1, с.17-20; 5]. З іншого боку, симулякр, як розуміє його С.Леш, постує продуктом не дискурсивної мови, де означуване та те, що означає, є не є релевантними, і охоплює не лише сферу слів та речей, а й є включеним у соціальне, що стосується людських істот та соціальних дій [8, с. 105-106].

Дійсно, культурний капітал як символічний об'єкт у багатьох випадках виступає у формі так званих «копій», користуючись мовою П.Бурдьє, підмінюючи ресурси об'єктивованими або інституціоналізованими симулякрами, що за формою виступають культурним ресурсом, однак за змістом жодним чином не сприяють когнітивному розвитку особистості. Так, наприклад, формою такого капіталу може виступати підробка відомої торгівельної марки виробника одягу або аксесуарів; диплом або сертифікат, що купується без залучення його власника у процес навчання (варто зазначити про в цілому прийняття та в деяких випадках сприянні суспільством такого роду симуляції). Отже, фактично, можна зробити висновок про те, що, у випадках існування будь-якої невідповідності між трьома видами культурного капіталу, особливо коли це стосується інкорпорованої його форми, можна стверджувати про існування копії, що не відображає реальний об'єкт, виникнення симулякрів.

Кількість. На думку Ч.С.Пірса «…кількість є системою послідовних відношень….Важливо розуміти, що кількість є просто системою порівняльних порядкових відносин, що розташовуються у лінійній послідовності….Концепти, або терміни у логіці мають суб'єктивні частини, тобто терміни більш вузького значення, на які вони можуть бути поділені, і дефінітивні частини, тобто вищі терміни, з яких складаються їх дефініції чи опис: вказані відношення формують "кількість"» [12, с.150]. Отже, кількість є такою визначеністю явища або поняття, завдяки якій її можна розділити на однорідні частини і зібрати ці частини в єдине ціле (що стосується соціальних явищ та процесів, то такий поділ переважно можна здійснити лише мисленнєво). Користуючись даним підходом саме поняття «культурний капітал» можна представити наступним чином. Так, суб'єктивними частинами поняття виступають інкорпоровані, інституціоналізовані та об’єктивовані його стани [4], які, з одного боку, можуть бути розглянуті як окремі утворення, а з іншого, у своїй цілісності відображують сукупне поняття, тобто, є за формою різними, проте за змістом тотожним відображенням культурних ресурсів загалом. Слід відзначити, що у сучасних соціологічних дослідженнях [9] можна зустріти різноманітні підходи до виділення суб’єктивних частин поняття «культурний капітал», таких, наприклад, як його індивідуальні, організаційні та загальні; соціальні, освітні, морально-етичні та інтелектуальні культурні; батьківські та особистісні; духовні та світські його складові. Дефінітивними частинами ж виступають культурні ресурси та культурні активи, оскільки дані поняття є більш ширшими ніж культурний капітал і включають його теоретичний зміст, тобто відбувається рестрикція терміну [11, с.203].

Зазначимо, що у переважній більшості сучасних філософських вчень поняття «кількості» тісно пов’язане з «якістю», обидва відображають важливі сторони об’єктивної дійсності і формують визначеність предметів у часовому та соціальному просторах. Однак на відміну від

останнього, кількісні зміни не призводять до знищення або суттєвої зміни предмету, а, отже, не так тісно є пов'язані з його онтологічним виміром [10, с.270-271]. Процес репродукції, накопичення та актуалізації культурного капіталу можна виразити у кількісних параметрах, таких, наприклад, як величина, число, темп протікання процесу, ступінь розвитку властивостей, рівень володіння ресурсами тощо. Так, людина протягом життя накопичує деяку кількість культурного капіталу у формі знання та вміння, після чого, ця кількість впливає у свою чергу і на якісні зміни у її статусі (навчання в університеті врешті решт для більшості студентів закінчується переходом до вищого статусу магістра тощо). Однак, формально однакові за кількістю статуси можуть мати зовсім різні якісні характеристики. На практиці серед роботодавців склалося уявлення про сукупний образ випускників того чи іншого учбового закладу (тобто серед осіб, що мають статус магістра також існує нерівність позицій залежно від престижу та іміджу вищого учбового закладу, який видає сертифікати; сама якість формально рівних за кількістю культурних капіталів не є однаковою), а з іншого боку сам ринок праці показує яскраво розвинену нерівноцінність спеціалістів, що виявляється у його перенасиченості або навпаки актуальній потребі у спеціалістах з науковим ступенем певної спеціальності.

У емпіричних порівняльних соціологічних дослідженнях були здійснені певні досить нечисленні спроби обрахування культурного капіталу, однак, жодного разу такі спроби не були обмежені лише аналізом його кількісних характеристик, а були пов'язані з сукупним аналізом кількісно-якісних параметрів предмету дослідження, що дозволяло відобразити культурний капітал як обґрунтований, повний та системний теоретичний конструкт. Таким чином, кількість є важливим та неодмінним атрибутом будь-якого поняття, предмета, явища чи процесу, однак їх аналіз лише через призму кількісних параметрів (так само як і характеристика якості без кількості) не має сенсу і суттєво звужує результати наукових пошуків.

Якість. Залежно від історичного часу та типу культурного середовища визначається і цінність самого капіталу, що відображається за допомогою категорії його «якості». У різних елементах соціального простору якість культурного капіталу є відмінною, вона залежить як від об'єктивних, так і від суб'єктивних факторів та одночасно характеризує сам ресурс у якості структурного елементу соціальної структури. Більшість сучасних філософів характеризують якість як категорію, що виражає сутнісну визначеність об'єкта, завдяки якій він є тим, чим він є, а не чимось іншим, а, отже, є характеристикою об'єктів, що уособлюється у сукупності їх властивостей [10, с.270-271].

Якість, на думку Ч.С.Пірса, є обов'язковим параметром, що визначає будь-який об'єкт: «Достатньо і того, що там, де існує феномен, існує і якість, отже, як може навіть здаватися, феномени і не містять більше нічого. Якості зливаються і переходять одне в інше. Їм не притаманна самототожність, проте визначаються лише через подібності або часткову тотожність…Можливо, якби наше сприйняття їх не було наскільки фрагментарним, між ними взагалі не існувало жодних чітких меж. Так чи інакше, кожна якість є тим, чим вона є сама по собі без участі інших» [12, с.10]. Дійсно, кожний предмет об'єктивної дійсності має деяку визначену форму існування і відрізняється від інших, тобто є якісно визначеним предметом.

Таким чином, якісна визначеність предметів і явищ є тією ознакою, яка робить їх стійкими, розмежовує та створює нескінченне різноманіття у світі. Так, поняття «культурний капітал» є якісно визначеним серед інших суміжних за змістом понять (людський, освітній, інтелектуальний, соціальний типи тощо) залежно від сутності ресурсів, що становлять його основу. Такими ресурсами виступає багатство у формі знання або ідей, яке узаконює володіння статусом і владою у культурному полі та сприяє успіху в одержанні освіти залежно від того, наскільки пануюча культура засвоєна індивідами, або тим, яким обсягом культурного капіталу вони володіють [7, с.188]. Дане визначення розкриває якісні відмінності культурного капіталу залежно від інших типів, однак, для більш точної якісної визначеності будь-який об'єкт дослідження необхідно аналізувати з різних сторін, що відображали б його структурні характеристики. Так, наприклад, стосовно культурного капіталу доцільно розглянути відмінність його теоретичного змісту від культурних ресурсів та культурних активів, оскільки саме ресурси становлять основу капіталу і лише за певних умов набувають його ознак.

П. Бурдьє аналізує усі види капіталів з точки зору таких параметрів як можливість їх конвертованості, пов'язані з цим виникнення ризики їх втрати, а також з точки зору методу їх здобуття [4]. Таким чином, з точки зору аналізу основних якостей культурного капіталу його можна визначити як обмежений та накопичуваний ресурс, що володіє певною ліквідністю

(здатністю перетворюватися в грошову форму) та відтворюється в процесі безперервного кругообігу форм, приносячи нову, додаткову вартість. Однак усіх вищезазначених якостей капітал набуває тільки тоді, коли власник більших чи менших культурних споживацьких вартостей (освіти, творчих здібностей тощо) включає ці ресурси у процес ринкового обміну, перетворює їх у вартість і в результаті обміну отримує більшу економічну владу або ж більший капітал. Іншими словами, людина може володіти певними знаннями, вміннями та навичками, проте при цьому може володіти або не володіти культурним капіталом - залежно від включення цих активів у процеси обміну, з наміром отримати для себе користь. Таким чином, можна зробити висновок стосовно того, що якість предмету не можна зводити лише до певних його властивостей, вона пов'язана з предметом як цілісністю, охоплює його повністю, оскільки у відношенні з іншими предметами проявляються різні його властивості та групи властивостей.

Ч.С.Пірс, намагаючись дати визначення якості стверджує: «Що ж таке якість?...Вона не є чимось залежним у своєму бутті від свідомості,.., а також і від того факту, що деякі матеріальні речі нею володіють. Те, що концептуалісти визнають залежність якості від чуттєвого сприйняття, є їх значною помилкою, так само як і суттєвою помилкою всіх номіналістичних шкіл є визнання його залежності від суб'єкту, в якому реалізується. Якість є чистою абстрактною потенціальністю» [12, с.20]. Однак, важко погодитись з такою точкою зору, оскільки специфікою суспільних явищ, феноменів та відносин є їх залежність від соціальних сфер, так само як і від координат, в межах яких вони реалізуються. Так, наприклад, вміння спілкуватися англійською мовою є культурним капіталом у нашій державі, який сприяє досягненню успіху та формує переваги різного роду, тоді як у англомовних країнах дане вміння є лише необхідною умовою успішної адаптації. Скоріше, аргументація Ч.П.Пірса є більш доречною для аналізу матеріальних об'єктів та їх фізико-хімічних якостей.

Відносність якостей культурного капіталу має прояв у тому, що, перш за все, кожен тип вмінь та навичок діє лише у відповідному соціокультурному середовищі, і ті норми, які є загальноприйнятими у одній культурі досить часто є недієвими у іншій і, більше того, можуть заважати протіканню процесу вторинної соціалізації, особливо коли сформовані цінності та ідеали не відповідають принципам референтної групи. Вміння писати, наприклад, у сучасному світі не виступає у якості капіталу, скоріше, воно є загальною нормою практично для всіх осіб, тоді ж як у минулому столітті дані навики були доступні далеко не кожному, і стосовно того історичного часу можливо вести мову про читання як специфічний культурний ресурс.

Розгляд культурного капіталу є також досить актуальним при аналізі модальності його гендерного аспекту, коли наявність культурного капіталу у жінки на відміну від чоловіка не гарантувало їх досягнення відповідного статусного рівня, а навпаки, сприяло її випадінню з суспільства, набуття маргінального статусу. Окрім того, специфіки функціонування культурний капітал набуває залежно від інших незалежних змінних, таких як стать, вік та національність. На властивості культурного капіталу впливають також і суспільні перетворення, оскільки на етапах революційних змін та кризи його якість суттєво змінюється, капітал може взагалі на невизначений термін втратити здатність приносити користь та переваги, або ж видозмінитися в іншу форму ресурсів тощо.

Модальність. В логіко-філософському трактуванні модальність визначається як спосіб існування деякого об'єкту або явища через континуум понять, що стосуються категорій необхідності, випадковості, доцільності, доказовості тощо [10, с.593-594]. Модальна оцінка судження характеризує його за «силою» висловлювання, оцінкою зв'язку, що встановлюється в ньому, тоді ж як модальність, що характеризує соціальні об'єкти розглядає вид та спосіб їх буття чи події, «серед логіків існують різні погляди стосовно того, в чому полягає модальність; це логічна характеристика пропозиції або є її зв'язки або, відповідно, характеристика факту чи його форми, що виражається за допомогою модусів можливий, неможливий, contingens, necessarium» [12, с.172]. Варто зазначити, що в даному визначенні Ч.С.Пірс, окрім вищенаведених характеристик, наголошує на змінності стану предмету аналізу, або ж на непостійності його модальних оцінок, що існують лише за певних умов.

Так, суб'єкти-носії культурного капіталу використовують його саме за допомогою основних модальних форм, «пропускаючи», таким чином, можливість отримання переваг через певні прагматичні чинники, а саме, - оцінки доцільності, необхідності, можливості його актуалізації тощо.

Враховуючи результати філософського дослідження Е.Золотухіної-Аболіної [6, с.55-58], ми вважаємо за доцільне наголосити на важливості врахування онтологічних аспектів модальності культурного капіталу, який може бути осмисленим у межах специфічних тріад, таких як «необхідність – можливість – неможливість», «доцільне – дозволене - заборонене», «цінне - байдуже - нецінне», «знання - буденний досвід - незнання». Крім того, дослідниця вказує на значущості врахування просторових та часових модальностей.

Проблема розгляду культурного капіталу як абстракції, що не залежить, зокрема, від просторово-часових координат не лише пропонує спрощене розуміння його змісту, а й не дає можливість адекватно відобразити його функціонування безпосередньо в певних соціальних інтеракціях. Володіючи належним рівнем капіталу, індивід, безумовно, користується ним вибірково (в цьому власне й полягає основна властивість капіталу, на відміну від активів або ресурсів), попередньо співставляючи доцільність використання останнього до певних часових, просторових, гендерних та соціокультурних координат, в межах яких виникає можливість його дії. Так, відмінне знання норм етикету, безумовно, за відповідних обставин може принести значну користь та високу статусну оцінку його власнику, проте за деяких обставин може мати зворотній ефект. Носій даного знання в середовищі осіб, що відрізняються значно нижчим рівнем володіння культурних ресурсів може вважати за необхідне приховати його з метою не виділятися з оточення задля досягнення ефективнішого комунікативного зв'язку тощо.

Не випадково володіння культурним капіталом П.Бурдьє порівняє з участю грі в карти, зазначаючи, що індивідууми з подібними рівнями ресурсів можуть отримувати різні досягнення залежно від виборів, які вони роблять у спробі інвестувати капітал. Гравці отримують різні набори карт (тобто різні рівні економічних, соціальних і культурних капіталів), але "хто виграє" залежить від того, хто роздає кращі карти. Додаткові фактори, які можуть впливати на результат, включають: правила гри, які можуть робити деякі види ресурси більш цінними або легшими у використанні; індивідуальне вміння грати, що дозволяє майстерності та вмінням компенсувати «гірші карти»; вміння грати інших, які можуть впливати на успіх, тому що інші "гравці" використовують власні стратегії з метою реалізації особистих цілей [13].

В соціології особливої уваги науковцями було присвячено дослідженням культурного капіталу в модусах можливості, оцінюючи залежність статусної позиції індивіда, а також якості та кількості батьківського культурного капіталу від ймовірності накопичення останнім інкорпорованих культурних ресурсів, що сприяли б процесам соціальної мобільності. Так, прихильники теорії культурної репродукції стверджують, що культурний капітал передається внаслідок первинної соціалізація, від батьків до нащадків і в подальшому не може бути отриманий за допомогою інших методів. Протилежний напрямок розуміння даної проблеми (теорія культурної мобільності) обґрунтовує, що оволодіти капіталом можливо лише внаслідок особистих зусиль та спрямованості до отримання знань та вмінь, і він може бути отриманий в закладах освіти. Отже, в процесі актуалізації культурний капітал діє не безпосередньо, а проходить складний етап оцінки за допомогою модальних форм, що є надзвичайно важливим як для теоретичного аналізу, так і для проведення практичних досліджень, оскільки, як результат, дає змогу оцінити рівень його доцільності, можливості, випадковості тощо.

Таким чином, аналіз проблеми символічної концептуалізації науковою логікою відображає сутнісні ознаки об'єктів, що мають символічну природу. На наш погляд, у межах дослідження культурного капіталу як ресурсної складової соціальної структури суспільства перспективним напрямком є дослідження його символічних засад. Логіко-гносеологічний підхід Ч.С.Пірса дає можливість визначити сутність культурного капіталу як специфічного утворення, що має символічну основу та може бути розглянутий через призму параметризації за допомогою основних філософських категорій, таких як кількість, якість та модальність. Саме у цих параметрах відображається специфічна релятивність культурного капіталу як явища соціального життя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бодрийяр Ж.Пароли. От фрагмента к фрагменту / Жан Бодрийяр [Пер. с франц. Н.Суслова]. – Екатеринбург: У-Фактория, 2006. – 200 с.

2. Бурдье П. Рынок символической продукции / П.Бурдье [Пер. с фр. Е.Д. Вознесенской] // Вопросы социологии. - 1993. - № 1. – с.49-62.

3. Бурдье П. Социология социального пространства / П.Бурдье. - М.: Ин-т экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 2007. - с. 87-96

4. Бурдье П. Формы капитала / П.Бурдье // Экономическая социология. – Том 3. – 2002. – №5. – С.60–74.
5. Бурлачук В. Символ и симулякр. Концепция символа в социологии постмодерна / В.Бурлачук, В.Танчер // Социология: теория, методы, маркетинг. – 2004. - № 1. – с.15-29.
6. Золотухина-Аболина Е. Повседневность: философские загадки / Е.Золотухина-Аболина. – К.: Ника-Центр, 2006. – 256 с.
7. Культурний капітал / [Укладачі: В. М. Піча, Ю. В. Піча, Н. М. Хома та ін.; За заг. ред. В. М. Пічі.] // Соціологія: терміни, поняття, персоналії. Навчальний словник-довідник. – К, 2002. – с.188.
8. Леш С. Соціологія постмодернізму / Скот Леш [Перекл. з англ. Юрія Олійника]. – Львів: Кальварія, 2003. - 344 с.
9. Мороз Є. Генеза теоретичного змісту поняття «культурний капітал» у соціології / Є. Мороз // Соціальні виміри суспільства. – 2009. -№1(12). – с.120-129.
10. Новая философская энциклопедия: В 4 Т./[Научно–ред.совет: В.Степин, А.Гусейнов, Г.Семигин, А.Огурцов]. – М.: Мысль, 2001.Т.II. – 2001.– 634 [2] с.
11. Пирс Ч.С. Из работы «Элементы логики. Grammatica speculative» / Ч.С.Пирс // Семиотика: Антология [Сост. Ю.С.Степанов]. Изд. 2-е, испр. и доп. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. – с. 165-227.
12. Пирс Ч. Начала прагматизма / Ч. Пирс; [Пер. с англ., предисловие В.В.Кирющенко, М.В. Колопотина]. - СПб.: Лаборатория метафизических исследований философского факультета СПбГУ; Алетейя, 2000. — 352 с.
13. Bourdieu P. Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste / P.Bourdieu. - London: Routledge & Kegan Paul, 1984. – 613 pp.

SUMMARY

This article is devoted to the problem of designation of relativity of cultural capital's nature as a symbolic object that comes forward the instrument of social integration and simplifies the processes of social exchange and reproduction an individual. As a main source and basis of symbolic analysis was used the logical and gnoseological approach of Charles S. Peirce, which is represented by such philosophical parameters as quantity, quality and modality.

Keywords: cultural capital, symbol, symbolic exchange, reproduction, quantity, quality, modality.

Анастасія НЕЧИПОРЕНКО ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н., проф. Карась А.Ф.

МОДА ЯК СЕМІОТИЧНА ФОРМА СТРУКТУРАЛІЗАЦІЇ ДІЙСНОСТІ В ДОБУ ПОСТМОДЕРНИХ УЯВЛЕНЬ

АНОТАЦІЯ

В статті мода осмислюється як семіотична форма структуралізації дійсності, що характеризує постмодерну картину світу як мозаїчну, плинну та нестабільну. Знакова перспектива дозволяє автору проаналізувати «режим сигніфікації» моди, який властивий постмодерній свідомості. Сучасний конс'юмеризм, індивідуалізм та стильовий плюралізм, розглянуті крізь призму моди, втілюють проблемне поле постмодерної культури, що є відкритим до нових досліджень.

Ключові слова: мода, знак, семіотика, симулякр, ідентичність, суспільство споживання, постмодернізм.

Сучасний науковий дискурс позиціонує моду як об'єкт міждисциплінарних досліджень, який перебуває на перехресті зацікавлень культурологів і соціологів, істориків і філософів, психологів і маркетологів. Багатоаспектність цього культурного явища забезпечує широкий спектр різноманітних підходів та тлумачень складних соціокультурних процесів. Йдеться про ціннісні орієнтири та поведінкові стратегії сучасного суспільства, зокрема – про трансформацію

культурних механізмів конструювання образів індивідуальної та колективної ідентичностей та їх артикуляцію на повсякденному рівні.

Семіотична перспектива дослідження зумовлена, з одного боку, специфікою людської свідомості в інтерсуб'єктивних процесах світосприйняття як перетворення реальності на дійсність у межах досвіду, з іншого, – знаковою природою будь-якого методу як матрицею для всіх наук. Це твердження висунув та обґрунтував провідний дослідних у галузі філософської семіотики Джон Ділі у процесі вивчення можливостей і форм семіозу як способу впорядкування навколишнього світу елементами довкілля та розумом у певну «мережу павутиння», структура якого забезпечує єдність та різноманіття конкретної культури відповідно до історично обумовленого контексту [7].

Запропонована стаття ставить за мету розглянути моду крізь перспективу сучасних семіотичних досліджень як механізм сенсотворення у добу постмодерних уявлень і як відповідний спосіб організації світобачення людини у соціокультурному просторі.

МОДА ЯК МОДЕЛЮЮЧА СИСТЕМА

Термін «мода» має широкий спектр значень і великий конотаційний потенціал, використання якого симптоматичне відповідно до конкретного часопростору. Розглянута крізь призму семіотики, мода представляє собою багатовимірний процес знакової взаємодії шляхами конструювання та інтерпретації.

Для визначення критеріїв моди у контексті сучасних досліджень пропоную розрізняти два формати розуміння моди:

- як феномен сприйняття у безмежному просторі інтерсуб'єктивності;
- як механізм об'єктивації та структуралізації культури та світу.

Перший спосіб бачення можна назвати антропологічним, тому що він спрямований на індивіда, актуалізує проблематику ідентифікації та ідентичності людини, її буттєвих інтенцій та ціннісних орієнтацій. Можемо говорити про фактори подібності та відмінності між людьми, про естетичний вимір особи, про критерії стилю та смаку, як внутрішні рушійні сили, які регламентують повсякденні практики.

Другий формат моди фокусується на процесах утворення і трансформації різноманітних об'єктних форм культури. Проблемне поле пропонованої статті розгортається саме на цьому рівні. Апелюючи до фундаментальних засад семіотики, де найбільш суттєвим стає прагнення «макроскопічно осягнути диференціацію, яку пізнавальна діяльність чинить у межах стану живих речей і в межах самого пізнання», а також «в межах переживання всесвіту з його природними, соціальними і культурними елементами» [7, с. 61], нашим завданням постає відтворення семіотичної картини постмодерного універсума, структурованого модою як механізмом сигніфікації сучасної доби.

Ще на початку XX ст. Ч. Пірс виокремив характерну дію знаків (процеси сигніфікації) в самостійну галузь можливого дослідження і дефініціював її як **семіоз –** різнорівневі взаємодії між *речами* (існують поза межами свідомості), *об'єктами* (задані параметрами досвіду людини) та *знаками* як паттернами, медіальна чинність яких конституює досвід дійсності.

Для докладнішого розуміння процесів структуралізації світу звернемось до роботи Дж.Ділі «Основи семіотики», де він вводить поняття **антропосеміозу** як найвищого та найскладнішого рівня семіозу, який охоплює всі видоспецифічні людські процеси. Моделюючою системою даного рівня «лінгвістичної тварини» є мова. Дискусійним є питання первинності (К. Леві-Строс) або вторинності мови (Т.Сібок, Д.Ділі) як стуктуруючого механізму. У другому випадку бачимо актуалізацію найближчої до мови, однак, ширшої семіотичної павутини людського досвіду, що щільно переплітає лінгвістичний семіоз з перцептивним, властивим також іншими біологічним видам. Він пише: «Об'єктний світ», взятий інтегрально, щодо якого лінгвістична мережа існує симбіотично, тобто сама живиться і трансформується структурою досвіду … мова стає тільки формою семіозу лише у його антропосеміотичній модальності» [7, с. 55]. Таким чином, розширений семіотичний погляд дозволяє повністю охопити феномен людської комунікації, що здійснюється не тільки засобами мовлення, але й через посередництво культурних явищ та процесів.

Використання поняття **«схеми універсума»,** запропонованого Шоркіним О. Д., уможливлює моделювання основ компліментарності всіх явищ культури, коли цінності, норми діяльності та когнітивні структури складають неповторну цілісність мислимої дійсності [12]. Пам'ятаючи, що історія людського дискурсу, охоплюючи точні науки, в'ється навколо

нереальностей, які функціонували колись як реальні у мисленні, теоретизовані у досвіді певних народів, автор концепції структурної культурології говорить про парадигмальні структури всесвіту з інкорпорованою у них людиною, де елементи принципово визначаються специфікою їх взаємовідносин. Елементи універсума складаються певним чином відповідно до конкретної культури, що базується на історично обумовленій варіації дихотомії «людина-світ», але будь-яка ситуація виокремлення зі схеми нівелює усталені змісти всіх компонентів.

Фундаментальні основи культури, які закладають її єдність та специфіку, характеризуються відсутністю усвідомлення: вони визначають життєдіяльність людини певного часопростору, але залишаються поза межами рефлексії, вони є головними орієнтирами критичного розуму, але не його предметом. Відповідно, їх концептуалізація та конструктивна критика веде до кризи і становлення нової культурної парадигми.

Поняття «схеми універсума», запроваджене на ґрунті парадигмальних теорій М.Фуко, Т.Куна, є дуже близьким до **«режиму сигніфікації»,** яким оперує Скот Леш у своїй роботі «Соціологія постмодернізму» [9]. Хоча він омежує сферу використання цього терміна лише форматом культуротворення, його концепція вміщує важливі інтенції у площині семіотичного погляду. Він стверджує, що всі режими сигніфікації детерміновані історично і відрізняються характеристиками двох складових компонентів. З одного боку, це контекстуальна рамка «економіки культури», яка включає особливі взаємозв'язки у створенні культурних форм і умови їх сприйняття, специфіку інституційного посередництва між першим і другим, а також загальний взаємообіг об'єктів культури. З іншого – це спосіб сигніфікації, під яким автор розуміє семіологічні параметри репрезентативного поля культури.

Мода, розглянута на рівні антропосеміозу, позиціонується як культуроспецифічний спосіб регламентації знакової взаємодії та сенсотворення. Знаковий механізм моди стає парадигмальною альтернативою звичаєві, панування якого характеризує традиційні суспільства. Це відбувається тільки в умовах т.зв. «сучасних» суспільств, відкритих і динамічних, що прагнуть до змін і повноцінно використовують свій інноваційний потенціал. Такі суспільства неоднорідні, структурно диференційовані на класи та групи з високим рівнем як вертикальної, так і горизонтальної мобільності (можливість вільного пересування по стратифікаційній мапі).

Звичай, розташований між традицією та ритуалом, орієнтує культуру на постійне відтворення усталених норм, відносин та практик. Він стає запорукою існування порядку, виконуючи ряд важливих функцій: прилучення індивіда до культурного досвіду (соціалізація), його трансляції між поколіннями, регламентації поведінки (соціального контролю), інтеграції суспільства та сакралізації певних аспектів соціального життя.

Олександр Гофман протиставляє механізми соціального контролю як антагоністичні, але вказує на спільну природу їх функціонування, що має форму наслідування [5]. Розбіжності проявляються на рівні ціннісно-нормативного спрямування. По-перше, звичай орієнтовано в минуле, до традицій предків, на яких перекладається відповідальність за події та еталони поведінки теперішнього часу; звідси провідна роль старшого покоління та поширення геронтократії у традиційних суспільствах. Мода, навпаки, існує тільки безпосередньо в актуальності, що робить її дуже привабливою для молоді. По-друге, відмінності простежуються по лінії ставлення до інновацій: негативне у випадку звичаю (мізонеїзм) та позитивне у випадку моди, яка постійно стимулює культурні зміни. Таким чином, темпоральною характеристикою моди стає дискретність на відміну від звичаю, де час характеризується континуальністю у зв'язку з тим, що культурні зразки відтворюються без змін.

Постмодерністська логіка і маркетингові стратегії сучасного суспільства стимулюють процеси плюралізації естетичного смаку та його релятивізацію. З метою досягнення високих показників попиту розмиваються критерії «модно-немодно», хаотизуються діахронічні цикли домінування певного стилю, що уможливлює їх мозаїчне та комерційно вигідне співіснування в рамках синхронії, де можемо констатувати наявність конкурентоспроможних «мікроестетик», які концептуалізуються у вигляді боротьби брендів. Семіолог А. Греймас говорить, що в такому випадку вчинками людини керує не прагнення до краси, а естетика мовчазної згоди як компромісного результату переговорів двох сторін у межах «продавець-покупець», «товар-споживач», які відображаються у щоденних практиках одягання [14, с. 32].

Сфера моди стає підґрунтям для зміцнення загальноєвропейської тенденції толерантного ставлення до «Іншого». У цьому контексті Жиль Ліповецькі діагностує моду як метафору процесів демократизації і лібералізації, що ведуть до царини гіперіндивідуалізму та заперечення

традиційних ідентичностей. Він вважає «мирний релятивізм», який стимульований сучасною модою, тим клеєм, що тримає роздрібнене гетерогенне суспільство у його цілісності [14], [16]. Постійні зміни і провокації моди, на його думку, свідчать про нескінчене маркування полів розрізнення, отже, про тріумф індивідуальної ідентичності як результату самодостатнього вибору.

Протилежну крайню позицію займає Жан Бодріяр, який говорить про катастрофічні та незворотні процеси розмивання суб'єкта у проекті суспільства споживання, де зникає реальна цінність знаку моди, натомість визнається лише цінність символічного обміну. Він проголошує «the death of self», свідчення чого бачить у знищенні інтимного та приватного, у зростаючій прозорості світу, що веде до нових форм тоталітаризму [3]. На думку Бодріяра, «конс'юмеристський капіталізм» робить символічний обмін основою соціальних відносин, що набуває характеристики глобальної часопросторові маніпуляції та релятивізації ідентичності. Система моди як симулякр третього порядку функціонує у формі індустрії культури, яка продукує відносність та взаємообмін споживацької цінності, яка об'єктивізує суб'єкта культурної діяльності та персоніфікує об'єкти.

Система моди, на відміну від феномена, керується законами бізнесу. З одного боку вона намагається підлаштуватись під смаки широкої публіки та інтерпретувати їх таким чином, щоб задовольнити потреби навіть дуже вибагливих споживачів, з іншого – маніпулює ними, встановлюючи домінантні тенденції змін. Мода більше не є дзеркалом статусно-соціальних позицій, професійних маркерів або ґендерних відмінностей, вона хаотично змішує ці фарби і розмальовує різні сфери суспільного життя. Мода забезпечує проліферацію дискурсів одягу, коли означник відділяється від означуваного, а символічне споживання стає новим, але дуже мінливим критерієм стилістичної диференціації соціуму.

Таким чином, семіотична призма антропосеміозу відкриває перспективу врахування текстуального аспекту форм культури, так само як і умови їх створення та сприйняття. Історичний вектор розвитку суспільства від ритуалу через традицію до моди можна представити як процес поступової трансформації від синкретичного сприйняття через диференціацію до де-диференціації. Ритуалізована звичаєм дійсність демонструє субстанціональну сплавленість знака, означуваного та інтерпретанта (за моделлю Дж.Ділі), а механізм традиції забезпечує чітку інваріативну інтерпретацію. Модерно структурований універсум вимагає чіткої об'єктної диференційованої дійсності, статичного значення та його самовизначення. Постмодерні уявлення про світ характеризуються нестабільністю, примарністю та мінливістю.

МОДА ЯК КВІНТЕСЕНЦІЯ ПОСТМОДЕРНІЗМУ

Загальне трактування моди як феномена постмодерністського формату на рівні «режиму сигніфікації» ґрунтується на принципово новому співвідношенні високої та масової культур, яке ми можемо визначити як «дифузію», іншими словами – розмивання кордонів між ними, що веде до легалізації плюралістичної естетичної парадигми. Постмодернізм культивує сприймання життя як гри знаків і текстів, у якій масова культура позиціонується як профанна, кічева і тривіальна, але апріорно іронічне ставлення до неї дозволяє конструювати її як альтернативну, «інакшу» щодо класичної культури. Таким чином, сучасна естетика розгортається у ширину і охоплює нові сфери, які в контексті модерністської картини світу вважалися маргінальними. Мода знімає питання про чітку залежність смаку від соціального статусу, контролює та скеровує процеси симулякротворення, які в умовах споживацької свободи задовольняють потреби людини у спосіб маніпулювання інформацією. Бодріяр пише: «Під владою товару культура продається та купується, під владою моди – всі культури змішуються у тотальній грі симулякрів»[3, с. 170].

Кевін Робінс зауважує, що «ми живемо у світі, де образи розмножуються незалежно від свого значення та функції відсилання до реальності. Наше сучасне існування все більше визначається взаємодією та домовленістю з образами та симуляціями, які перестали бути посередниками між нами та реальністю» [10, с. 25]. Ж. Бодріяр називає моду скеровуючою силою цих процесів, тому що вона нівелює внутрішню детермінованість знаків, створює умови свободи для нових комбінацій та перестановок. Мода має властивість переводити будь-які матеріальні форми у стан нескінченного повторювання, ініціювати процеси моментальної актуалізації минулого у теперішньому у форматі «пастишу». Бодріяр відчитує амбівалентність моди: «відчай від думки, що не має нічого вічного, і навпаки, насолоду від знання, що за порогом смерті все зберігає шанс на повторне життя…» [3, с. 171].

Фундаментальні трансформації відбуваються у форматі соціокультурного простору: вертикаль чіткої ієрархії та відповідної традиційної системи поведінки перетворюється на горизонталь з мінливими межами у площині, критеріями якої виступають категорії центру та периферії. Якщо звичай кристалізує і посилює сталість соціальних відносин, замикає суспільство на собі без можливості зовнішніх контактів, апелює до стабільності і вічних цінностей, то мода – це протилежна крайність. Вона скасовує закони закритості, нівелює відмінності і подібності, не вписується в параметри соціального інституту як домінантного засобу координації суспільних процесів, виривається назовні, де набуває чаруючої сили маніпуляції.

Мода конструює власну реальність у сферах одягу, поведінки, мистецтва, професійної діяльності, гостро реагуючи на стан постмодерністської нестабільності. Саме про це говорить Ф.Джеймсон, коли вводить в культурологічний дискурс медичний термін «шизофренія», під яким має на увазі розрив зв'язків між позначеннями, що призводить до порушення «ефекту смислу» [6, с. 71-86]. Він досліджує досвід ізольованих, дискретних матеріальних позначень, які не вдається пов'язати у послідовний ряд, тому що «шизофренік» змушений переживати постійне повторення теперішнього, яке не має минулого та майбутнього. Таким чином, він стверджує, що сучасна свідомість характеризується диференційованим світосприйняттям та мозаїчною картиною світу, які якісно змінюють концепцію реальності.

З посиленням процесів урбанізації, секуляризації, глобалізації звичаї не зникають: з одного боку, вони у своїй законсервованій формі існують у контексті народної культури, з іншого – продовжують домінувати у сфері релігії. Рештою соціокультурного простору неофіційно керує мода, поступово проникаючи на різні рівні культури та її авторефлексії. Орбіта моди може охоплювати окремі елементи і релігії, і традиційної культури, політики і моралі, мистецтва, перемішувати їх та поєднувати у нові форми, керуючись правилами демонстративної гри.

Мода встановлює свої аксіологічні фрейми, що втілюються на рівні якісно нового ставлення людини до речей і артикулюються у перифразі картезіанської максими «споживаю, а отже існую». Споживання відтепер не просто практика задоволення матеріальних потреб та використання речей, яка традиційно протиставлялася процесу виробництва. Перехопивши активний модус у цьому співвідношенні, воно функціонує як систематична діяльність маніпулювання знаками і смислами речей. У суспільстві споживання акценти зміщуються на моменти вибору товару серед великого розмаїття та процеси регулярного оновлення покупок. Індивід потребує нових речей у своєму прагненні до швидкоплинного ідеального образу, підвладного тільки механізму індустрії моди.

Дійсність існує довкола людини як безмежний **супермаркет** (використовуючи влучну метафору М.Уельбека), пропонуючи товари та послуги, сурогати відчуттів та ілюзію вільного вибору. Віртуальна орієнтація у цьому просторі зумовлюється психологічною настановкою на «почуття нестачі», маркетологічними стратегіями і рекламою, перманентним тиском фактору часу. Сучасні постмарксистські теоретики (Ж.Бодріяр) говорять про сконструйовану ситуацію нібито дуже важливого вибору в асортименті насправді однакових товарів, які відрізняються тільки знаковим наповненням логотипу (наприклад, Coca-Cola & Pepsi-Cola). Також зауважимо важливість маніпуляцій з грошовим капіталом споживача за допомогою проведення акцій (два товари за ціною одного) або сезонних розпродажів. Останній випадок карнавалізується святковою атмосферою використання унікальної можливості придбати речі, які раніше собі не дозволяв, і у такий спосіб підвищити свій соціальний статус споживанням престижного бренду. У ситуації «SALE» непотрібні покупки стимулюються темпоральним фактором, коли людина відчуває тиск важливості моменту «тут і тепер». Супермаркет створює атмосферу легкого гедонізму, ілюзію насолоди та свободи. Але будь-який індивідуальний вибір людини вже запрограмовано парадигмою тотального споживання, всі рішення передбачені, прийняті і спровоковані.

Теоретики «cultural studies» представляють альтернативний погляд та розвивають ідеї нового інтерпретування взаємодії поміж виробниками та споживачами. Культура позиціонується як конструкція, в якій кожен стає творцем змістів матеріальних об'єктів та несе за це відповідальність у безперервному процесі переговорів про культурні зміни. Мода постає як двовекторний механізм символічних практик надання непостійних, гнучких та мінливих значень у процесі їх привласнення та використання.

Таким чином, постмодерністське світобачення максимально втілено у структурі та функціонуванні семіотичного механізму моди, який виступає генератором нових ідей з

використанням досвідів минулого та одночасно – формою кодування, трансляції та маніфестації цих ідей.

Семіотичний механізм моди відповідає вимогам постмодернізму, який ми визначаємо такими параметрами, як аксіологічний та естетичний плюралізм, інтертекстуальність, театралізація повсякденного життя, «ерозія» між високою та масовою культурами, симулятивність та інформаційна маніпуляція. Системою моди керує логіка симулякру: від репрезентації реальності до повного розриву зв'язків з нею. У традиційних суспільствах костюм виконував роль соціально-ієрархічного маркера, у процесі модернізації культури поступово розмиваються знакові межі та критерії, коли система моди за допомоги ЗМІ перебудовує процеси символічного обміну, створюючи ілюзію вільного споживання. Сучасна культура – безмежний супермаркет – відкриває людині широкий спектр пропозицій, значеннями яких маніпулює мода, структуруючи світ за принципами постійного оновлення, де-централізації, де-диференціації та нестабільності смислу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Система Моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт. – Пер.с фр., вступ.ст. и сост. С.Н.Зенкина. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2004. – 512 с.
2. Бодріяр Жан. Симулякри і симуляція / Жан Бодріяр. – Пер. з фр. В.Ховхун. – К.: Вид-во Соломії Паличко «Основи»,2004. – 230 с.
3. Бодріяр Жан. Символічний обмін і смерть / Жан Бодріяр. – Пер. с фр. Зенкіна С.М. – М.: Добросвіт, 2000. – 387с.
4. Вайнштейн О. Денди: мода, литература, стиль жизни / Ольга Вайнштейн. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 640 с.
5. Гофман А. Б. Мода и люди. Новая теория моды и модного поведения / Александр Бенционович Гофман. – 3-е изд. – СПб.: Питер, 2004. – 233с.
6. Джеймисон Ф. Постмодернизм и общество потребления // Логос. 2000, №4, с. 71- 86.
7. Ділі Дж. Основи семіотики / Джон Ділі. – Перекл. з англ. та наук. ред. Карась А.Ф., - Львів: «Арсенал», 2000. – 232с.
8. Зиммель Г. Избранное. Том 2: Созерцание жизни. Мода. – М.: Юрист, 1996. – 398 с.
9. Леш С. Соціологія постмодернізму / Скот Леш. – Пер. з англ. Ю.Олійника. – Львів: Кальварія, 2003. – 344 с.
10. Массовая культура: современные западные исследования / М.: Фонд научных исследований «Прагматика культуры», 2005. – 240 с.
11. Сібрук Д. Nobrow. Культура маркетинга и маркетинг культуры / Джон Сі брук. – М.: «Ад Маргинем», 2005.
12. Шоркин А.Д. Схемы универсумов в истории культуры: Опыт структурной культурологи / А.Д .Шоркин. – Сімферополь, 1996 – 216 с.
13. Crane D., Bovone L. Approaches to material culture: The sociology of fashion and clothing // Poetics, № 34, 2006, p.319-333.
14. Fashion and Identity: A Multidisciplinary Approach / Social Trends Institute, New Work – Barcelona, 2007. – 203 p.
15. Fashion Theory: A Reader [ed. by Malcolm Barnard] London; NY: Routledge, 2007.
16. Lipovetsky G. 2002. The Empire of Fashion. Dressing Modern Democracy. – Princeton, NJ: Princeton University Press

SUMMARY

The article defines fashion as the semiotic form of the structuralization of the reality which characterizes the post-modern picture of the world as mosaic, fluctuating and unstable. The semiotic prospect enables the author to analyze the fashion signification mode as inherent to a post-modern consciousness. Modern consumerism, individualism and style pluralism are considered in the light of fashion, embody a problem field of a post-modern culture which is opened to new researches.

Keywords: fashion, sign, semiotics, simulacra, identity, society, consumption, postmodernism

Людмила ФРАНЧЕНКО *© 2009*

Науковий керівник д.с.н., проф. Судаков В. І.

СИМВОЛИ СПОЖИВАННЯ ЯК МЕТОДОЛОГІЧНІ ІНСТРУМЕНТИ КОНСТРУЮВАННЯ СОЦІАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ СТАТУСНИХ ГРУП

АНОТАЦІЯ

Дана стаття є частиною дослідження постмодерністської концептуалізації феномену споживання в соціології. Головною ідеєю статті є виокремлення та систематизація символів споживання як методологічних інструментів, за допомогою яких відбувається конструювання соціальної ідентичності статусних груп. На початку статті розглядаються тенденції сучасного суспільного розвитку та, зокрема, епоха для якої характерне масове споживання. Далі дається більш детальний аналіз суспільству споживання, яке породжує масову потребу в індивідуалізації.

Ключові слова: постмодернізм, суспільство споживання, символи споживання, масова потреба в індивідуалізації, конструювання статусних груп, символічний обмін.

Розглядаючи, конс'юмеризм як ідеологію, що виокремлює споживання в самостійну цінність, можна відмітити, що вона сформувалась ще в 40–50-і роки XX ст. Однак, хоча батьківщиною конс'юмеризму вважаються США, ідеологія споживацтва дуже швидко стала домінуючою та актуальною для більшості країн світу. З одного боку бажання купувати стало своєрідним доказом того, що громадяни поділяють проголошені суспільством цілі та цінності, з іншого – логічним продовженням розвитку гедонізму – отриманням задоволення від володіння речами. Незважаючи на те, що теоретики сучасності сприймають конс'юмеризм як ідеологію, яка досить глибоко проникла в наше повсякдення, феномен споживання у якості явища суспільного життя ще не отримав достатнього осмислення в сучасній теоретичній соціології, саме тому відчувається брак та стримується розвиток прикладних досліджень стосовно даного явища.

Таким чином, вже у 80-90-х роках XX ст. в соціології сформувалась проблематика "постмодерну". Вона була пов'язана з усвідомленням того факту, що все багатоманіття змін, що розгорнулися в останній чверті XX ст., мають настільки радикальний і новаторський характер, що для розуміння їх природи і їх нової якості необхідне створення цілком нової соціологічної понятійності. Тому *мета статті* – охарактеризувати символи споживання як методологічні інструменти конструювання соціальної ідентичності статусних груп, котрі є новими та актуальними для сучасної України.

У пострадянському суспільстві відбуваються складні еволюційні процеси, які неможливо однозначно оцінити. Вірніше охарактеризувати його як суспільство перехідного (змішаного) типу. З одного боку, у масовій свідомості продовжують діяти стереотипи, що вкоренилися за роки радянської влади. З іншого боку – активно впроваджуються зразки споживацької, ринкової культури, імпортованої із Заходу. І, нарешті, серед столичної й провінційної еліти, особливо серед молоді, стають усе більше популярними цінності постіндустріальної цивілізації. Як показали дослідження Ж.Ліотара, Ж.Дельоза, Е.Тоффлера й інших теоретиків, постіндустріалізм не скасовує основних сутнісних ознак масового суспільства, але він змінює форму, у якій масове суспільство існує сьогодні: "керована маса" замінюється "контрольованою масою".

Постмодерн є епохою в розвитку людства, для якої характерне якісне збільшення невизначеності достатньо багатьох соціальних реалій. Стають очевидними прояви, пов'язані з випадковістю, багатоваріантністю і альтернативністю. Деякі соціологи почали виходити з того, що для аналізу зазначених вище реалій потрібний принципово новий тип теоретизування про соціальний світ. У загальному вигляді відомий соціолог Кравченко С. їх переконання звів до наступного:

– ера всеохоплюючих соціальних теорій, які могли б дати раціональні відповіді на численні ірраціональні виклики, зокрема, на розмиті, дифузні соціальні реалії, змішані стилі життя та інше, закінчилася. Чекати розробки теорій у дусі Маркса, Дюркгейма або Парсонса нині не доводиться. Разом з тим багато постмодерністів є прихильниками і послідовниками цих соціологів, що, поза сумнівом, позначається на характері їх поглядів (своїм локальним й

етноцентристським інтерпретаціям часом намагаються додати невиправдано глобального узагальнення).

– на відміну від класичних і сучасних соціологічних теорій націлених на виявлення істини, на представлення цілісного знання про сутнісні зв'язки певної області дійсності, теорії постмодерна за духом релятивістські. Вони відкриті не тільки для раціональних, але і для ірраціональних понять. Їх головна мета – знайти не вичерпні відповіді, а виявити характерні тенденції сучасного суспільного розвитку. Прикладом тому може бути теорія макдональдизації суспільства, запропонована Дж. Рітцером. Вона образно визначає процес розповсюдження особливих соціальних практик, характерних для ресторанів швидкого обслуговування, в сфери суспільного життя – освіту, медицину та інше.

– теорії постмодерну, власне, не є чітко соціологічними. Вони вбирають досягнення цілого ряду дисциплін – лінгвістики, антропології, математики, особливо семіотики, що включає не тільки мову, але й інші знакові і символічні системи та інше. У багатьох з них практично відсутні межі між реальністю та віртуальною реальністю, предметами і їх образами, між наукою і фантастикою, детермінізмом і індетермінізмом. Деякі представники постмодерна навіть не вважають себе соціологами. Проте незалежно від їх власних думок вплив теорій постмодерну на сучасну соціологічну думку є безперечним. Вони відповідають основним критеріям наукової теорії – мають справу з соціально значущими проблемами визнаються та широко застосовуються представниками соціальних наук, витримують певне випробування часом.

– деякі представники постмодерну намагаються додати нове звучання і тлумачення міфам, містичним і релігійним обрядам, вважаючи, що сьогодні вони виступають як нові нормативні регулятори соціальних практик людей.

– самі постмодерністи оцінюють зміни, що відбуваються, в суспільстві по-різному. Одні вважають, що суспільство вже радикально змінилося. Інші вважають що постмодерн досі співіснує з модерном. Нам здається дана позиція адекватнішою змінам, що відбуваються. Насправді, постмодерн не міг враз проникнути в усі культури, охопити всі сфери суспільного життя. Тому, на мій погляд, сьогодні правильніше говорити про особливості постмодерна стосовно конкретного соціально-культурного простору.

Для першої половини XX ст. характерна тенденція до розширення масового виробництва однотипної продукції – характерна межа індустріалізації, символом якої став конвеєр. Ця тенденція у виробництві підкріплювала політичні та ідеологічні концепції у сфері національних стосунків: масове виробництво стирало відмінності у формах споживання, що склалися в різних етнічних групах. Масове – означає дешеве і доступне. Це був потужний економічний аргумент проти етнічної обмеженості в споживанні.

Суспільство споживання – це сукупність суспільних відносин, в яких ключове місце відіграє індивідуальне споживання, опосередковане ринком. Звідси виникає нове відношення до "людських ресурсів". "Спосіб, яким сьогоднішнє суспільство "формує" своїх членів, – пише З. Бауман, – диктує в першу чергу обов'язок грати роль споживачів" [5, с. 116]. Таке суспільство є закономірним породженням зрілого капіталізму. Зрозуміло, в будь-якому суспільстві індивідуальне споживання складає разом з виробництвом його базис. Але лише на певному етапі розвитку індивідуальне споживання піддається глибокій інституціоналізації й перетворюється на головний чинник економічного розвитку країни. З одного боку, воно все глибше опосередковується інститутом ринку, а з іншого – існування ринку, відносно незалежного від індивідуального споживання, неможливе.

Жодна країна не може бути достатньо окреслена як суспільство споживання. Це лише тенденція, яка виявляється в різних країнах в тій чи іншій мірі. Будь-яке суспільство включає залишки минулих епох, домінуючі форми суспільних відносин і паростки майбутнього. Тому сукупність суспільних відносин, яку можна назвати "суспільством споживання", співіснує з комплексами інших відносин.

Капіталізм породжує тенденцію до формування суспільства споживання, але не є його синонімом. На ранніх етапах розвитку він стимулює появу паростків такого суспільства тільки в нечисленних платоспроможних верствах населення. Для обмеженого в своїх масштабах виробництва достатньо і їх купівельного потенціалу.

Відносно більшості капіталісти діють як споживачі виробничих ресурсів. Вони прагнуть вижати з працівників по максимуму, оплачуючи по мінімуму. Працівники – це всього лише один з ресурсів виробництва. Це логіка раннього капіталізму, який скрізь носив і носить хижацький

характер. Саме з аналізу цього типу капіталізму виріс класичний марксизм і його революційний прогноз.

Суспільство споживання виникає як логічний результат розвитку капіталізму. Економічний і технічний прогрес роблять його можливим, але воно не зводиться до економіки. Сучасні технології виробництва товарів широкого вжитку дозволяють розвиватися основам цього суспільства і в контексті незрілого капіталізму. Саме такий синтез характерний для пострадянської Росії. Суспільством споживання є органічний синтез механізмів виробництва не тільки товарів і послуг, але і бажань, потреб, інтересів, що забезпечують їх збут, культури, політичних механізмів та інше.

У другій половині XX ст. процес стандартизації розповсюджується на всі сфери життя. Суспільство масового споживання з його помітним зростанням середнього класу, породило сучасне розуміння "масового суспільства" з його масовою культурою, з одноманітністю смаків, звичок, образу мислення та переважанням однакових стереотипів. Відбувається усереднювання способу життя безлічі людей. Їх нівелювання незалежне від добробуту, професії, рівня освіти. Всі слухають радіо, дивляться телевізор і отримують більш-менш однакову інформацію. З розвитком засобів масової інформації, появою майже в кожній оселі газет, журналів, радіо і телевізора, а зараз і комп'ютера з мережею Інтернет, з'являється не просто масовий читач, слухач, глядач, а універсальна публіка, споживаюча однакову інформацію. ЗМІ зруйнували багато меж в культурі. Термін "змасовування" відображає процеси нівелювання життєвих форм, поведінки, поглядів, характерні для другої половини XX ст. та початку XXI ст. Одночасно виникають і специфічні масові способи соціальної діяльності.

Масове суспільство припускає наявність рівних прав і обов'язків, наявність масової мотивації суспільної діяльності. Воно тісно пов'язане з масовою демократією, загальним виборчим правом, з уявленнями, що будь-яка людина в змозі впливати на владу. Поява загального виборчого права тісно пов'язала інформацію і демократію. Інформація стала товаром, як правило, отримуваним з допомогою посередника - ЗМІ. На думку багатьох теоретиків, в масовому суспільстві відбувається різке посилення влади бюрократії. Адже сама суть бюрократії, як зазначав М. Вебер, пов'язана зі стандартним підходом до людей, з наявністю стандартизованих людей. А самі соціальні інститути організовані так, що мають справу з анонімною людиною, людиною маси. Масові рухи складаються не просто з великих мас людей, об'єднаних найчастіше ідеєю протесту, але часто підтримуються соціально не вкоріненими людьми, які не належать до якихось класів.

У масовому суспільстві місце спільнот органічного типу (родина, церква, земляцтво), здатних допомогти індивідові знайти свою ідентичність, займають спільноти механічні (юрба, потік пасажирів, покупців, глядачі й т.д.). Відбувається перехід від особистості, орієнтованої "зсередини" до типу особистості, орієнтованої "ззовні". Явище глобалізації виявилося руйнівним для особистісної ідентичності, бо глобалізацію слід розуміти "як плід доведеного до крайнощів капіталізму". Людина, в умовах глобалізації, нездатна осягнути саму себе, бо їй нав'язують стиль життя натовпу та його ідолів (кінозірок, артистів, фотомоделей, політичних діячів тощо).

Споживацтво пов'язане сьогодні не з моральною проблематикою "міщанинства", а зі специфічним набором культурних символів і цінностей. Це бажання, що здобувається за допомогою соціалізації.

У споживчому суспільстві люди працюють уже не для того, щоб підтримувати своє життя, а для того, щоб придбати можливість споживати. Споживання виявляється розташованим на майже ефемерному — або гіперреальному — рівні (Бодріяр), так, що тепер це ідея покупки, а акт покупки функціонує як мотивація для працюючих. Отже, у сьогоднішніх споживчих суспільствах споживання перебуває на символічному рівні. Бути споживачем значить бути включеним у специфічний набір культурних символів і цінностей. У споживанні сьогодні немає нічого "природного"; це щось таке, що здобувається, чому "навчають"; це бажання, що виникає у людей в процесі соціалізації. Даний тип соціалізації припускає, приміром, що символи повинні бути не просто "пред'явлені", вони повинні бути "настроєні" на споживача; існує гра між марками, брендами, лейблами й культурними цінностями споживачів.

У суспільстві споживання немає таких символів, які б не були товаром. Всі символи – пиво і цигарки, абстрактні теорії та автомобілі – виробляються, обмінюються і продаються. Так, виникає і стверджується символічний обмін. Концепція символічного обміну є стрижнем теорії Бодрійяра.

На його думку, символічний обмін стає основоположною універсалією сучасного суспільства споживання.

Під симулякрами Бодрійяр розуміє знаки або образи, що відокремлюються по суті від конкретних об'єктів, явищ, подій, до яких вони спочатку відносилися, і тим самим виступають як підробки, потворні мутанти фальсифіковані копії, які не відповідають оригіналу. Даний термін походить від поняття, яке було введене ще Платоном, – "копія копії", що означає кількаразове копіювання зразка, яке у результаті призводить до втрати ідентичності образу. В зв'язку з цим симулякри виступають як знаки, які набувають автономного сенсу і взагалі не співвідносяться з реальністю. Тим не менш симулякри можуть і широко використовуватись в комунікативних процесах сучасного суспільства. Вони сприймаються людьми завдяки асоціаціям з конкретними об'єктами, явищами, подіями. Іншими словами, завдяки заміні реального знаками реального відбувається затвердження ілюзії реальності, творчості, прекрасного, доброти та інше.

За Бодрійяром, сучасне суспільство засноване на симулякрах: Діснейленд – привабливіший, ніж природна природа; модна річ – краще тієї, яка чудово функціонує; багатосерійні мильні опери замінюють любов.

Симуляція в інтерпретації Бодрійяра означає набуття знаками, образами, символами, самодостатньої реальності. Бодрійяр вважає, що сьогодні розвиток людської цивілізації йде у напрямі затвердження світу симуляцій, які буквально розповсюдилися на всі сфери суспільного життя.

Подобається нам це чи ні, але різні симулякри стали частиною нашої дійсності. Вони існують цілком реально, хоча, як правило відносно нетривалий час.

В результаті структури і функції, що представляють власне суспільство, стають розмитими і дифузними. Складається ситуація зі ствердженням і розповсюдженням симуляцій "реального світу", який тепер важко або майже неможливо описати за допомогою традиційно прийнятого, раціонального наукового інструментарію. Але очевидно те, що симуляції стали, м'яко кажучи, певними реальностями, які розмивають значення сучасних і історичних подій, позбавляють людей пам'яті, прагнень осягнути істину.

Симулякри невід'ємні від нових культурних продуктів. Вони роблять їх якісно невизначеними. Завдяки симулякрам, стираються відмінності між пихатістю та високим мистецтвом.

Ще двадцять років тому при всіх можливих смакових допущеннях все ж таки існувала розділова грань між загальноприйнятою культурою (нормою) і різного роду субкультурою і контркультурами (девіація), до яких у суспільства в цілому було негативне відношення. Сьогодні ж, наприклад, гра на всьому, включаючи брудний посуд, може симулювати культуру взагалі. В усякому разі таке виконання розглядається як одна з субкультур в культурному плюралізмі, яка має рівні права на автономне існування, на споживання глядацькими масами. І подібні симулякри культурних продуктів часом розповсюджуються мільйонними тиражами на наших телеекранах. Тим самим починає розмиватися самоуявлення про нормативність і девіацію, маскується культурна деградація.

Аналогічна ситуація складається і в інших сферах суспільного життя. Так завжди існували легальний і чорний ринки. У різних культурах відношення до нелегальної економічної діяльності варіювалося від нетерпимого до поблажливого. Але це було віддзеркалення реальності, прагнуче до адекватного відображення ситуації, яка склалась в суспільстві. Люди знали, що дійсно вони мали. Поява і розвиток сучасних економічних симулякрів – тіньових підприємств і банків, фірм, що існують лише один день, різного роду "криш" – перемішало все настільки, що ідентифікувати легальну і нелегальну діяльність стає дуже важко.

Фактично, симулякри знищують будь-яку співвіднесеність знаків, слів, рекламних текстів з дійсним положенням справ.

Масове виробництво дозволяє втягнути в активне споживання, що виходить за рамки боротьби за фізичне виживання, вже не тільки найбагатші класи суспільства, але і абсолютну більшість населення, хоча в достатньо різній мірі. Індивідуальне споживання основної частини населення виходить за межі, які диктуються природними потребами, і перетворюється на головну частину відтворення соціального в людині. Споживання перестає бути способом боротьби за фізичне виживання і перетворюється на інструмент конструювання соціальної ідентичності, та сприяє соціокультурній інтеграції в суспільство.

Суспільство споживання породжує масову потребу в індивідуалізації.

Конкуренція виробників, кінець кінцем, призводить до конкуренції споживачів. В епоху масового виробництва її гасло можна сформулювати так: “Жити не гірше, ніж сусіди” (традиційний вітчизняний аргумент: “Щоб все було, як у людей”). В епоху гнучких технологій і моди на постмодернізм цей принцип трансформується: “Споживати так, щоб не зливатися з натовпом”. “Монополістична концентрація промисловості, – писав Бодрійяр, – знищила реальні відмінності між людськими істотами, гомонізувала особистості та продукти”. І цей процес викликав у відповідь реакцію споживачів: “саме на базі втрати відмінностей виник культ відмінностей”. У цих умовах відбуваються істотні зрушення у виробництві. “Сучасне монополістичне виробництво ніколи не виступає як просте виробництво товарів; це завжди також монополістичне виробництво відносин і відмінностей” [2, с. 89]. Таким чином, виробництво символів, які позначають несхожість людей, один на одного, що задовольняють їх потребу в конструюванні неповторної ідентичності, ставиться, як це не парадоксально, на потік. Споживачеві потрібний не просто одяг, а одяг, який дозволяє не злитися з натовпом, не просто автомобіль, а той, який виділяється, не просто годинник, а той, за яким оточуючі отримують інформацію про особу та впізнають в ній певний статус.

Головною формою свободи в товаристві споживання є свобода споживчого вибору. Тут царює демократія споживачів. Правда, як і політична демократія, вона не виключає, а навіть припускає розвинені механізми маніпуляції “вільною” людиною. Свобода включає дві складові:

- широту доступного асортименту;
- платоспроможність, що дозволяє споживати не тільки блиск вітрин.

Реклама стає, з одного боку, головним чинником ринкового успіху, а з іншого – одним з найбільш поширених феноменів масової культури. Найскладнішим являється не ввести товар в обіг, а переконати покупця його купити. Реклама перетворюється на різновид засобів виробництва: вона перетворює бажання на усвідомлені потреби та інтереси. При цьому раціональні і функціональні аргументи на користь вибору даного товару все частіше поступаються його презентації як певного символу престижного стилю життя. Реклама суспільства споживання породжує бажання належати до певної статусної групи або типу людей завдяки володінню конкретним товаром.

Істотно міняється структура вартості товарів і послуг. До традиційних міновій (ринковій) і споживчій формам вартості додається вартість символічна, тобто така, що відіграє все більш помітну роль в ціноутворенні. Інакше кажучи товар поступово та з тенденцією до збільшення цінується як засіб комунікації, що дозволяє передати інформацію оточуючим про соціальний статус, індивідуальність, модність та інші важливі властивості його власника. Тому споживання має тенденцію до перетворення на процес обміну текстами. Виник феномен примусового старіння товарів, речей виробництво яких відбувається в короткі (1–2 року) цикли оновлення [11, с. 39]. В умовах, насичення ринку технологічно однорідними товарами, споживач забезпечує задоволення своїх потреб в конструюванні індивідуальності, купуючи речі, що відрізняються одна від одної, лише дизайном. Особливої помітності ця тенденція набула на Заході в 1980-і роки, коли дизайн товарів став набагато різноманітнішим, ніж був раніше.

У якості узагальненого висновку, зазначимо, що сьогодні майже для кожного члена суспільства є актуальним саме його соціальний статус, а не приналежність до певного класу суспільства. Визначальним є те, що споживаючи речі, ми споживаємо символи за допомогою яких ми ототожнюємо себе з певною статусною групою, а оточуючі пізнають нас у певній мережі статусних або ж поза статусних комунікацій, ідентифікуючи нас за допомогою певної конвенціональної системи символів. І не важливо: чи ми є дійсними членами цих груп, головне завдання споживання – отримати задоволення від думки, що ми можемо бути і деякою мірою є “віртуально”, ними.

Таким чином, використовуючи певні символи ми ідентифікуємо себе навіть не стільки з якоюсь групою та її соціальним статусом, скільки з конкретною людиною, яка визнається знаковою для нас саме в цей конкретний момент життя. Саме тому, ми вважаємо, що перспективним завданням сучасної соціології є визначення специфічних символічних ідентифікаторів соціального статусу суб’єкту в системі світового символічного обміну, враховуючи ту обставину, що в глобальний процес конс’юмеризму залучена і Україна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Ж. Бодрияр. В тени молчаливого большинства, или Конец социального. - Екатеринбург, 2000.

2. Ж. Бодрияр. Общество потребления. - М.: Республика; Культурная революция, 2006.
3. Ж. Бодрияр. Символический обмен и смерть. Перевод и вступительная статья С.Н. Зенкина. - М.: Издательство «РУДОМИНО», 2002.
4. Ж. Бодрияр. Система вещей. Пер. с фр. и сопроводительная статья С.Н.Зенкина. - М.: Издательство «РУДОМИНО», 2001.
5. З. Бауман. Глобализация. Последствия для человека и общества. - М.: «Весь мир», 2004.
6. И. Ильин. Постмодернизм. От истоков до конца столетия. Эволюция научного мифа. - М.: Интрада, 1998
7. Н. Маньковская. “Париж со змеями” (Введение в эстетику постмодернизма). - М., 1994
8. П. Козловски. Культура постмодерна. - М.: Республика, 1997
9. С. Кравченко. Социология: парадигмы через призму социологического воображения. – М., 2002
10. Ю. Давыдов. У истоков социологического постмодернизма: от распредмечивания социальной науки к плюралистическому разложению разумности. – История теоретической социологии. Том 4. – С-Петербург, 2000
11. S. Miles. Consumerism – as a Way of Life. London et al.: SAGE Publications, 1998.

Summary

This article is a part of research of postmodern conceptualization of the phenomenon of consumption in sociology. The main idea of the article is a selection and systematization of consumptions symbols as methodological instruments by which social identity of status groups is constructing. Trends of the modern public development and, in particular, epoch for which a mass consumption is characteristic, are examined at the beginning of the article. More detailed analysis is farther given to society of consumption which generates a mass requirement in individualization.

Keywords: postmodernizm, society of consumption, consumption symbols, mass necessity in individualizations, constructing of status groups, symbolic exchange.

Олександра ЧУВАКОВА ***© 2009***

Науковий керівник д.політ.н., проф. Порфімович О. Л.

ІМІДЖ УКРАЇНИ В ПЕРШУ ФАЗУ СВІТОВИХ КРИЗ 1998-1999, 2008-09 РР.

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається та аналізується формування іміджу України після дефолту в Російській Федерації (вересень-листопад 1998), де Україна виступала лише географічною територією, і, на початку фінансової кризи в нашій державі (вересень-листопад 2008), коли, попри недоформований імідж та негативну оцінку, на шпальтах видання «New York Times» Україна виступає повноцінним гравцем міжнародних відносин.

Ключові слова: імідж, Україна, фінансова криза, міжнародні відносини, політична ситуація, New York Times

Кризи, неоднозначні за причинами й наслідками. З одного боку, кожна така криза є ударом по репутації, власності, фінансах тощо, неможливістю подальшого розвитку за наперед визначеними сценаріями для будь-якого субєкту. Але водночас, кожна така криза означає можливість системно-структурного оновлення, використання тих можливостей, які відкрилися саме завдяки кризі. Оскільки кризові ситуації гранично загострюють деструктивні процеси, які увиразнюються вже у передкризовому періоді.

Проблема кризових комунікацій є надзвичайно актуальною для держав колишнього СРСР в цілому і для України зокрема. Після того, як вкорінився жорсткий контроль тоталітарного режиму держави над внутрішніми і зовнішніми інформаційними потоками ці країни виявилися непристосованими до нових умов і викликів сучасності. Наразі чітко прослідковується етап переходу від контролю до хаотичності і некерованості інформаційних потоків. За відсутності налагодженої системи взаємодії влади зі ЗМІ та громадськістю, а також потужних інформаційних механізмів захисту національних інтересів і безпеки державні керівництва вдаються до дієвих у

минулому й звичних для них стратегій управління кризовими ситуаціями, які однак у сучасних умовах призводять до зворотного результату, завдаючи значних збитків як авторитету політичних лідерів, так і міжнародній репутації країн в цілому.

Визначення дефініції імідж країни визначають як економічну категорію, залишаючи поза увагою комунікативний та політологічний аспекти. Саме тому для поглибленого і цілісного дослідження проблеми формування міжнародно-політичного іміджу (іміджування) України специфічне значення має чітке розуміння суті цієї дефініції.

Дуже часто тлумачення поняття «імідж» реалізується в рамках реклами товарів і послуг, певної промислової чи аграрної продукції, суспільних закладів, а паралельно - образу політичної системи, певних партій, політиків і державних діячів. У свою чергу, коли йдеться і про другий з названих контекстів іміджу, то кожного разу наголошується залежність іміджу від засобів масової інформації, агітації, пропаганди. У сучасному політичному словнику, коли йдеться про іншу державу, часто застосовується поняття «думка про». Найпопулярніший сьогодні варіант подання представляє «імідж» як «особисту ідею» стосовно чогось або «думку» чи «судження» про щось, а також «оцінку» або «зваження» чогось. При цьому відзначається, що така «думка» не є фактом, допоки вона не підтверджена чи верифікована. [9;12]

Крім того, західній політичній думці властивий розгляд „іміджування" в рамках певної безпекової парадигми, а також як „тестування домінуючих поглядів еліт на безпеку". Тобто йдеться про те, що думка про ту чи іншу державу має на меті зниження можливостей практичного втілення певних загроз для національно-державної безпеки [4].

Імідж країни, фактори та інструментарій формування якого об'єктивно віддзеркалюють інституційні перетворення, необхідні Україні в першу чергу для того, щоб суспільство усвідомило та змогло оцінити роль державних інститутів в економічному, політичному, соціально-культурному житті. Згодом це може стати ідеологічною складовою процесу ринкової трансформації економічної системи України втіленою в поняттях соціальна відповідальність держави (влади) та бізнесу (в т.ч. транснаціонального).

В епоху глобалізації відносно частіше термін «іміджування» застосовується до „тестування" світової політики та вивчення загального стану справ у світі, від якого високою мірою узалежнюється поведінка певних національних держав, а у відповідному контексті – їхній імідж у зовнішньому оточенні [3; 3-6]. Близьку до традиційної інтерпретацію пропонують вітчизняні представники політичної думки Актуалізований вимір проблеми на високому (філософському чи гуманітарному) рівні містять дослідження доктора політичних наук, професора О.Зернецької, котра, зокрема, розвиває ідею входження України у європейський світовий і масовокомунікаційний простір на засадах дотримання міжнародних норм [1; 323-326] вочевидь і як форми забезпечення позитивного іміджу держави. Професор Є.Макаренко, дослідниця у сфері міжнародних комунікацій стверджує, що у сучасному розумінні імідж (англ. image від лат. imago - образ, вид) - це стереотипізований образ конкретного об'єкта, який існує в масовій свідомості [2; 206].

Держава – це унікальний конгломерат цінностей, національних інтересів, особливостей географічного положення, характеристик державної системи та економіки, соціальних та політичних процесів, етнічних та культурних особливостей, традицій, звичаїв, які розвиваються в процесі еволюції.

Імідж (образ) держави – це комплекс об'єктивних взаємопов'язаних між собою характеристик державної системи, сформованих в процесі розвитку державності як складної багатофакторної підсистеми світового устрою, ефективність взаємодії ланок визнають тенденції соціально-економічних, суспільно-політичних, національно-кофесійних та інших процесів. Таким чином імідж держави – це база, яка визначає репутацію країни у свідомості світової спільноти в результаті діяльності тих чи інших суб'єктів, які взаємодіють із зовнішнім світом. Крім того, напрямки та характер, практичні форми організації залежать від складових іміджу

Проблема формування позитивного іміджу України має такі складові: імідж всередині країни, зокрема на рівні інституцій та соціальних груп, а також в медійному просторі. Третя складова впливає на формування двох перших і всередині і за її межами.

У рамках цієї статті проаналізовано кілька аспектів: формування іміджу в перші місяці світових економічних криз 1998-1999рр та 2008-2009рр. в економічна та політична складові на сторінках газети New York Times.

Так, починаючи з кінця серпня 1998 року вийшла низка статей, де Україна– територія переговорів між великими гравцями «прем'єр-міністр Росії приїхав до Криму, щоб провести переговори по наданню кредиту МВФ для Росії «в Росії, Казахстані, Україні активно функціонує бартер» [4; 2] у той же час, зважаючи на інтереси США, «Україна має якнайшвидше інтегруватися в світову систему» і тому «МВФ виділяє 600 млн.$ на стабілізацію банківської системи». У цей же період «Польща спрощує процедуру отримання віз для громадян України з метою прискорення товарообігу». [7; B1]

На відміну від попередньої кризи, під час кризи 2008-го року на шпальтах видання Україна вже виступає самостійним гравцем, в газеті з'являється значно більше публікацій щодо надання кредиту як одній з країн, що найбільше постраждала від кризи.

З вересня по листопад з'явилося 6 публікацій, де йшлося про політичну боротьбу президента і прем'єр-міністра, що призвело до інфляції, показали нестабільність країни та незрілість громадянського суспільства через його нездатність впливати на політиків. Зокрема відоме міжнародне рейтингове агенство Fitch Ratings, яке розробляє аналітичні дослідження щодо кредитоспроможності країн для світових кредитних ринків значно знизило рейтинги України. [7;B1]

США виступило проти надання кредиту для України, що призвело до зростання негативних очікувань та частково прискорило падіння валюти. Хоча головні фактори, що впливають на економіку України – це залежність від експорту та політична ситуація в країні.

Зокрема, на сторінках видання цитуються політологи практики М. Погребінський „Україна переживає етап зародження демократії подібно до США на момент прийняття Конституції"та В. Полохало «Вибори – це політичний екстремізм», перший - лідер думок серед виборців «Партії Регіонів», другий - «Блоку Юлії Тимошенко. З ними погоджується і Юлія Мостова – головний редактор найякіснішого і найретинговішого тижневика «Дзеркало тижня» - «Під час помаранчевої революції в України був шанс зламати бар'єр відчуженості між владою і народом, щоб громадськість могла впливати на розвиток політичних подій, але на жаль цього не сталося». [8;A12]

Адже чиновник та як особистість (професіонал, політик, громадський діяч, публічна особа тощо), і найбільш активні економічні актори країни, і навіть громади міст – відносно громад інших міст та країни в цілому, інших країн, окремих вітчизняних, зарубіжних та міжнародних структур не мають єдиної узгодженої позиції щодо плану дій, що негативно впливає на імідж країни в кризових ситуаціях, зокрема у оці низці публікацій .

Хоча є низка позитивних моментів, зокрема «Україна і Польща досягли вагомих результатів у підготовці Євро- 2012» та тверда відповідь президента, що «Україна не сприймає жодні ультиматуми стосовно газових поставок через те, що постачада зброю до Грузії. Україна веде торгівлю з усіма країнами, окрім тих, до яких застосовано санкції міжнародних організацій».[9;A6]

Підтвердженням цього є аналіз ситуації аналітиком Артуром Маккаламом для видання «Доки Україна не розробить якісний антикризовий план в умовах і економічної ситуації гривня буде нестабільною» Видання цитує «Дзеркало тижня», де йдеться про те, що «політики продовжують боротьбу за владу замість того, щоб стабілізувати ситуацію». [8;A12] Після помаранчевої революції 2004 року в громадській думці вдалося зламати стереотип недовіри до влади, але на жаль, фінансова криза підтвердили тенденції про відсутність чіткої інформаційної політики держави

Поширення інформації в сучасному глобалізованому світі інформаційних технологій перетворюються на найважливіші складники політичної, економічної, соціальної, культурної та інших сфер міжнародної діяльності держави та недержавних "акторів". За цих умов формування інформаційного наповнення та управління інформаційними потоками з метою формування сприятливого іміджу країни та підтримки сприятливого для себе інформаційного середовища

Складові, що формують це середовище зокрема такі:

- рівень обізнаності світової громадськості щодо даної країни
- її зовнішньополітичний імідж й репутація
- місце в ієрархії суб'єктів міжнародних відносин

Репутацію визначають, звичайно, реальні вчинки та факти, але у сучасному світі вона значною мірою залежить від іміджу, створеного міжнародними засобами масової інформації. Особливо, коли йдеться про комунікативні процеси під час кризових процесів, зокрема якими став

дефолт в Росії (1998р.) та світова фінансова криза 2008-го-2009-го років, які що викликають резонанс у світі, перетворюючись у головну подію-тенденцію у засобах масової інформації, спричинюючи невпинний потік коментарів, аналітики, прогностики і рекомендацій для осіб, які приймають рішення.

Саме ЗМІ створюють та поширюють інформаційне повідомлення про кризові події чи тенденції й поведінку державного керівництва за кризових умов, здійснюючи тим самим вплив на сприймання держави внутрішньою та зовнішньою аудиторії. За цих умов основним завданням держави «Україна» є розробка й здійснення кризових медіа стратегій, запобігання негативним впливам на репутацію даної держави.

Метою створення іміджу України та її влади є створення максимально сприятливих суб'єктивних (таких, що залежать від особистих настроїв, сприйняття та переконань, а не від якості та ефективності зусиль влади в кожній конкретній галузі) умов для залучення щонайбільших обсягів різноманітних ресурсів (кадрових, фінансових, економічних, інноваційних і т.ін.) до розвитку країни, її соціальної, економічної, культурної інфраструктури.

Україна має стати привабливою з усіх поглядів – інвестиційного, для проведення міжнародних та міждержавних переговорів, для вкладення коштів, туризму, для апробації та повноцінної реалізації міжнародних програм та проектів тощо. Крім того, країна має активніше – можливо, навіть агресивніше – виконувати функції лідера регіону.

Нескоординованість дій, що останнім часом спостерігається у владі України, суттєво підриває позитивний імідж країни, та створює небезпеку для подальшого соціально-економічного розвитку країни і дещо сповільнює інтеграційні процеси.

Формуванню іміджу України повинно бути цілісними з використанням різноманітних засобів по кожному з каналів сприйняття: візуальному (зовнішній образ), вербальному (культура спілкування), подієвому (нормативно-етичні сторони поведінки чи вчинку) та контекстному (додавання іміджів окремих осіб, що спричинює вплив на репутацію країни. Прикладом цьому є «помаранчева революція», перемога та значні досягнення відомих українців у світі, що безпосередньо впливають на позитивний імідж країни).

Інституціональне середовище має вирішальне значення для вибору цілей, розробки певних «правил гри», моделей та механізмів соціально-економічних перетворень та психологічних аспектів їх сприйняття суспільством, що впливатиме на імідж країни. Позитивний імідж країни в інституційній атмосфері створює сприятливі умови для оптимального розвитку підприємництва, що в свою чергу потребує інформаційного забезпечення та чіткого визначення можливих результатів діяльності в процесі взаємодії з інститутами держави. З іншого боку, цілеспрямована інформаційна діяльність дозволяє трансформувати фінансовий капітал в політичний, соціальний, екологічний тощо, стаючи засобом впливу, що в підсумку допомагає розв'язувати економічні проблеми.

Таким чином основні чинники, що впливатимуть на формування міжнародного іміджу України. По-перше, інтенсифікація та глобалізація інформаційних потоків, як основної складової формування іміджу, - каталізатор розвитку такого суспільного явища, як інформаційно-психологічні операції та війни, яка розповсюджується на економіку та інші сфери життєдіяльності суспільства.

По-друге, інформаційна концепція іміджу може бути використана державою – як комунікація впливу на масову свідомість з метою впливу на інтереси, цінності, ідеали та економічну поведінку суспільства. Такий вплив можливий лише за умов врахування особливостей кожного каналу комунікативного зв'язку.

По-третє, заходи інформаційна політика щодо формування іміджу країни мають бути спрямовані на уникнення можливої кризи чи конфлікту інтересів та покликані підкреслити переваги та досягнення в відповідній сфері економіки країни, на відміну від інформаційно-психологічних операцій, які використовують проблеми для зміни поведінки суспільства.

По-четверте, інформаційно-психологічні операції ґрунтуються на комунікативному резонансі, тобто зусилля, витрачені для інформаційного впливу на відповідну аудиторію або об'єкт, значно менші від отриманого в результаті ефекту. Технологія комунікативного резонансу базується не так на самих подіях, як на певних символах подій, при цьому фактори масової свідомості спроможні нівелювати факторами соціального порядку.

По-п'яте, важливою характеристикою інформаційно-психологічних операцій та війн є те, що вони проявляються в боротьбі іміджів. Обов'язковою умовою функціонування такого

механізму, який ґрунтується на моделі двоступеневої комунікації і не застрахований від впливу чуток, є авторитетність комунікатора для відповідної аудиторії.

По-шосте, різнорідність міжнародної спільноти, тобто її міжгрупова природа, впливає на всі існуючі в суспільстві бар'єри і межі (етнічні, соціально-політичні, релігійні, освітні тощо), тому одним із завдань міжнародного іміджу країни є необхідність спиратись на стереотипи, що склались в певному суспільстві, та апелювати до емоційних механізмів прийняття рішень, що приймаються на підставі суджень та інтуїції.

Аналіз зовнішніх і внутрішніх чинників, що необхідно враховувати при формуванні іміджу економіки України, полягають в інформаційно-психологічному впливі на суспільство, і мають на меті досягнення політичних, соціально-економічних, екологічних, соціокультурних цілей. З

використанням інформаційних, економічних, правових та політичних інститутів, вони дозволять сформувати певну громадську думку, та тривалий час управляти нею, тим самим прискорюючи інституційні перетворення для сталого економічного розвитку.

Отже, держава, формуючи позитивний імідж, бере на себе публічну відповідальність за всі процеси, що в ній відбуваються. Під відповідальністю держави в інституційному середовищі слід розуміти виконання зобов'язань перед суспільством для досягнення поставленої мети – побудови моделі соціально-орієнтованої економіки і ефективного її функціонування в інституційному середовищі.

Позитивний імідж економіки України є індикатором, що об'єктивно віддзеркалює інституційні перетворення, створює сприятливі умови для оптимального розвитку підприємництва в процесі взаємодії суспільства з інститутами держави, а використані PR- технології стають засобом налагодження соціальних комунікацій в інформаційному суспільстві, що допомагає розв'язувати економічні проблеми та суперечності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Зернецька О.В. Глобальний розвиток системи масової комунікації і міжнародні відносини. – Київ: Освіта, 1999. – 351 с.
2. Макаренко Є.А. Політичні стратегії інформаційного суспільства: специфіка національних моделей // Актуальні проблеми міжнародних відносин. – 2000. – № 22. – Частина І. – С. 202-210.
3. Clements, Kevin. Toward Sociology of Security. – Boulder: University of Colorado Conflict Research Consortium Working Paper 90-4, July, 1990. – P 9.
4. News Summary // New York Times - September 16, 1998 - section A, P. 2
5. Schweizer, Steven. L. Imaging World Politics. – New York: Prentice Hall, 1997. – 285 p.
6. Tagliabue, John. Tilting but Standing As a Big Domino Falls; Ex-Communist Poland Holds Up Well Next to Russia's Staggering Economy // New York Times - October 6, 1998. - section C, P.
7. Landler, Mark. Scandal Hinders I.M.F.'s Role in Global Loending. // New York Times - October 22, 2008 - P. B1
8. Tavernise, Sabrina. As Ukraine Staggers, Its Leaders Quarrel. // New York Times – November 4, 2008. - P. A6
9. Tavernise, Sabrina. Ukraine Reaches for I.M.F. Rescue Loan // New York Times – October 30, 2008. - P. A12
10. Tikkala, Terhi. Our Common Victory. Image Political Functions of the 60th Anniversary Victory Day Celebrations in Russia. The 3rd ECPR Conference, Budapest, 8-10 September 2005. Section 2 Political Psychology // Panel 10 Image Making and Political Rhetoric Paper to be presented on Saturday, 10 September 2005, 16-17.30. – P. 12.

SUMMARY

The article considers and analyses Ukraine image building after default in Russian Federation (Ukraine was perceived as a geographical territory, not a participant of international relations), but despite the image building uncompleted process Ukraine became an independent participant of international relations at the beginning of financial crisis (September-November 2008) in New York Times newspaper.

Keywords: the image, Ukraine, the financial crisis, international relations, political situation, New York Times

Михайлина ШУМКА *© 2009*

ПРОБЛЕМА НАЦІОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРУ У ФІЛОСОФІЇ ПАНТЕЛЕЙМОНА КУЛІША

АНОТАЦІЯ

Аналізується проблема національного характеру, національної ідеї, «хутірської філософії» у філософському вченні Пантелеймона Куліша.

Ключові слова: національний характер, національна ідея, хутірська філософія, Пантелеймон Куліш.

В історії людської цивілізації неможливо віднайти розвідки, яка свідчила б про те, що був такий народ, який не вболівав за свою незалежність, національний дух і не бажав знати хто він, яке його коріння. Кожну свідомо мислячу особистість турбує в тій чи іншій мірі, а також в той чи інший час питання самобутності, самоідентичності, питання рідної мови, питання нації та ідеї народу. Буття сучасного українця своїм корінням сягає у духовний світ національного минулого. Незнищенні національні морально-етичні, філософські, соціальні ідеї є засадничими у час українського державотворення.

Історико-філософські ідеї українського романтизму актуальні і на сьогоднішній день, адже саме в рамках українського романтизму вперше визріли і сформувалися ідеї національного державотворення, українська ідея як основоположна засада цього процесу, ідея народності, а також чимало інших важливих світоглядних проблем. Найголовнішими ідеями українського романтизму є ідеї історизму, народності та фольклору як етнографічного джерела пізнання української історії. Домінуюче місце у романтичному мисленні займає україноцентризм, на основі якого формувалася українська ідея. Так як представники романтизму творили за умов відсутності державності, засобом проголошення і утвердження їх ідей постає національна література, національна мова як засіб вираження національного духу, власної незалежності та свободи народу.

Пізнання природи української нації, властивостей національного характеру поставало проблемним питанням перед видатним діячем XIX століття – Пантелеймоном Кулішем. П. Куліш – це тип особистості з глибоким самопізнанням та самоусвідомленням, гуманізмом та невичерпною душевністю. Творчість Куліша відзначена як схвальними відгуками, так і гострою критикою [1, с.155], [2, с.33]. .

Куліш П. завжди шукав шляхів до правди та істини, внутрішньої гармонії навколишнього світу. Твори П. Куліша та і його самого не слід розуміти буквально. Як зазначає В. Щурат: «… кожда історична фігура, зберігаючи лиш ім’я, тратить знані історичні риси, тратить свою знану історичну індивідуальність, стає зовсім новим єством, більше символічним, ніж реальним, скристалізованим догматом, візією і мрією поета, що узнавши дійсність за пустку, заповнив її роєм мар – не для своєї забави, а для спасення» [3, с.106]. В. Петров звертає увагу на те, що доля Куліша є типовою для романтика – «несталої», «непевної людини з природи», що стремить до еволюції, до зміни, до того, щоб випробувати на власному досвіді протилежне, суперечне, щоб не лишатися застиглим, нерухомим, мертвим духом. Еволюція Куліша – еволюція в межах логічного розвитку даної ідеї». Трагедія Куліша – це «трагедія романтичної культури», яка осягнення ідеалу гармонії бачить у пізнанні протилежностей [4, с.10].

Аналіз романтичних ідей письменника дозволяє говорити про формування україноцентричного мислення, яке відобразилося на його творчості. П.О. Куліш вболівав за долю України, за утвердження ідеї її державної самостійності. На засадах україноцентризму він вибудував особливу концепцію «свого, рідного»: народу, мови, звичаїв, культури. Усі ці поняття становлять основу змісту поняття «українська ідея». Куліш першим став переглядати «легендарний» характер української історії, першим став критично досліджувати її. Українство виступало у Куліша в образі козацько-селянського народу. Цей образ випромінював енергійність народної сили, яка зберегла самобутність та викарбувала свій національний характер у постійній боротьбі.

На думку Д. Чижевського, «…внутрішню цілісність і цілісність Куліша становила ідея України» [5, с.156]. Є. Маланюк, підтверджуючи думку Д. Чижевського, підкреслює наскрізну

національно-державницьку доктрину Куліша. Уся Кулішева справа, як зазначає Є. Маланюк, була «діаметрально протилежна духовно-вбогому й фактично капітулянському «народництву» з різними теоріями про «домашній вжиток» – «Куліш мав на меті ясніше … показати землякам, що то є державність, розкрити зміст цього давно забутого «українством» поняття» [6, с.310-311].

Свою державницьку національну політику П. Куліш трактував по-різному, дуже часто вдавався до ідеалізації старовини, абсолютизації козаччини, а потім відходив від них, намагався заглянути у майбутнє і віднайти реальні шляхи реставрації національної держави. Часом навіть схилявся до розгляду української нації не як державної, а в розумінні етнографічному.

Для Куліша все розпадалося на дві групи в залежності від свого становища: добро і зло, будівники і руйнівники. «Шукання провідної, основної лінії на те, що за Україну і що проти неї, і було – на думку Чижевського, – ніби основною темою «хитань» Куліша» [7, с.156]. Куліш переймається проблемами України, держави, проблемами батьківського. Дослідник Петров В. зокрема наголошує, що у творах Куліша постає питання непорушності батьківської влади, яку він «осучаснює, зв'язує з громадськими проблемами, робить актуальним, переломлює крізь призму важливих на той час проблем народного відродження, висуває як принцип для широкої дискусії…» [8, с.7].

Для філософського світогляду Пантелеймона Куліша був характерним глибинний і цілісний погляд на двояку сутність людини й світу. Людина у нього веде постійну боротьбу своїх душевних почуттів. У людині Куліша поєдналося внутрішнє і зовнішнє. Ідея «внутрішньої» і «зовнішньої» людини дуже вразила Куліша і дала поштовх до нових ідей, пов'язаних з «рухами між суперечностями» [9, с.156].

Сама двоїстість поглядів Куліша пов'язана із антитетичністю його творчості. Найосновнішими постулатами-антитезами є «внутрішня» і «зовнішня» людина, «серце» і «душа». Серце (душа) здатне розуміти все, все бачити і все відчувати. Отже, людина у Куліша є символом двох суттєвих протилежностей, глибокою особистістю у всій своїх складності та двоїстості буття.

Символом «серця» і «внутрішньої людини» є Україна, батьківщина. Куліш твердить, що всі біди і нещастя людини стаються тоді, коли «зовнішнє» бере верх над «внутрішнім». Лише на «внутрішнім», «сердечнім» треба будувати свою державу, а «зовнішнє» відкинути як вороже і непотрібне. Саме тут і бере початок антитеза минулого і сучасного, серця і голови, хутора і міста тощо.

Символ «серця» є одним із найулюбленіших символів Куліша. «Серце» у нього і «таємне», і «глибоке», і «надія», і «віра», і «передчуття». Глибину серця Куліш порівнює із Божественною глибиною, через неї до нас промовляє Господь. «Хто серце своє очистить від скверни, той зробить його храмом Божіїм , і … з його тільки благость і милосердіє» [10]. На думку Куліша, Бог є макросвітом, і цей макросвіт поміщений у людини саме у душі. З нею ми можемо звіряти свої вчинки, діяти справедливо. «Серце» у Куліша не лише містить у собі Бога, а й минуле й майбутнє. Розуміння Кулішем сутності «серця», внутрішнього начала в людині з'ясовується у зв'язку з біблійним тлумаченням «серця», типовими елементами українського народного світогляду та ідей романтизму.

Ще одним не менш глибоким символом у творчості П. Куліша є символ України як символ ідеального і матеріального, минулого і сучасного, хутора і міста. Минуле крізь сучасність промовляє до нас незважаючи на те, що його «засипано» могилами. Воно зберігає свою славу і силу для майбутніх поколінь. «Могили» треба розкопати, аби повернути собі давно забуту славу, віру, державність. Символ «могили» супроводжує всіх героїв творів Куліша, постійно нагадуючи про воскресіння України. (Згадаймо могили у романі «Чорна рада», не даремно вони постають, наче з-під землі перед козаками, котрі їдуть на «Чорну раду»).

Державницьку політику П. Куліш висвітлює через ідеалізацію старовини, абсолютизацію козаччини. Заглядаючи в минуле, він наче намагається реставрувати шляхи становлення національної держави. У його творчості можна також простежити думку про розгляд української нації не як державної, а в розумінні етнографічному. Так, історичний роман «Чорна рада» Куліша подає багатоманіття народного життя на узагальнено-звичаєвому рівні. Куліш прагнув «за прикладом Вальтера Скотта воскресити бувальщину» [11, с.42]. «Чорна рада» є своєрідною енциклопедією українського характерознавства. На сторінках цього твору ми зустрічаємо і суворого у своїй відданості Україні полковника Шрама, і химерного запорозького отамана Кирила Тура, романтичного і мужнього лицаря-звитяжця Петра Шраменка, гетьманів – по-державному мудрого Сомка і лукавого Брюховецького, охоронця козацьких звичаїв та традицій козацької

демократії Пугача, заможного хуторянина Череваня, чарівну Лесю, народного філософа і проповідника кобзаря, міщан та інших. Кожен з них – яскрава індивідуальність, самобутній характер, їх об'єднують спільні риси української національної психології, етики та моралі. Національний характер у романі – це органічна єдність протилежностей. Він багатогранний і при цьому завжди цілісний і довершений.

«Чорна рада» – це твір просвітницький за ідеологічним наповненням, раціонально-моралізаторський за своїм змістом, романтичний за белетристичними прийомами. У Куліша також за романтичними й реалістичними принципами зображуються конкретні історичні події і діячі, розвиваються різні пригоди з художньо вигаданими героями. «Чорна рада» – твір багатомотивний, багатопроблемний, багатообразний. У ньому письменник створює узагальнений образ українського суспільства післябогданівського періоду. Кулішем висвітлюється постановка багатьох проблем, важливих і актуальних для українського суспільства середини XIX ст. Пантелеймон Олександрович з позиції реаліста розкриває і аналізує причини занепаду України, намагається вказати на ті сили, які були би спроможні змінити і зміцнити суспільний лад. Ідею боротьби за зміцнення української державності, упорядкування соціально-станової організації суспільства Куліш втілює у кращі образи представників козацької старшини Шрамка і Сомка.

Образ Кирила Тура у Куліша є символічним втіленням українського національного характеру. Кирило Тур за своєю історичною природою належить до романтичних героїв «байронівського» типу.

Михайло Черевань є символом Кулішевого безтурботного хуторянина. У його образі Куліш втілює свій ідеал заможного, злагідного, хуторянського життя.

Петро Шраменко символізує тип позитивного городового козака. Його ідеалом є сімейне щастя козацьких родин.

Січовий отаман батько Пугач у Кулішевім трактуванні є символом вірного носія запорізьких звичаїв і завзятого борця за дотримання січових традицій.

Особливу роль Куліш відводить «божому чоловікові». Цей образ дуже близький до образу Григорія Сковороди. Співак-кобзар є тим символом мандрівного філософа-сіяча, ідеї якого спрямовані на моральне самовдосконалення людини. За вченням «божого чоловіка» щастя людини полягає в душевній насолоді. Через розміркування «божого чоловіка» – кобзаря автор передає повчання про щастя людини, яке дуже близьке до вчень Сковороди. Воно, на думку кобзаря, полягає не у високих чинах, не в багатстві, славі, нагородах, а в праведному житті за принципами чистої, безгріховної душі і доброти.

Говорячи про національні ідеали і цінності минулого, їх відродження та ствердження у житті, Куліш витворює нову концепцію, відому під назвою «хутірська філософія». Власне для І. Франка П. Куліш був «апостолом хуторної філософії» [12, с.479].

Ідеалом українського життя, за Кулішем, є хутір як осередок природного, натурального життя українця, а водночас і як осередок національної самобутності «простих звичаїв», живої народної мови, вільного духу кожної людини.

Хутір для Куліша є символом духовного центру земного буття, у якому людина досягає просвітлення і здобуває свою внутрішню незалежність. Первинним трактуванням хутора було – Житло Духа Світла. «Хутірська філософія це одвічна духовна практика українців-хліборобів».

Куліш поновив у пам'яті нашого народу традиції внутрішньої свободи людини. Про особливість Кулішевої свободи людини можна твердити як про його екзистенційність. Звертаючись до хутірського життя людина, як вважає Куліш, вибирає життя природне. Вона покидає все непотрібне, зайве і обирає собі вічне, природно-органічне. «Хутір» у Куліша аж ніяк не асоціюється із шароварництвом, відсталістю. «Хутір» – це ознака розселення українців, головна риса індивідуалізму, незалежності, самостійності і чистоти єднання з Богом. Хутір – це Україна, якої треба, як «і своєї рідної мови, і свого рідного звичаю, вірним серцем держатися» [13, с.131]. Хутір у Куліша асоціюється із збереженням традицій, культури, національної ідентичності. Хутірська філософія Куліша розкриває сутність спадкоємності, основою якої є дотримання одвічних народних традицій.

Хутірська філософія П. Куліша є філософією моралі. Хутір у його трактуванні є наче заповідником, де зберігаються різні ознаки етносу. Мешканці хутора, на думку П. Куліша, повинні жити завжди у гармонії з природою. «Хутір це суверенна територія, де людина може зберегти свою автономність» [14, с.32]. Реальний хутір – світ, що співіснує з іншими світами. Для Куліша хуторяни – це однодумці, об'єднані спільними думками, переконаннями та єдиною духовною

вірою. Хутір – це місце, де живуть люди «свіжі душею, духом великі, серцем чисті», які не хочуть «багатшими бути». У хуторянстві Куліш вбачав ідею внутрішнього духовного розвитку: «Та же ж ніяка наука такого правдивого серця не дасть, як у нашого доброго селянина або хуторянина. Наукою ми тільки розуму собі прибільшуємо» [15, с.279]. На думку М. Грушевського, змістом «хутірської філософії» була «теорія українського хутора, як останнього і непохитного прибіжища українського національного життя, що переховує його через время люте до слушного часу» [16, с.9-38].

П. Куліш пояснює «хуторянство» як характерний спосіб та стиль життя українця. «Хуторянство» характеризує індивідуалістичну вдачу, окремішність, самобутній світ. Символом хутора Куліш розвиває важливий філософський принцип гармонії, єдності людини і природи, відверто заявляючи про руйнівні тенденції міської цивілізації у духовній та морально-етичній сфері. Символ хутора дуже багатоплановий: це і духовний центр земного буття, це і житло чистого духа, це і самостійність і незнищенність, і найголовніше, як на нашу думку, у нього вкладена наперед дана нашому народові самість, самобутність. Із символом хутора, як довершеного покликання людини можна зрівняти символ храму, собору досконалої людської душі. Тому символ хутора близький символу софійності, серцю, душі. Хуторність це не відокремленість і закостенілість, а окремішність, яка містить в собі за діалектичним принципом ідеальне і матеріальне, одиничне і загальне, а найголовніше істину.

П. Куліш вірить, що національні ідеали та непроминальні цінності минулого не розгубляться, а утвердяться в народному житті та стануть основою для творення нових непересічних національно-культурних цінностей, які є необхідною умовою у творенні держави України. Це і було для Куліша основним моментом того розвитку національного і загальнолюдського духу, який він вважав самодостатнім процесом і самоціллю.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грінченко Б. Перед широким світом. – К., 1997. – 176с.
2. Євшан М. Боротьба генерації і українська література // Українська хата. – 1911. – Кн.1. – 175с.
3. Щурат Василь. Філософська основа творчості П. Куліша. – Львів, 1922.– 198с.
4. Петров В. Куліш в 50-і роки. – К., 1929. – 134с.
5. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992. –228с.
6. Маланюк Є. В Кулішеву річницю // Є. Маланюк. Земна мадонна. – Братислава, 1991. – 443с.
7. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992. –228с.
8. Петров В. Вальтерскоттівська повість з української минувщини // Куліш Пантелеймон. Михайло Чарнишенко. Повість. – К., 1928. – 93с.
9. Чижевський Д. Нариси з історії філософії на Україні. – К., 1992. – 228с.
10. Із листів до дружини Г. Барвінок від 12.1.1857.
11. Маковей О. Панько Олелькович Куліш.Огляд його діяльності. – Львів, 1900. – 135с.
12. Франко І. З останніх десятиліть XIX віку // Зібрання творів у 50 томах. – К.: Наукова думка, 1984. – Т. 26. – 464с.
13. Куліш П. Хуторська поезія. – Львів, 1882.
14. Білий О.В. Поняття просвітництва в естетиці пізнього П.Куліша // Радянське літературознавсто. – К., 1989, №8. – С. 32-37.
15. Куліш П.Твори в двох томах. – К.: Дніпро, 1989. – Т.2. – 586с.
16. Грушевський М. Соціально-традиційні підоснови Кулішевої творчості // Україна. – 1927. – кн.. 1-2. – С. 9-38.

SUMMARY

The problem of national character, national idea, «khutor philosophy» is analised in P. Kylish's philosophy.

Keywords: national character, national idea, khutor philosophy, Panteleymon Kulish.

Ірина ЩИГОЛЬ *© 2009*

СОЦІАЛЬНЕ В ХУДОЖНЬОМУ: СОЦІАЛЬНО-СМИСЛОВА РЕКОНСТРУКЦІЯ

АНОТАЦІЯ

Художня література є могутнім засобом впливу на суспільну свідомість. У літературних творах можна вичленити інформацію, яка показує реальний стан справ, котрий може відрізнятися від офіційного, а також передумови та наслідки соціально значимих подій.

Ключові слова: художня література; селянство; соціальна криза.

На рівні літератури можна прослідкувати культурні та соціальні зміни, котрі відбувалися в суспільстві. Революційні події зруйнували соціальні стани Російської імперії. Почалася вертикальна міграція, котра підтримувалася владою (згадаймо знаменитий вислів тих часів: “у нас навіть кухарка зможе керувати країною”): робітник міг стати службовцем у державній установі, а бувший наймит – керівником сільськогосподарського чи промислового підприємства, очолити управлінський чи виконавчий апарат тощо. В рамках цієї міграції підвищувався загальний рівень освіченості населення, змінювалося матеріальне та соціальне становище значної кількості населення.

У процесі написання художнього твору в творчому процесі активну участь бере уява, яка дає змогу митцеві оперувати точними і конкретними деталями, які виникли з підсвідомості та свідомості автора (тобто із засвоєного ним матеріалу), створювати психологічні портрети героїв твору та ситуації, в яких вони розкривають себе, коментувати події з історичної точки зору (задля реалістичності та достовірності зображення). Але усі ці конструкти є лише плодом уяви, грою, правила якої створені мистецтвом. Співвіднесення об’єктивних та суб’єктивних конструктів, які поєдналися в художньому творі, й зумовлює актуальність даної статті.

Створюючи нову реальність письменник моделює ідеальний світ, який “умовний за ситуацією, конкретний за життєвим матеріалом, він структурований таким чином, що при всій своїй життєвій достовірності і переконливості й навіть за наявності реальних прототипів, неможливо звести його до тієї об’єктивної дійсності, на основі якої він сконструйований, внаслідок чого вся правда життя не може ні замінити, ні підмінити його художньої правди” [17, с. 294 – 295]. В рамках цієї моделі він створює картину світу, котра відображатиметься у творі. Під час створення картини світу художнього твору письменник промальовує в уяві (або на чернетках) безліч типів людей, котрі живуть у ньому. Ці типи можуть потім з’явитися у творі, бути персоніфікованими, а можуть і не бути прямо показаними у творі, хоча про них згадуватимуть ті жителі уявного світу, котрі втілилися у персонажах. Таким чином, можна сформулювати мету дослідження – вичленовування соціально-значимих елементів та типажів з художньої канви твору. Для досягнення цієї мети були поставлені наступні завдання: показ вплив художньої творчості на людину як члена соціуму; зіставлення документальної та художньої картин одних і тих же суспільних подій.

Серед вчених, які присвятили свої праці вивченню соціального оточення митця, можна виділити О.Полторацького [14], О.Семашка [15], К.Барка [1], К.Кларк [7], Ю.Нікулічин [11], М.Берг [3] та ін. Митець не абстрагується від усієї повноти конкретно-чуттєвих властивостей і ознак предметів, які пізнаються: він акумулює їх у собі, виділяє те, найхарактерніше, що є найважливим для нього і, на його думку, для сучасників. Так створюється в уяві віртуальна реальність, своєрідне уявне життя, яке “краще, ніж є насправді, й більше схоже на правду, чим реальніша реальність” [4, с. 134]. Завдяки цій віртуальній реальності ми починаємо бачити те, поряд з чим живемо і на що не звертали раніше уваги, зосереджуємо свою увагу на соціальних проблемах, які стають нашими власними під впливом прочитаних творів. Тому ми в художньому творі бачимо синтез об’єктивної реальності та суб’єктивного сприйняття цієї реальності автором. “Предметом цього “об’єктивного реалізму” в літературі є не “долі” окремих персонажів (душевні переживання “живих людей”), а комплекси подій (історичних, політичних, соціально-економічних), які виникають із взаємодії тисячі об’єктивних та суб’єктивних факторів. Цей відрізок, цей розріз дійсності, життя, повинна обрати новітня література”. [9, с. 223].

Література, як один із способів впливу на людську свідомість, ніколи не була політично нейтральною, вона “революційна, оскільки визнає та демонструє, що жодна мова не буває політично незайманою й користується свого роду “цілісною мовою” [2]. Будь-яка ідеологія може знайти (або замовити письменникові) потрібні для агітації (чи пропаганди своїх ідей) літературні твори. Цінність таких творів для створення відповідного суспільного настрою полягає у впливі на підсвідомість як дорослого, так і дитячого населення країни. Вони: 1) впливають на різні рецептори відчуттів людини (від сенсорних (оформлення книги) до емоційних); 2) мають великий вплив на свідомість населення (на відміну від агіток, плакатів, мітингів і т.д.); 3) сприяють процесу соціалізації підростаючого покоління; 4) формують суспільну свідомість і т.д. Цей список можна продовжувати, оскільки функції літератури в суспільстві незліченні, і дослідники лише виокремлюють деякі з них. Ідеологи СРСР розуміли значення і роль художньої літератури в побудові комуністичної держави, тому особлива увага зверталася на ідеологічний зміст літературних творів. Для полегшення роботи агітаторів та пропагандистів навіть випускалися спеціальні брошури та книжки, напр.: [6; 5].

Більшість літературних героїв того часу в творах письменників-сучасників наділені рисами, котрі показують, що старі ідеали вже віджили своє, а нові тільки формуються, а саме: «стихійність,.. безпосередність, прямолінійність, свобода від умовностей, інстинктивне тяжіння до справедливості, жага життя, наївність, невігластво, цікавість, нешанобливе ставлення до дореволюційних цінностей» [13, с. 74] .

Перед тим, як починати аналізувати твір, необхідно, на думку О.Полторацького, спочатку вивчити суспільну ситуацію, яка склалася на момент написання твору, а вже потім приступати до аналізу: “ми повинні точно взяти на увагу оточення, історичний стиль і лише потім змагатися перекласти літературний засіб з мови мистецтва на мову соціології, себто з’ясувати, як соціяльне оточення за допомогою історичного стилю детермінує літературні засоби” [14, с. 47-48].

У Радянському Союзі 20 років XX ст. було складне історичне та суспільне становище. Це був час, коли молода країна, в якій тільки що закінчилася громадянська війна в Росії (а в Україні – українська революція), повинна відновлювати економіку, будувати нове суспільство тощо. Адже в цей час у країні відбувалися наступні соціальні процеси:

- Зміна класової та соціальної структури;
- Зміна ролей елементів соціальної структури;
- Зміна місця та ролі елементів в соціальній структурі. [12, с. 21].

На початку 1920-х років в Україні завершилися масові революційні події та відбулося встановлення Радянської влади на території сучасної України (окрім Західної України, котра була приєднана до УРСР у 1939 р.). Соціальна криза початку – першої чверті XX ст. внесла значні корективи в селянське життя: поглибилося розшарування селян за майновим станом (незаможники, середняки, куркулі), стали переважати змішані (за соціальним статусом) шлюби, занепали моральні та етичні устої (вбивство, грабунок, обман вже не вважалися за гріхи) тощо. Водночас відбувалася реконструкція всього народного господарства – підйом та бурхливий розвиток промисловості, проведення політики колективізації на селі, ліквідація новітньої буржуазії та кулаків як класу. Ламалися звичні з діда-прадіда ритуали, вірування, устої. Земля, котра формально належала селянинові, фактично ставала державною, а селянин не мав з неї зиску, навіть у більшості випадків залишався в боргах з-за нових та непродуманих податків і обов’язкових зборів. У містах збільшився рівень злочинності, оскільки їх наповнювали не лише міщани, а й розорені селяни, мігранти, емігранти, голодуючі, безпритульні й інші кримінальні елементи, відпущені на волю новою владою.

Україна в усі часи була переважно аграрною країною, якщо не сказати сировинним додатком, годувальницею домінуючих над нею держав. Селяни, ставши на ноги після 1861 р. (розкріпачення), відчувши себе господарями на своїй землі, відчувши смак заможного життя[1], були втягнуті на початку XX ст. в політичні та соціальні ігри, які розкололи трудівників землі на непримиренних ворогів. Ворожнеча ґрунтувалася не на політичних мотивах чи переконаннях, а на більш приземлених – матеріальних, переважно в сфері володіння землею та худобою.

Умовно можна поділити селянство на чотири прошарки за майновим станом: люмпени (наймити, безземельні селяни, сезонні робітники); бідняки (ті, які мають менше 6 десятин землі

[1] Заможною вважалася родина, котра користувалася найманою працею, та володіла від 6 десятин землі, поголів’ям худоби (коровами, свинями тощо).

та/або пару голів худоби, не використовують найманої сили, часом самі виступають у ролі наймитів); середняки (ті, які мають більше 6 десятин землі, поголів'я худоби, використовують найману силу, але, водночас, і самі працюють на землі); заможні (кулаки) (мають великі наділи землі, велике поголів'я худоби, використовують переважно найману силу, займаються більше організаційною роботою, аніж чорновою).

Такий вигляд мало українське селянство на початку 20-х років XX ст. З точки зору історії "політика більшовиків під час громадянської війни значною мірою спричинила розвал економіки. Прагнучи зразу ж установити соціалістичний лад в економіці й водночас забезпечити продуктами Червону армію та голодуючі російські міста, більшовики ввели сувору економічну політику, відому під назвою воєнного комунізму. Вона включала націоналізацію всієї землі…, трудову мобілізацію, раціонування урядом продуктів і товарів і … експропріацію зерна у селян ("продрозверстку"). [16, с. 469 – 470].

Руйнація стабільності, мобілізація спочатку до царської армії, а потім до лав тих, хто на даний момент уособлював собою владу на даній території, призвели до того, що із забитого, затурканого селянина, котрий мислить лише в масштабах свого і найближчого села, він перетворюється (необхідно відмітити, що це були переважно чоловіки, оскільки роль жінки як берегині дому залишалася набагато стабільнішою) на більш активну соціальну і політичну людину. Частина бідняків мігрувала до міст в пошуках роботи та легшого життя, велика кількість чоловіків загинула, тому боронити від захвату сусідами чи родичами чи просто чужими людьми їхньої землі не було кому. Поступово почалися відроджуватися сільські громади, самоврядування (общини), котрі, маючи досвід спілкування з різними владами протягом короткотривалого періоду, не бажали більше мати з ними нічого спільного, окрім економічних та торгівельних стосунків. Саме тому «домінуючим конфліктом сільської Росії до 1920 р. став конфлікт між селянством та радянською державою, що на місцевому рівні знаходило пряме вираження у протиріччях між громадським самоуправлінням, з одного боку, і повітовими органами Радянської влади та партячейками, з іншого». [18, с. 39.].

Як же сприйняло ці зміни селянство? Прослідкувати це можна декількома шляхами – аналізом історичних документів, програмних партійних, шпальт газет, переписки селян з владними структурами або художньої літератури. Під час нашого дослідження ми прагнули зосереджувати увагу на всіх зазначених документальних свідченнях, надаючи перевагу літературним творам. В рамках статті не наводиться уся джерельна база, лише взято твір Г.Косинки «Політика» (1926) як найбільш характерний і стислий опис тогочасних подій.

Отже, для *люмпенів* та *бідняків* ці зміни повинні були принести покращання їхнього матеріального становища – отримати свій наділ землі, стати авторитетною частиною громади (комнезамівцем), отримати 10 – 25% реквізованого у багатіших селян зерна. "Пропало вже навіки, Мар'яно, шість десятин; взяли ту землю мої комнезамщики як зубами! А зате ніхто не гавкне, ніхто, що Мусій Швачка неправильну політику робить..."[8, с. 39]. Для *середняків* – більше втрат, аніж надбань – втрата права на купівлю-продаж землі; напруження у стосунках з владними структурами; необхідність здачі надлишкового (інколи й необхідного для господарства) зерна. Для *заможних* селян це принесло одні втрати: націоналізація землі; вилучення худоби; важкий податковий тягар. "От, Мусію Степановичу, четвертий … год пройшов, як ви комуні бика, спасибі вам, взяли в мене, а я не забув. Умру – не забуду: грабіж…"[8, с. 48]. Утиснення селян, котрі лише нещодавно стали на ноги, почали «зализувати рани» після революційних та воєнних подій, призвели до низки озброєних (явних та завуальованих) виступів проти радянської влади. Завуальовані виступи були переважно замасковані під кримінально-побутові події: "п'яна, сумєстна драка – все. Так нужно говорить" [8, с. 51].

Цікаве це оповідання тим, що воно передає атмосферу сільського життя на початку непу (орієнтовно дія відбувається наприкінці 1921 р. – початку 1922р.[2], коли X з'їзд РКП(б) проголосив про перехід радянської держави до нової економічної політики)[3]. Крім того, письменник спробував привернути увагу до бажань та потреб різних верств селян, до їхніх проблем та прагнень захистити своє, надбане власними руками.

Автор звів за одним столом велику рідню, котру життя розкидало по різним соціальним таборам – куркулі (Кушніри, студентка з батьками), середняки (батьки Мар'яни) та незаможники

[2] Події твору відбуваються в Свят Вечір (25 грудня за старим стилем, 7 січня – за новим).
[3] Березень 1921 р.

(Мусій з дружиною). Мабуть, час зустрічі родичів, теж обрано не випадково. Адже, за українською народною традицією, Різдво і Свят Вечір є сімейними святами, коли забуваються усі сварки, коли свято новонародженого Христа (теж можна вважати в оповіданні символом народження нового життя) приносить усім віру в майбутнє, спасіння і зменшення негараздів. Але, навіть будучи родичами по прямій лінії чи внаслідок шлюбних стосунків, герої оповідання залишаються кожен на своїй соціальній позиції. Застілля розв'язало язики й почали селяни говорити про наболіле, а саме:

землеволодіння – як видно з оповідання, Мар'яна принесла у посагу шість десятин землі, які її чоловік, голова комнезамщиків, віддав безземельним і малоземельним

розкуркулення – після встановлення радянської влади у селі (орієнтовно 1918 – 1919 рік) були введені жорсткі заходи до середняків та заможних селян – у 1920 р. вони були зобов'язані здавати зерно державі, а не вільно продавати його. "Селянинові дозволялося залишати собі всього близько 30 фунтів збіжжя на місяць".[16, с. 470].

нерівність у правах – скрізь по державі відбувалися чистки, зокрема у середніх та вищих навчальних закладах відраховували студентів не за їхні знання, а за класовим принципом – так, одну з небог Мусія Швачки виключили з вузу з-за походження (як дочку куркуля). Для поновлення їй необхідно принести довідку, що вона з родини незаможників, але дядько відмовився видавати липову довідку, чим ще більше настроїв проти себе жінчину рідню:

– Мене з вишу за куркулівство викинули – ідіотизм якийсь! Дев'ять років на гімназію витратила, і прошу – дочка куркуля! …

– Просте дуже діло, небого: така більшовицька політика – вчилися колись багаті, хай ще бідні розуму доскочать!

…

– Мені дядя посвідку незаможницьку дасть, правда? – поспитала вона Мусія.

– А дядя в тюрму піде, по-твоєму? – відповів не в тон Швачка. Студентка пхекнула. [8, с. 46, 47].

Фінал оповідання – вбивство Швачки – не лише закономірний, а й розповсюджений був не лише в Україні, а й по всьому Радянському Союзу. Про це свідчать і газетні замітки тих часів, і твори інших письменників про ті часи.

Саме тому, що описаний у даному оповіданні фінал, був розповсюдженим варіантом розправи над активістами-комнезамщиками на селі, а також зменшення прихильності до існуючої влади змусили більшовиків піти на деякі уступки. Так, для утримання влади у своїх руках радянська влада пішла на так зване «ленінське танго» - ведення нової економічної політики (НЕП). «Неп став компромісом, відступом від соціалізму з метою дати країні можливість оправитися від громадянської війни. Основне завдання непу зводилося до того, щоб заспокоїти селянство й забезпечити йому стимули до підвищення виробництва продуктів. Замість реквізицій зерна уряд обклав селянство помірним податком. Сплативши його, селянин міг продавати надлишки зерна за будь-якими ринковими цінами. Бідні селяни взагалі не мали сплачувати податку. Уряд також відступив від політики створення колективних господарств. На Україні більшість земель, націоналізованих Центральною Радою ще у 1918 р., тепер перерозподілялася між бідними селянами» [16, с. 470 – 471].

НЕП приніс полегшення селянству в матеріальному плані – зменшення податкового тягаря, відкриття приватної торгівлі та добровільних ремісничих, селянських кооперативних об'єднань, з'ява вільних коштів та можливість їх витрачати. Фіксовані ціни на продукти, інвентар та можливість наймання робочої сили дозволили селянству більш-менш змиритися з існуючим політичним ладом, почати планувати майбутнє і з надією дивитися в нього.

– *А правда, Місію Степановичу, що комуна вже торговлю дозволяє?*

– *Дозволяє, – незадоволено відповів той.*

– *Уже закон, – казав далі голосно Кушнір, – є такий, що не імєєш права собственность трогать – о!*

…

Зраділи як: торговлю дозволено, а Кушнір уже й лапи простяг – землі хочеться…[8, с. 47, 48].

В ідеалі введені радянською владою заходи повинні були б призвести до майнової рівності селян, забезпечення міста продуктами, продажем надлишків на експорт.

Але, на жаль, так не склалося. Про це ми можемо прочитати як на шпальтах тогочасних газет (переважно у завуальованому вигляді), у художніх творах, а також у листах-зверненнях селян до владних структур: «як же тут, голубчику, не плакати, якщо нинішній рік зовсім поганий врожай, і навіть сімен не повернув, а зараз приходять – давай податок» [10, с.107].

Таким чином, можна сказати, що література ніколи не буває політично нейтральною, а тому вона може виступати інструментом для реконструкції соціальних явищ суспільства, навіть віддалених від нас часом, а також на рівні літератури можна прослідкувати культурні та соціальні зміни, котрі відбувалися в суспільстві і не відображені в офіційній ідеології.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барк К. К критике буржуазных концепций восприятия литературы. // Общество. Литература. Чтение: Восприятие литературы в теоретическим аспекте. – М., 1978. – с. 84 – 138.
2. Барт Р. От науки к литературе // http://www.philosophy.ru/library/barthes/sci_lit.html
3. Берг М. Литературократия. Проблема присвоения и перераспределения власти в литературе. – М., 2000. – 352 с.
4. Воронский А. Искусство как познание жизни и современность. / Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия / Сост. Г.А.Белая. – М., 2001. – 455 с.
5. Дедова Н.Ф. Художественная литература. В помощь преподавателю. – М., 1966. – 48 с.
6. Залесский М., Новгородов А., Новикова А. Художественная литература в помощь изучающим историю КПСС. – М., 1963. – 544 с.
7. Кларк К. Советский роман: история как ритуал. – Екатеринбург, 2002. – 262 с.
8. Косинка Г. Політика // Оповідання / Г.Косинка. Місто: Роман / В.Підмогильний. – К., 2003 – с. 39-51.
9. Курелла А. Против психологизма / Опыт неосознанного поражения: Модели революционной культуры 20-х годов: Хрестоматия / Сост. Г.А.Белая. – М., 2001. – 455 с.
10. Лист Нарусбека, жителя с. Лютівка Синівського району Охтирського округу Харківської губернії УРСР від 15 вересня 1924 р. (*уривок*) // Голос народа. Письма и отклики рядовых советских граждан о событиях 1918 – 1932 гг. / С.В.Журавлев и др. (сост.); А.К. Соколов (отв.ред.). – М., 1998. – 328 с.
11. Никуличев Ю. К социальной истории русской литературы // Вопросы литературы. – М., 1998. - № 6. – с. 154 – 178.
12. Павленок П.Д. О понятийно-категориальном аппарате социологии / Социс, № 4 (228), 2003. – с. 19 – 25.
13. Парамонов Б. Конец стиля. М.; СПб., 1997. – 464 с.
14. Полторацький О. Літературні засоби: спроба соціологічної аналізи. – К., 1929. – 147 с.
15. Семашко А.Н. Социально-эстетические проблемы развития художественных потребностей. – К. – О., 1985. – 170 с.
16. Субтельний О. Україна. Історія. – К., 1993. – 720 с.
17. Фарман И.П. Воображение в структуре познания – М., 1994. – 215 с.
18. Шанин Т. Социально- экономическая мобильность и история сельской России 1905 – 1930 гг. // Социс, 2002. - № 1 (213). – с. 30 – 41

SUMMARY

Literary work is stepping-stone for influence to social consciousness. In this case, we can separate information from literary work about real state, which could be different from official (public). Also we can trace back and consequence of social events.

Key words: literary works, peasantry; social crisis.

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Христина ДРАГАНОВА *© 2009*

Науковий керівник к.філол.н., доц. Новіков В.П.

ВЕРБАЛІЗАЦІЯ СТЕРЕОТИПНОГО БАЧЕННЯ АНГЛІЙЦЯМИ ФРАНЦУЗІВ У СУЧАСНІЙ АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена дослідженню і відтворенню стереотипного бачення англійцями французів у одиницях англійської мови. Автор виділяє основні стереотипи, створені англійцями по відношенню до французів та аналізу мовних одиниць - етнонімів, які виступають носіями стереотипної інформації.

Ключові слова: стереотип, англійська мова, французька мова, етнонім.

Етноцентричність – один із найактуальніших об’єктів дослідження в етнолінгвістичних і лінгвокультурологічних працях вітчизняних і закордонних науковців [21, с. 5; 20, с. 1 – 23; 2, с. 40 – 52; 1; 4; 12, с. 73 – 78; 15].

У процесі своєї життєдіяльності кожна людина намагається знайти якісь стійкі образи, форми та шаблони, котрі допомогли б упорядкувати систематизувати та об’єднати його досвід. Саме ці узагальнені образи та дії, поведінка та свідомість, повторюючись та викликаючи до себе стійке відношення людей, вчені називають стереотипами. [8] Їхня роль на сьогодні все більше зростає, адже вони дозволяють швидше орієнтуватись у житті, при цьому у якійсь мірі скорочується витрати розумової діяльності, вони по праву стають суттєвими складовими як індивідуальної, так і суспільної свідомості. [14]

Об’єктом даного дослідження є стереотипно зумовлені лексичні та фразеологічні мовні одиниці англійської мови. Актуальність дослідження національних стереотипів як важливих чинників міжкультурної комунікації зумовлена необхідністю подальшого вивчення когнітивних явищ у контексті їх мовного вираження, роллю неофіційних етнономінацій на позначення носіїв французької мови в англійській мові, а також необхідністю вивчення особливостей вербалізації міжетнічних уявлень в англійській мові на тлі соціально-культурного розвитку англійського суспільства та процесу стерео типізації досвіду етносів.

В етнографічній літературі під «етносом» розуміється стійку спільність людей, проживаючих, як правило, на окремій території, які мають свою самобутню культуру, мову та самосвідомість. У радянській соціології та етнографії традиційно вважалось, що етнічне розділення являє собою різновид соціального та етноси являють собою цілісні системи, нероздільно зв’язані з соціально-економічними факторами. Виходячи з цього, етнос – це явище соціальне.

Специфіка соціального підходу до вивчення етнічних груп виявляється перш за все у тому, що на відміну від етнографії, яка має чітко виражений історичний та описовий характер, в соціології етнічні спільноти розглядаються як елементи соціальної структури суспільства, у тісному взаємозв’язку з іншими соціальними групами, класами, територіальними спільнотами та різними соціальними інститутами. [9].

Соціальний стереотип виникає у процесі спільної, стійкої, повторюваної діяльності людей та забезпечує її відтворення, виражаючись у звично виконуваних діях, правилах, нормах, традиціях, звичаях суспільного життя. Соціальний стереотип виражає типове, закріплене у свідомості та діях людини відношення до багатьох явищ суспільного життя, іншим людям та їх спільнотам. Він акумулює передуючий досвід індивіда та різноманітних соціальних груп,

складений під впливом соціально-історичних умов, інших компонентів соціального середовища у своєрідний алгоритм відношення до відповідного об'єкту. [14]

Етнічні стереотипи – це один з видів соціальних стереотипів, а саме ті з них, котрі описують членів етнічних груп, приписуються їм, або ж асоціюються з ними. До сьогоднішнього дня у наївній картині світу та у засобах масової інформації про етнічні стереотипи загалом дуже розповсюджена думка, як про цілком негативний феномен. В багатьох випадках це пов'язано з тим, що в світовій науці частіше всього вивчались негативні стереотипи, які піддавались дискримінації етнічних меншин. З цього також випливає ототожнення стереотипів із забобонами. Однак, необхідно проводити чітке розрізнення між стереотипами як соціальним проявом та стереотипізацією як психологічним процесом. Остання розглядається як раціональна форма пізнання, як частковий випадок більш універсального процесу категоризації: формуючи соціальні категорії, ми звертаємо увагу на характеристики, завдяки яким люди, приналежні до тієї чи іншої групи, сприймаються схожими один на одного та відрізняються від інших людей.

Немає нації без національних стереотипів. Часто говорять «типовий француз», «типовий англієць», маючи на увазі певний набір етнічних рис чи характерних якостей, і ця фраза зрозуміла і не потребує додаткових пояснень, адже має під собою певний національний стереотип. Національні стереотипи відображають етнічні та культурні особливості народу, специфіку національної психології та традицій. Відомо, що такого роду стереотипи передаються від покоління до покоління разом із набором генів та хромосом, з мовою та кольором шкіри. [5].

Серед найбільш суттєвих характеристик стереотипів виділяють їх *емоційно-оціночний характер*. Емоційні аспекти стереотипів розуміються як ряд переваг, оцінок та настроїв. Емоційно забарвленими являються і самі сприйняті характеристики. Іншою важливою властивістю етнічних стереотипів вважається їх *стійкість*, *стабільність*, навіть *ригідність*. Хоча стабільність стереотипів не раз підтверджувалась в емпіричних дослідженнях, вона все-таки відносна: при зміні відносин між групами чи при надходженні нової інформації їх зміст і навіть направленість можуть змінюватись.

Однією з визначних характеристик стереотипу з часів Ліппмана У. вважається їх *неточність*. Надалі стереотипи отримували ще менш схвальні характеристики та інтерпретувались як «традиційне безглуздя», «пряма дезинформація», «сукупність міфічних уявлень» і т. і. Однак, починаючи з 1950-х років отримала поширення гіпотеза, за якою об'єм дійсних знань у стереотипах перевищує об'єм хибних – так названа гіпотеза «зерна істини». На сьогодні вже не викликає сумнівів, що етнічні стереотипи не зводяться до сукупності міфічних уявлень, що являють собою образи етносів, а не просто думки про них. Вони відображають, хай і в викривленому чи трансформованому вигляді, об'єктивну реальність: властивості двох взаємодіючих груп та відношення між ними. [10].

Важливо мати на увазі відносний характер стереотипів і ні в якому разі не абсолютизувати їх. Дійсно, деякий усереднений образ представника даної нації з точки зору його характеру та поведінки (а стереотип саме це і має на увазі) може достатньо суттєво видозмінитись щодо конкретної людини. Тут грають роль і місцеві специфічні умови, і освіта, і життєві особливості (зміна країни проживання протягом життя), і вплив приналежності до певної соціальної верстви населення – та багато інших відхиляючих факторів. [7].

Але на думку всіх науковців вивчаючих стереотипи, головною їхньою характеристикою вважається те, що вони *пов'язані з процесом функціонування соціального суб'єкта та забезпечують відтворення вже існуючих форм свідомості та поведінки індивідів*. [14]

Одними з найвідоміших стереотипів є стереотипи створені англійською нацією про французську. Говорячи про англійців, слід відзначити, що вони люблять Францію: їм подобаються французькі страви та вина, вони полюбляють французький клімат. У них існує, навіть, якась підсвідома, історично складена впевненість, що французи навряд чи зовсім мають право жити у Франції; саме тому кожного року тисячі англійців намагаються заполонити мальовничі куточки Франції.

Однак, самі французи на думку англійців занадто збудливі (*excitable*), а тому навряд чи здатними претендувати на які-небудь міжнародні амбіції. На думку багатьох англійців, декілька десятиріч постійного англійського впливу змогли суттєво покращити французький характер. [19]. Так, у Великій Британії поширена думка щодо французів, як до дезорганізованої та агресивної нації *(disorganized and aggressive)*. Проте, британська бульварна преса забезпечує нескінченне

поширення анти-французької думки. Можна навести багато прикладів, які характеризують ці взаємовідносини, ось декілька з них:

- I do not dislike the French for the vulgar antipathy between neighbouring nations, but for their insolent and unfounded airs of superiority" (Horace Walpole 1787) from the "I Hate the French Official Handbook".

- "Oh please, spare us all from France.... What a worthless bunch of bullies and braggarts the French are (Julie Burchill, Sunday Times July 7, 1995).

Відношення між етнічними спільнотами зведені на опозиції «свої – чужі»: дуже часто представники інших національностей характеризуються як дивні, смішні, негарні, їх дії – як нелогічні та неправильні, а мова, якою вони розмовляють, - як складна та незрозуміла. [13].

Цікаво відмітити той факт, з давніх часів велика кількість стереотипів щодо французів, як зарозумілої, поверхневій, сварливої нації *(arrogant, frivolous, quarrelsome)* належала перу авторів з Галії, Греції та Риму. [18].

Основна життєво важлива турбота французів – бути істинними французами. Поняття **la force** (“сила, влада, держава”) лежить в основі всього, що французи зробили – не важливо, гарно чи погано, - протягом, найменшою мірою, останнього тисячоріччя. **La force** – суть їх життя. Це поняття пов’язане з іншими, не менш значними поняттями – **la gloire** («слава») та **la patrie** («батьківщина»). Відмітимо, це іменники лише жіночого роду, що свідчить про безграничну енергетичну міць цієї нації.

Причину цього можна знайти у значенні самого *Франція, француз, франк*. Наведені мовні одиниці походять від германського слова *frank*, що має значення – *вільна людина*. Вже саме це поняття вказує на арійця, як вільну та незалежну людину. Разом з тим на це ж вказує й початковий звук *fr*. Звук *f* так як і звук *h*, являються фрикативними, які часто гасять голосну, що стоїть за ними. Так що *fr* можна прочитати, як *far* який у шумерській мові означає *гірську країну*, та виходячи з цього, являється деривацією *ar*. Таким чином, слово *frank* можна пояснити, як *арії*, при чому в множині, так як останній звук *k*, вірніше всього вказував на множину. Вище наведене означає, що під словами *француз* та *франція* також слід розуміти *арійця* та *Арію* [11].

Поява переносних значень етноніма *French* пов’язано з декількома суперечливими уявленнями про типові якості французів. З однієї сторони, це благородство, вишуканість, тонкий смак (*French pleat / roll, French heel, French toast*). З іншої сторони, французам приписується надмірна екстравагантність (*French postcard, French kiss, French leave*), недбалість та навіть нечистоплотність, яка виражається у розв’язних манерах та не зовсім охайній зовнішності (*The French are a gross, ill-bred, untaught people… [Boswell, 1970]*). [13].

Х. Рошфор, американка, яка проживає у Франції у своїй книзі «Французький тост» (French Toast: An American in Paris Celebrates the Maddening Mysteries of the French) надала перелік типових уявлень американців щодо французів. Французи набули слави ледарів *(lazy-bones)* , які не розмовляють англійською через свої ідеологічні забобони. Вони самовдоволені *(self-complacent)*, невиховані *(rude)* та неввічливі *(inattentive)*, але не зважаючи на це, доволі люб’язні з дамами та артистичні. З ними дуже важко знайти спільну мову та зблизитись. Французи, живучи у бюрократично соціалістичній державі повністю залежать від урядовців. Більш того, французи не вміють вести війни та американцям двічі доводилось рятувати Францію у XX сторіччі. В її роботі також відмічається, що французька нація неохайна, споживають жаб та равликів [22].

За іншими спостереженнями американців, французи набули слави недемократичного народу, який не поважає свободу віросповідання (*Not democratic : people who do not respect religious freedom)*, зарозумілих (*arrogant)* та пихатих (*conceited*) людей, які завжди намагаються повчати інших.

П. Бодрі француз, який певний час жив у Каліфорнії, де керував організацією WDHB, проводив семінари стосовно питань міжнародного управління. У власній Інтернет книзі надає цікаве пояснення міжкультурній різниці між американцями та французами. На його думку, ключовим фактором є – освіта, якщо в американських школах допомагають становленню незалежної особистості *(their mother says : "have fun")*, то французьким дітям нав’язується принцип владарювання над ними *(the mother says : "be good")*.

Постать чужинця завжди вважалася конструктом. Але ж не можна бути чужинцем, ним можна лише представитися – при чому в обох значеннях цього слова, і як об’єкта уявлень інших культур, та як власне суб’єкта власної уяви. Феномен чужинця виникає як ефект взаємних

відображень. Так, французи, що постають в уявленні англійців – «легковажними» *(careless)* та «поверхневими» *(perfunctory)* згодом набули «славнозвісності» у такій ролі й по всьому світу. [6].

Особливий інтерес викликає функціонування етнонімів у переносному значенні. В цьому разі вони стають яскравим засобом передачі етностереотипів, так як відображають розповсюджену в суспільстві думку щодо якостей, котрими нібито наділений типовий представник тієї чи іншої спільноти. Досить розповсюдженим етнонімом для називання представників французької є *frog*; за однією з версій ця характеристика надана французам за їх схожість з жабами при сміху (цю ж видову схожість розкриває етнічна номінація – *Toad*). Проте, існує також ще й поширена по всьому світу версія – це пристрасть французів до жаб'ячих лапок, іще один варіант даної номінації – це зображення Лілії на прапорі короля Франції у середньовіччі, який ворогам здавався сидячою жабою. Цей стереотип має таке значення у культурі англійців, що на мовному рівні це відобразилось у утворенні на основі етноніму *frog* похідних, які також означають зверхнє ставлення англійців до французів: *frog, froggie, frog eater, frog nibbler*.

Доволі вживаною являється також етнонім на позначення французів Канадського походження – *Beaver-Beater,* через широке поширення там хутряної торгівлі.

Варто згадати також про етнічні анекдоти – короткі гумористичні тексти про іноземців, іммігрантів, великих та малих етнічних групах – широко розповсюджені у більшості цивілізованих мовних спільнотах. При цьому етнічні анекдоти представників того чи іншого народу відрізняються ступінню агресії по відношенню до етнічної групи, яка висміюється. Так, англомовний гумор щодо французів є досить злим. Це відчувається не тільки у наявності великої кількості анекдотів про представників етнічних меншин, а також близьких та далеких сусідах, але ж і за ступінню приниження та образи, закладених в даних анекдотах. Порівняємо, наприклад, наступні анекдоти про французів в яких «обіграні» гастрономічні уподобання даного народу:

1. *Question: Is it rude to call a Frenchman a frog?*
Answer: Yes, it is unfair to amphibians.
2. *Question: Why did the French start using garlic?*
Answer: To improve their breath.
3. *Question: Why do Frenchmen always wear yellow ties?*
Answer: To match their teeth.

Натяк на несвіжий подих та жовтизну зубів у анекдотах № 2 та № 3 можна вважати, слідством стереотипу любові французів до «вишуканих» страв, в яких багато спецій, прянощів, різноманітних сирів з пліснявою, морепродуктів, у результаті чого «подих стає несвіжим», а зуби «жовтіють». [3].

У фонових знаннях англійців зберігається стереотип про прямоту французів, який підтверджується у статті «If looks could kill»:

You'd say she had a very French directness [17].

Таким чином, підводячи підсумки проведеного дослідження, відзначимо, що національні стереотипи як уявлення про типовість зовнішніх ознак та рис характеру, властивих представникам певної нації, є складовою кожного національного образу. Вважається, що основним поштовхом для появи етностереотипів традиційно являється опозиція «свої-чужі». Тому закономірним можна вважати сприйняття людиною представника іншої спільноти, як чужих, дивних, а їх поведінки – як незрозумілої, невірної.

На сучасне оформлення й емоційне забарвлення національних стереотипів впливає низка зовнішніх історичних, політичних, економічних та культурних факторів. В англо-французьких відносинах цими факторами є спільне англо-французьке походження, спільна прамова, історичні відносини конкуренції й сучасна політико-економічна взаємозалежність. Із зміною парадигми міжнаціональних відносин стереотипні уявлення змінюються, чи доповнюються новими контекстами, на які впливають безпосередні контакти націй.

З подачі саме англійців французи набули слави ледарів *(lazy-bones),* які не розмовляють англійською через свої ідеологічні забобони. В англійській культурі поширена думка, що всі французи самовдоволені *(self-complacent),* невиховані *(rude)* та неввічливі *(inattentive).* Обмежені рамки статті не дозволили проаналізувати всі характерні риси етнономінацій-стереотипів англійської та франзуської нації. Перспективою подальших розвідок є аналіз етнономінацій-стереотипів у площині когнітивної лінгвістики та лінгвокультурології з метою визначення ролі стереотипів у лінгвокультурі англійців та французів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Голубовська І.О. Етнічні особливості мовних картин світу – К.: Логос, 2004. – 284с.
2. Грищенко А.И. Источники возникновения экспрессивных этнонимов (этнофолизмов) в современном русском и английском языках: этимологический, мотивационный и деривационный аспекты // Активные процессы в современной лексике и фразеологии: Материалы международной конференции 8-9 июня 2007 г. памяти Л.В. Николенко и Ю.П. Солодуба (МПГУ) / Гл. ред. Н.А. Николина — М.–Ярославль: Ремдер, 2007. — С. 40 – 52.
3. Дербенева А.Н. Этнические анекдоты и причины их непонимания представителями других культур при переводе (на материале англ. яз) // Труды научно-практич.конференции – Иркутск 2005 г. – http://ellib.library. isu.ru/docs//yazikoznan/p68-10_e15_1580.pdf.
4. Кацберт Т.Л. Національні стереотипи в англо-німецьких відносинах: лінгвокультурний аспект: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.02.04 / Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. — К., 2008. — 21 с. - http://www.nbuv.gov.ua/ard/2008/08ktlvla.zip.
5. Князева М. Стереотипы - миф или реальность? // Юношеская газета – онлайн: Виуальный ЮГ 20/02/2009. - http://www.ynpress.ru/cgi-bin/news-yg/viewnews.cgi?category=2&id=1235646587.
6. Малахов В.С. «Война культур» или Интеллектуалы на границах // Окт.1997. – №7 (публикация в журнале). – www.intellectuals.ru/malakhov/izbran/1voyna.
7. Международный менеджмент. - http://bibliotekar.ru/biznes-40/20.htm.
8. Меренков А.В. Соціологія стереотипов. - Екатеренбург, 2001.
9. Степаненко В.И. Национально-этнические общности и отношения // Социология (краткий курс лекций). – www.philist.narod.Ru/lections/sociolog.
10. Стефаненко Т.Г. Этнопсихология. Практикум. – М.: 2006.– psyfactor.org/lib/stereotype8.htm.
11. Тер-Григорян-Демьянюк Н. Загадочный Арарат. Библейские и лингвистические наблюдения. – http://www.criteriocristiano.com.ar/ru/c36ru.htm.
12. Шаклеин В.М. Этноязыковое видение мира как составляющая лингвокультурной ситуации // Вестник Московского университета. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2000. – №1. – С. 73 – 78.
13. Шен Д.А. Этноним в лексико-семантическом пространстве английского языка: Автореф. дис… канд. филол. наук: 10.02.04 / Нижний Новгород, 2009.- http://www.lunn.sci-nnov.ru/?id=5677
14. Шестопалова О.Н. Типология социальных стереотипов // Известия Уральского государственного университета. – 2007. - №51 – С.106 – 110. – http://proceedings.usu.ru/?base=mag/0051(04_03-2007)&xsln=showArticle.xslt&id=a16&doc=../content.jsp.
15. Юнацька А. Б. Вербалізація стереотипів іспаномовної культури в американському варіанті англійської мови: Автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Запорізький національний університет. – Запоріжжя, 2006. – 16 с.
16. Burchill J., Sunday Times July 7, 1995.
17. Durrant S. «If looks could kill» // Telegraph. 13.11.2005. // available at www.Lomonosov-msu.ru/archive/ Lomonosov_2008/11_8.pdf.
18. Intercultural differences and misunderstandings, stereotypes, French-bashing; anti-americanism. – www.understandfrance.org/France/Intercultural.
19. Langust. Национализм и самосознание. – www.langust.ru/review/xenoeng1.shtml.
20. Morain G. Kinesics and Cross-cultural Undertending // Language in Education: Theory and Practice. – 1978. – No. 7. – P. 1 – 23.
21. Roback A.A. A Dictionary of international slurs (ethnophaulisms) / With a supplementary essay on aspects of ethnic prejudice. – 2nd edition, reprint. — Waukesha, Wisconsin: Maledicta Press, 1979. – 394 p.
22. Rochefort H.W. French Toast: An American in Paris Celebrates the Maddening Mysteries of the French. – 1999. – http://www.understandfrance.org/France/FrenchToast.html.

SUMMARY

The article analyzes stereotypes about the French nation created by the Englishmen and the way the stereotypes in question are represented in the English language. The author identifies the key stereotypes and carries a thorough research of the language units that are the carriers of the stereotypic information.

Key words*:* stereotype, English, French, ethnonym.

Дар'я ЗУБКО ***© 2009***

Науковий керівник к.ф.н., доц. Юнацька А.Б.

СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНИЙ АНАЛІЗ МОВНИХ ОДИНИЦЬ СПОРТИВНОГО СЛЕНГУ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

АНОТАЦІЯ

У пропонованій статті досліджуються шляхи збагачення вокабуляру спортивного сленгу англійської мови. Автор визначає основні критерії, за якими творяться спортивні сленгізми англійської мови, виділяє найбільш продуктивні способи творення спортивного сленгу, а також визначає перспективи подальших досліджень з урахуванням сучасних наукових парадигм.

Ключові слова: сленг, спортивні сленгізми, метафоричний перенос, емотивний компонент значення.

Потреба людей у спорті зростає із розвитком суспільства. Популярність та масовість спорту, його велике значення у житті сучасного суспільства, широке освітлення різних сторін спортивного життя на сторінках преси сприяють проникненню спортивної лексики у галузь мовного спілкування. Галузь фізичної культури та спорту є відкритою системою, яка швидко розвивається, збагачується новими поняттями та адаптує одиниці з різних варіантів англійської мови, що і зумовлює необхідність дослідження лексики фізичної культури та спорту.

Нелітературні різновиди мови, зокрема сленг та соціальні діалекти, вже тривалий час викликають інтерес і привертають увагу дослідників [1; 2; 3; 4; 7; 9; 10]. Але незважаючи на наявність значної кількості робіт, присвячених аналізу нелітературної підсистеми, поза увагою дослідників залишається питання функціонування та поповнення вокабуляру спортивного сленгу англійської мови. **Об'єктом** дослідження є спортивний сленг англійської мови. **Мета роботи** полягає у дослідженні шляхів збагачення вокабуляру спортивного сленгу англійської мови.

Сленг – категорія динамічна. Динамізм і мінливість сленгу найбільш яскраво проявляються у швидкій реакції на життя мовного колективу, в постійному оновленні вокабуляру (виникненні нових слів і нових значень вже існуючих у мові лексичних одиниць) [9, с. 13].

Засоби масової інформації та реклама, як основні канали розповсюдження нелітературної лексики сленгу та соціальних діалектів, значною мірою сприяють її популяризації.

Розвиток спорту та багаточисельні видання англіської спортивної літератури зумовили збагачення спортивної лексики. Пресу, кіно, телебачення слід вважати основними каналами проникнення стилістично-знижених одиниць до літературної мови. Так, важливим джерелом поповнення складу спортивних сленгізмів, в семантиці яких значну роль відіграє конотативний компонент, є загальновживана лексика. Такі лексичні одиниці не стільки позначають предмети, поняття, або явища, скільки характеризують їх [10, с. 221]. Вони також мають значний прагматичний потенціал за рахунок експресивних, емоційних та оцінних елементів значення.

За нашими дослідженнями більшість сленгізмів спортивної сфери утворюються на метафоричній основі, тобто відбувається перенос первісного значення лексеми на нове. Метафора як один з центральних лінгвістичних механізмів виступає рушійною силою в процесі семантичної деривації. Застосування метафори поєднане з тим фактом, що люди з готовністю порівнюють та зв'язують між собою різні реалії, які мають подібні властивості [8, с. 331]. Саме завдяки метафоричному переносу з'являються численні лексико-семантичні варіанти, які поповнюють вокабуляр спортивного сленгу. Шляхом метафоричного переносу було утворено багато спортивних сленгізмів, що називають самих атлетів, наприклад:

jock – спортсмен.

*Now that **jocks** can talk to us directly, the press is boxed out.*

(ESPN.com, May 18, 2009)

gaffer – менеджер, тренер.

*All the Manchester United players said they owed their success to the **gaffer** and the rest of the coaching staff.*

(englishclub.com/ref/Slang/Sports/index.htm)

stiffs – запасний або дублюючий склад команди; ліга дублюючих команд.

We had reserve teams with the likes of myself, Hugo Viana, Titus Bramble and Shola Ameobi in there. At times we had Pounds 60m worth of talent playing in the ***stiffs****.*

(The Sun (U.K.), Mar. 31, 2004)

benchwarmer – запасний гравець.

At age 12, when Jeremy Tyler was a pudgy ***benchwarmer*** *for a local summer basketball team, he took an inbounds pass and darted to the basket for a layup.*

(NYTimes, Apr., 25, 2009)

У хокеї також з'явилися сленгізми, які були утворені шляхом метафоричного переносу. Розглянемо такі приклади:

puck bunny – фанатка хокею чи хокеїста, яка зазвичай має сексуальні відносини з гравцями.

*The Minnesota Wild fanatic followed her favorite player, Manny Fernandez, to the small city of Luleå, Sweden, where he was tending goal during the NHL lockout.…She acknowledges that such dedication could have been seen as odd, but Pergakis insists she's no "****puck bunny****."*

(Star-Tribune (Minneapolis, Minn.), Mar. 20, 2005)

pivot – опорний, центровий гравець.

…that was best remembered for the crushing hit New Jersey defenseman Scott Stevens delivered to Philadelphia star ***pivot*** Eric Lindros.

(ESPN.com, March 18, 2009)

Можна виділити ряд нових сленгових виразів, які позначають певний удар або дію, що виконують спортсмени:

slobber-knocker – сильний удар при зіткненні двох гравців або ж досить груба гра.

*The recent football success for the University of Georgia has brought visibility to that unique class of player known by some as "****the slobber knocker****," a guy who hits opposing players so hard that spit flies out of their mouths.*

(Atlanta Journal-Constitution, Oct. 6, 2005)

pooch punt **–** удар, зроблений скоріше в стратегічних цілях, ніж, для того, щоб забити гол.

He is unbelievable in what people call ***pooch punting****, kicking the ball inside the 20-yard line.*

(Capital-Journal, Oct. 28, 2005)

bring the wood – блокувати з надзвичайною силою та жорстокістю.

You want to get geeked up because Blue made a big hit. But you know that dude is in pain because Blue ***brings the wood****.*

(Atlanta Journal-Constitution (Ga.), Sept. 21, 2005)

plunder – забивати гол.

It was here, last season, that Ronaldo ***plundered*** *27 of the 42 goals that earned him the celebrated Ballon d'Or, saw him named FIFA's World Player of the Year and helped propel his club to a Premier League and Champions League double.*

(Sport, March 11, 2009)

decleat – збити противника з ніг.

*Faulk charged downfield, upended a would-be blocker – a "****decleating****," in NFL parlance—and dropped Jamal Robertson "like nobody else was on the field," coach Mike Martz said.*

(St. Louis Post-Dispatch,Oct. 6, 2004)

Основне значення лексеми *rake* – "*згрібати*". У спортивному сленгу відбувається зміна значення і слово rake використовується в значенні "добре бити".

After almost a century in which anguish has accumulated like autumn leaves, New England wakes up this morning toasting a team that, in the current baseball parlance, really ***"rakes"****.*

(San Diego Union-Tribune (California), Oct. 28, 2004)

У літературній англійській мові слово *scuffle* означає "волочити ноги, робити щось наспіх". У бейсбольному сленгу відбувається звуження значення і слово *scuffle* використовується для позначення поняття "погано грати, бути не в формі".

RHP Jay Powell was ***scuffling*** *the first month of the season. He was coming off a poor 2000 during which he spent most of the time on the DL.*

(Sporting News May 28, 2001)

filthy stuff – добра подача.

*Other than a pitcher with **"filthy stuff**", as they say in dugout parlance, nothing can kill a hitting streak like over-analysis.*

(Examiner (San Francisco, California), June 23, 2004)

Шляхом метафоричного переносу утворені й інші спортивні сленгізми, що позначають подію, спортивний інвентар або фізичні можливості атлета:

Так, слово *brick* має перше значення *"цеглина"*. На основі метафоричного переносу воно змінилося на "не досягнути бажаного результату, поставленної мети".

*Hardaway had an average Hardaway game, and **bricked** crucial shots near the end of the game.*

(Usenet: rec.sport.basketball.pro May 1, 2002)

sack dance – святковий танець, який виконує гравець після того, як збиває супротивника, керуючого наступальними діями своєї команди.

*Barnett was criticized by television announcers for doing his samurai **sack dance** with the Packers trailing Philadelphia by 35 points.*

(Capital Times & Wisconsin State Journal, Dec. 14, 2004)

big dance – важлива подія, турнір чи гра за чемпіонство.

*Pittsburgh is a perennial finalist and frequent winner in the Big East tournament, but it apparently leaves its game in Madison Square Garden come the **Big Dance**.*

(Newsweek, March 24, 2008)

fumblerooski – гра, в якій опорний гравець робить вид, що незграбно володіє м'ячем, і партнер по команді підхоплює м'яч.

*In more common parlance, the play was a "**fumblerooski**," designed for center Joe Dooley to place the ball on the ground after touching it to quarterback Mike Tomczak's hands.*

(Cleveland Plain Dealer (Ohio) Nov. 20, 2004)

soap scrimmage – в непрофесійному американському футболі – тренувальна гра, для якої ціна входу складає брусок мила.

*Charles City head football coach Steve Stallsmith announced Monday that the 2005 football scrimmage scheduled for Friday night at Comet Field has been changed from **a soap scrimmage** to a sports drink scrimmage. Admission to the game is to bring a sports drink to the game.*

(Charles City Press (Iowa), Aug. 24, 2005)

bag skate – тренування команди, яке складається з напруженого катання на ковзанах та спринтів, зазвичай без шайби.

*Hockey players call it a "**bag skate**." An early-morning practice during which a cranky coach skates his disinterested team till the players are bagged. Out of gas. Exhausted. A **bag skate** is a great attention getter for a coach who thinks his team has lost its focus.*

(Calgary Herald (Alberta, Canada), Nov. 6, 2003)

packed stadium – заповнений стадіон.

*…thanks to lucrative (прибыльный) TV contracts, commercial deals and **packed stadiums**.*

(Sport, March 3 2009)

notch – гол.

*It's only when he drops **a notch** or two that we raise an eyebrow. That says something.*

(Sport, March 31 2009)

juice – сила, стійкість.

*Roger was running low on **juice** in the last few minutes, so Rafael overpowered him and won the game.*

(englishclub.com/ref/Slang/Sports/index.htm)

yips – сильне хвилювання, що спричинює помилки.

*Tiger Woods never seems to get **the yips**. He always looks calm, even when he's playing a very important shot.*

(englishclub.com/ref/Slang/Sports/index.htm)

go north with the club – приєднатися до команди вищої ліги.

*A player told that he has made the team is referred to as **"going north with the club."***

(NYFansOnly.com, Nov.21, 2004)

bang – припиняти гру через погану погоду.

*The game was **banged** after a 48-minue rain delay, that included 30-minutes of actual rain.*

(OriolesHangout.com, July 13, 2003)

wear one – бути вибитим пітчером.

*They expected someone to "**wear one**"—baseball parlance for getting plunked—after their pitchers hit seven Dodgers batters in their previous series.*

(Denver Post, May 2, 2005)

alligator arms – короткі руки гравця.

*Some of the best players in the NBA have developed "**alligator arms**"— sports parlance for not extending the arms—under the pressure of big free throws.*

(Bonner County Daily Bee (Sandpoint, Idaho), Dec. 31, 2008)

tools of ignorance – маска кетчера, щитки та наколінники.

*Bresnahan's shin guards were the final pieces of the **"tools of ignorance",** that great descriptive phrase for the catcher's equipment.*

(Why Is The Foul Pole Fair? Apr. 1, 2003)

Крім метафоричного переносу спортивні сленгізми утворюються шляхом словоскладання:

one-touch football – футбол в один дотик.

*I will always try difficult things here, but in Spain it's about playing more of a simple game - **one touch football**, short passes.*

(Sport, Oct.30, 2008)

one-man team – команда, в якій один головний гравець веде за собою всю команду і вирішує долю матчу.

*I never used to believe such a thing as a **one-man team** existed but if there is such a thing then Steven Gerrard is that man and Liverpool is that team.*

(Sport, March 31, 2009)

kiss-and-cry area – місце, де спортсмени та тренери чекають, поки будуть підраховані очки.

*Try not to point out that something's not really a sport if a pseudo-athlete waits in what's called **a kiss-and-cry area**, while some panel of subjective judges decides who won.*

(Pajiba, Feb. 12, 2006)

hoofball – футбол, зосередженний на довгі паси, ніж на дриблінг та короткі пепередачі.

*They did nothing to show the fans any different to the growing thought that Worthington was insisting on a style of football more scathingly referred to as **"hoof"ball**.*

(Vitalfootball.co.uk, May 27, 2006)

full-gorilla – агресивно, з великою силою.

*"He felt better, but it's not at a level where we can just turn him loose on Saturday,"Manager Mike Scioscia said of Washburn, who threw off a bullpen mound and said he felt only slight discomfort while going "**full-gorilla**", as he termed it.*

(Daily Breeze (Torrange, California), Aug. 5, 2005)

bicycle-kick – удар "ножиці".

*Best goal Amr Zaki's **bicycle-kick** for Wigan against Liverpool at Anfield was the best I saw.*

(Times, May 24, 2009)

Для позначення певних футбольних понять виникають нові сленгові вирази. Так, наприклад, різновид футболу – міні-футбол – утворюється на основі запозичення слів з іспанської мови та їх словоскладання: futbol (football) + sala (indoor).

futsal – міні-футбол, футбол, в який грають в залі з меншою кількістю гравців.

*Short for futbol sala—loosely translated as indoor soccer—**futsal** is played in soccer-crazed countries all over the world.*

(Boston Globe, Dec. 12, 2004)

Вокабуляр спортивного сленгу представлений також одиницями, які утворилися шляхом скорочення. Яскравим прикладом цього є слово *goalkeeper* (голкіпер), яке перетворилося на *goalie* зі збереженням свого значення, але стало вживатися як сленгове:

*Many **goalies** have played on better teams than Brodeur.*

(ESPN.com, March 18, 2009)

Безперечно, сфера спорту є досить емоційною. Кожну хвилину в душах гравців, тренерів та вболівальників вирують емоції. У мовних одиницях спортивного сленгу наявні емотивні компоненти значень, наприклад: *smash (lawn tennis)* – удар, але не просто, а нищівний удар, оскільки слово *smash* в англійській означає ще й *нищити, трощити, розтрощувати, крушити, розбивати вщерть; timekeeper – секундометрист*, де *keeper* – ще й *хранитель, сторож; goalkeeper – воротар*, де *goal – (спорт.) ворота, гол*, а в першому значенні – *мета, місце призначення*. Переконливим прикладом можуть бути також спортивні сленгізми, що використовуються у баскетболі – *foul, lay-up (shot), key lane*, на які хочемо глянути трохи з іншого боку. Англійське – *foul* – у спорті означає *похибка, порушення правил*, однак в літературній англійській мові ця лексема ще має значення *брудний, смердючий, зіпсований (зіпсувати)* [6, с.74–77]. З цього можна зрозуміти, що "ситуацію фолу" американські баскетболісти інколи класифікують ще як брудну, нечесну гру. Тут, як бачимо, чітко виражена емоційно насичена ситуація, яка й відбилася в емотивному значенні (конотації) слова *foul* [5, с.53–56]. Подібна ситуація спостерігається у випадку із спортивним сленгізмом *lay-up*, який буквально означає *"припасений" кидок*, тобто спортсмен утримує, приховує, припасає протягом певного часу м'яч, щоб зробити ефективний кидок. Лексема *key lane (трисекундна зона)* буквально означає *ключ-зона* і передає як зовнішню подібність до іншого поняття, так і внутрішню, глибиннішу сутність: *key lane* – це основна, визначальна зона, в якій може вирішитися доля всієї гри.

Підводячи підсумок проведеного дослідження, можна зробити наступні висновки. Спортивний сленг розвивається досить динамічно, особливо завдяки метафоричному переносу (*brick, gaffer, big dance, jock, juice, notch, plunder, packed stadium, tools of ignorance, bag skate, alligator arms*).

Значна кількість мовних одиниць сфери спорту у первинному вигляді є сленгом. Створені в процесі самої гри американськими підлітками, такі лексичні одиниці є дуже влучними, емоційно насиченими, вони точно передають саму суть поняття, ігрового моменту чи ситуації. Емоційний характер спортивних змагань віддзеркалився у спортивних сленгізмах. У деяких мовних одиницях, які були запозичені із загального сленгу, закодована певна чуттєво-асоціативна семантика. Такі мовні одиниці мають виражене емоційне навантаження та часто виражають напруження, динаміку, експресивність гри (*smash (lawn tennis), timekeeper, goalkeeper, foul, lay-up (shot), key lane*).

Перспективним напрямком дослідження може бути подальший лінгвістичний та соціолінгвістичний аналіз спортивного сленгу з метою більш детального вивчення його вокабуляру, визначення його ролі у поповненні словникового складу сучасної англійської мови та дослідження на його основі мовної картини світу гравців та спортсменів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гальперин И.Р. О термине «сленг» // Вопросы языкознания. – 1956. – № 6. – С. 107 – 114.
2. Жирмунский В. М. Национальный язык и социальные диалекты. – Ленинград, 1936. – 298 с.
3. Маковский М.М. Английские социальные диалекты. – М: Высшая школа, 1982. – 136 с.
4. Маковский М.М. Языковая сущность современного английского «сленга» // Иностранные языки в школе. – 1962. – № 4. – С. 20 – 28.
5. Маркс К. Емотивне значення та проблема адекватного перекладу термінів // Українська термінологія і сучасність: Зб. наук. праць. Вип. IV / Відп. ред. Л.О. Симоненко. – К.: КНЕУ, 2001. – С. 53 – 56.
6. Українська термінологія і сучасність: Зб. наук. праць. Вип. IV / Відп. ред. Л.О. Симоненко. – К.: КНЕУ, 2001. – С. 74 – 77.

7. ***Хомяков В.А. Введение в изучение*** слэнга **– *основного компонента*** английского просторечия. 2-е Изд. – М.: УРСС, 2009. – 104 с.
8. Genthner D., Wolf Ph. Alignment in the processing of metaphor // Journal of Memory and Language. – October 1997. – Vol. 37. – № 3. – P. 331 – 349.
9. Green J. The Slang Thesaurus. – L.: Penguin Books, 1988. – 280 p.
10. Partridge E. Slang To- Day and Yesterday. – L.: Routledge and Kegan Paul, 1971. – 476 p.

SUMMARY

The paper analyzes the issue of the ways of the English language sports slang vocabulary enrichment. The author distinguishes the key criteria and the most productive ways of sports slang words creation, and sets out the perspectives of the further surveys in the area considering the contemporary scientific paradigms.

Key words: slang, sports slang, metaphorical transference, emphatic components of the meaning.

Наталія КОЗІКІНА ***© 2009***

Науковий керівник к.ф.н., доц. Запольських С.П.

ЗМІНИ У СВІТОВІЙ ЕКОНОМІЦІ ТА РОЗВИТОК СЛОВНИКОВОГО СКЛАДУ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: СОЦІОЛІНГВІСТИЧНИЙ АСПЕКТ

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена визначенню впливу змін у світовій економіці на розвиток словникового складу англійської мови. Автор здійснює аналіз інноваційних процесів та явищ у лексиці сфери економіки та визначає тенденції збагачення економічного лексикону англійської мови. За результатами проведеного соціолінгвістичного і лексикологічного аналізу фактичного матеріалу, автор виділяє певні групи лексики, що представляють собою найактивніші інновації тієї чи іншої підсфери економіки. Найбільш актуальним виявився понятійний блок «Економіка в умовах глобальної фінансової кризи», тематична лексика якого широко використовується в сучасних умовах життя.

Ключові слова: економічна лексика, інноваційні процеси, неологізми, соціально-економічний розвиток, глобальна фінансова криза.

В умовах прогресу і кардинальних змін майже в усіх сферах суспільства виникає велика кількість нових слів, що значно відбивається на розвитку словникового складу сучасної мови. Це є досить закономірним явищем, оскільки мова, як відомо, це досить динамічна одиниця. Її лексичний склад не залишається в одному стійкому вигляді, а постійно оновлюється. Зміни ці є дуже швидкими. І тому словниковий склад будь-якої мови потребує постійного дослідження.

В останні десятиліття проблемі неології приділяється доволі багато уваги як вітчизняними, так і закордонними дослідниками (М.В. Бєлозьоров, В.І. Заботкіна, Ю.А. Зацний, О.С. Кубрякова, А.О. Худолій, В.О. Чередниченко, R. Barnhard, A. Blank, D. Crystal). Підвищений інтерес до інновацій обґрунтовується тим, що останнім часом в англійській мові з'явився великий прошарок нових слів та словосполучень, утворених під впливом різноманітних соціальних чинників.

Слід зазначити, що в мові, як правило, виникають і закріплюються ті одиниці, що передають поняття, пов'язані з найбільш важливими й актуальними проблемами сучасності. Сучасний етап розвитку людства характеризується безпрецедентним зростанням і розширенням суспільно-політичних, економічних, наукових і культурних зв'язків. Окреме місце посідає економічна сфера, що наприкінці XX – на початку XXI століть виявилась одним із головних постачальників неологізмів в англійську мову у зв'язку з новими тенденціями і напрямками соціально-економічного розвитку [2, с. 39]. Саме зростання кількості лексичних і фразеологічних

одиниць, пов'язаних з економікою, пояснює підвищений інтерес до цієї сфери як одного з джерел поповнення словникового складу і потребує детального дослідження.

Таким чином, **актуальність** даної роботи може бути визначена двома факторами: по-перше, це роль економічної лексики у збагаченні словникового складу англійської мови; по-друге, необхідність аналізу інноваційних процесів та явищ у лексиці сфери економіки, її динамічності та співвіднесеності з багатьма макросоціальними чинниками. **Метою статті** є визначення тенденцій збагачення економічного лексикону англійської мови шляхом аналізу лексико-семантичних процесів, що відбуваються на фоні кардинальних соціально-економічних змін в сучасному світі. **Об'єктом** дослідження виступає лексико-семантична підсистема сучасної англійської мови сфери економіки. **Предметом** аналізу є інноваційні словотворчі процеси в їх зв'язку з сучасними соціально-економічними процесами та явищами.

Соціальна значущість економіки та бізнесу на межі століть зумовила активні інноваційні мовні процеси у словниковому складі англійської мови сфери економіки. Лексика економічної сфери – це та частина словника, до якої входять назви предметів, понять, явищ, процесів соціально-економічного буття, яка пов'язана з відповідними науками, професіями, сферами економічного життя – менеджментом, маркетингом, фінансами, інформаційними технологіями, людськими ресурсами, правом, виробництвом, оподаткуванням, статистикою, страхуванням тощо [1, с. 28-31].

За даними дослідження, на сучасному етапі можна виділити наступні понятійні блоки сфери економіки та бізнесу, в яких інноваційні процеси відбуваються найактивніше:

1) Загальна економічна лексика. Цей блок охоплює неологізми, які використовуються для позначення економічних моделей, систем, концепцій: **zero-friction economy, new economy, transition economy, knowledge economy, information-based economy, cappuccino economy, socioeconomic gap, monetarism, endism**: *The vaunted **New Economy** may not have suspended the business cycle, as some of its cheerleaders predicted, but it is definitely giving us a new kind of slowdown* (Time, January 8, 2001).

Слово *economy (economics)* продовжує залишатися своєрідним ядром, яке продуктує численні словосполуки, що позначають тенденції економічного розвитку та стан економіки, галузі економічної науки, види економічних систем та моделей. До інновацій, що характеризують типи економічних систем, належать такі словосполуки, як **attention economics, crapshoot economics, experience economy, hydrogen economy, wage economy, tiger economies (dragon economies), Bushonomics, Clintonomics, bionomics, cybernomics, geekonomics, mediconomics, flexinomics:** *Journalist David Gergen, who served Reagan as communications director and helped sell **Reaganomics** to the voters, will soon be trying to do the same thing for **Clintonomics*** (Time, July 7, 1993).

В США з приходом до влади новообраного президента Барака Обами нещодавно з'явилося поняття **Obamanomics** для позначення здійснюваної їм економічної політики: *Campbell allows that this development is still «a ways away», but seems likely to happen once people grasp that **Obamanomics** is socialism in drag* (The Guardian, March 5, 2009).

2) Менеджмент та персонал компаній. Ця тематична лексика репезентує різні моделі відносин, від надмірного використання грошової політики в контексті збагачення заради збагачення і, як наслідок цього перевтома, дискримінація за різними ознаками, до стосунків з високим рівнем соціальної довіри [4, с. 250]: **overworking class, underworking class, zero-drag employee, bossress, guestworker, glass-cliff, neo-slavery, rankism, salary scales, twenty-four-seven (27/7), emotional labour:** *The facts are summed up in a new study prepared for the nation's top five orchestras - New York, Boston, Philadelphia, Cleveland and Chicago - by the management-consultant firm of McKinsey & Co. Because rocketing costs - most notably, sharply **increased salary scales** - have not been met by a similar gain in income, the orchestras' combined annual operating deficit rose from $2.9 million to $5.7 million* (Time, June 13, 1999).

3) Реорганізація управління економікою та бізнесом. Тут можна виділити поняття на позначення скорочення числа працівників і службовців, а також видів діяльності, що є нерентабельними: **re-engineering, de-layering, downsizing, rightsizing, brightsizing, capsizing, smartsizing, downaging, dumbsizing:** ***Rightsizing. Restructuring. Downsizing.*** *The terms are cold and unemotional. Yet the euphemisms of the early 1990s all mean the same thing: layoffs* (Time, March 15, 1993).

Існує і протилежна тенденція, що зводиться до прийому на роботу нових працівників: **upstaff, upsizing, creepback:** *In many cases the trade was between owners wanting **to upsize** and others keen **to downsize*** (Daily Telegraph, February 15, 2009).

4) Корпоративна культура. Інновації даної понятійної підсфери передають існуючі в компаніях підходи щодо створення позитивного іміджу успішності, дотримання етичних норм, політкоректності, соціальної відповідальності [4, с. 250]. Сюди можна віднести такі інновації: **orchestra model, stovepipe organization, core competence, lifestyle office, ethics-officer, seagull manager, return on talent, personality test, corporate culture, macho culture, «bet-your-company» culture, process culture:** *Eric Dinallo, New York state's insurance superintendent, who helped broker the bailout, accused banks and insurance companies of poor management in diversifying too broadly. «It is clear to me that financial services and insurance has gotten away from its **core competence** and that is dangerous», said Dinallo* (The Guardian, September, 18, 2008).

Комфортні умови праці та послаблення консервативності офісної культури відіграють дедалі більшу роль, що простежується у таких неологізмах: **casualization, third wardrobe, casual Friday, business casual, dress-collapse, dress-down day, Duvet day, mom-and-pop atmosphere, acoustic privacy, cubicles:** *In Silicon Valley, where every day is **casual Friday,** the chairman of Oracle, based in San Mateo, Calif., dresses like the Prince of Wales* (Time, May 12, 1999).

Проте, дослідження показало, що існує певна кількість і таких неологізмів, що використовуються для найменування пресингу, стресового характеру роботи: **pin-drop syndrome, corporate anorexia, vacation deprivation, karoshi;** серйозної конкуренції й утисків: **crabology, silver ceiling, downaging;** вдаваної турботи: **strategic philanthropy, strategic philanthropist:** *The prospect of death from overwork is common enough in Japan that they have a word for it – **karoshi*** (Time, May 3, 1993).

5) Маркетинг і реклама. Мовні інновації маркетингу та його складових, а саме реклами, ціноутворення, роздрібної торгівлі, дослідження цільових ринків, охоплюють лексичний корпус, для якого характерні емоційність і метафоричність [4, с. 250]. Ключове слово цієї сфери – лексема **marketing.** Поряд з поширеними неологізмами попереднього десятиліття з цією лексемою (***database marketing, drip marketing, multilevel marketing, network marketing, permission marketing, tribal marketing, viral marketing***), з'являються численні інновації, що позначають нові маркетингові стратегії і кампанії. Серед таких неологізмів можна виділити наступні***:*** **guerrilla marketing, zip code marketing (Am) – postal code marketing (Br), undercover marketing, buzz marketing, market multiculturalism**. Ці номінації демонструють практику проведення і законних рекламних кампаній, і доволі сумнівних, з порушенням юридичних і етичних норм: *Projecting images onto famous landmarks has become a popular **guerilla marketing technique**, made famous by FHM magazine in 1999… Wembley Stadium has issued a legal warning and a £500 bill to a mobile company that kicked off **a guerrilla marketing campaign** by projecting its logo on to the sports venue* (The Guardian, August 30, 2007).

Прагнення компаній викликати більший інтерес споживачів до своїх торгових марок сприяло створенню неологізмів з компонентом **brand**: **brand canopy, brand name-dropping, brandwaggon, brandwidth, passion brand, single-brand store, sonic branding:** *«We are the first company to actually focus on **sonic branding**, i.e. take someone's brand identity and translate it into sound, getting brand messages across through music, voice and sound effects. We analyse the business in the same way as a visual branding agency and then convey all of that in a 2.5 second piece of music, a sonic logo»* (The Guardian, March 27, 2000).

При утворенні неологізмів, пов'язаних з рекламою, продуктивними є мовні одиниці **ad, adver**: **advermation, advertecture, advertorial, cinemads.** Однією з останніх інновацій цієї сфери є елемент **creep**, який пердає розширення рекламного продукту в часі та просторі: **Christmas creep, ad creep, commercial creep.** Про нав'язливе розповсюдженя комерційної реклами свідчать також неологізми: **street spam, pop-up ads, virtual ads, wildposting, bandit sign, squeeze-and-tease, tunnel advertising*:*** *The idea was birthed in the seedy underworld of the Internet by the same folks who brought you such innovations as **spam, the pop-up ad** and spyware* (Time, March 27, 2009).

У той же час враження про рекламу як непотріб, що засмічує навколишнє середовище, виявляється в таких неологізмах: **sky trash, skulling, subvertisement.**

6) Фінанси і кредит. У цій понятійній підсфері можна виділити лексику та фразеологію, що співвідноситься з фінансами, фінансовими установами, діяльністю бірж: **arbitrageuring, back office, blue button, bucket trading, chartist, front office, grey market, insider trading, market**

maker, wash trading: *In the spring of 2000, he walked into a state-owned bank, the National Bank of Iceland, where a broker swapped his money for shares in the hottest Icelandic company on the country's thriving but unregulated* ***grey market,*** *Decode Genetics, at $56 a share* (The Guardian, October 31, 2002).

Окремо можна виділити неологізми, пов'язані з системою оподаткування: **capital transfer tax, flat tax, health tax, landfill tax, tax bracket, tax therapist, tax threshhold, windfall tax:** *Gordon Brown is coming under fierce pressure to impose* ***a windfall tax*** *on energy companies to help Britons meet the cost of soaring fuel bills* (The Observer, August 24, 2008).

У другій половині 90-х рр. XX ст. у багатьох країнах почала впроваджуватися практика надання незначних сум у вигляді кредитів незаможним особам для підприємницької діяльності без вимоги гарантії повернення цих кредитів у вигляді власності тощо. Така практика здобула назву **microlending**; банк, що надає ці кредити почав іменуватися словом **microlender, microbank**, а сам кредит - неологізмом **microcredit, minimalist credit:** *Fighting poverty with small loans is hot, but* ***microcredit*** *is not a magic bullet for underdevelopment* (Time, April 16, 2007).

7) Валютний і фондовий ринки. У цьому тематичному блоці представлені неологізми, що виникли для позначення цінних паперів і операцій з ними: **junk bond, junk debt, junk finance, fallen angel:** *Defaults by overburdened borrowers have crippled the* ***junk-bond market****, which finances many takeover deals. Only $11 billion of* ***junk bonds*** *were issued for mergers and acquisitions in the first nine months of 1989, in contrast to $26 billion during the same period a year ago* (Time, July 30, 2006).

8) Людські ресурси. У цій підсфері можна виділити одиниці на позначення стилю керівництва: **hands-on management, hands-off management, empowering, worker participation*;*** одиниці для позначення служб допомоги співробітникам фірм : **EAP-employee assistance program, outplacement:** *When Sam Moore Walton died a week ago after a long battle with cancer, he was eulogized - and rightly so - as a man who had transformed American merchandising and perfected* ***a hands-on management*** *that instilled a sense of team enthusiasm among the 380,000 employees he liked to refer to as «associates»* (Time, April 20, 1995).

Окрема група неологізмів пов'язана з підвищенням рівня кваліфікації робітників та службовців, їх перекваліфікацією: **cross-training, diversity training, multi-skilling program, retooling, workshadowing*;*** а також з системою компенсації за працю, з матеріальним заохоченням робітників та службовців: **golden goodbye, golden handcuffs, golden parachute*:*** *Northern Rock's chairman, Matt Ridley, will leave the troubled company without a* ***«golden goodbye»****. Under the terms of his contract, Mr Ridley is not eligible for any compensation on departure and will therefore leave his £315,000-a-year job without a financial package* (The Guardian, October 22, 2007).

9) Виробнича діяльність. Для номінації сучасного періоду виробничої діяльності використовується термін **post-fordism** («пост-фордізм»), що позначає перехід від масового виробництва продукції на спеціалізоване за допомогою сучасної техніки. Таке виробництво в 80-ті роки здобуло назву *lean production*, а в 90ті роки - *cell-manufacturing*. Для позначення сучасної виробничої діяльності з орієнтацією на ринок, на попит, з використанням мінімальних запасів сировини, матеріалів, частин, був створений неологізм **just-in-time**, а також інновація **E-sourcing** для позначення комп'ютеризованої системи постачання сировиною, матеріалами: *The agency eProcurement Scotland was set up in 2002 as a fully hosted and managed e-procurement service for the Scottish public sector, including central government, local government, further and higher education and the NHS. Its services include* ***e-sourcing****, which covers electronic tendering and auctions, and a transactional purchase-to-pay system* (Kable, May 18, 2009).

Неологізми, пов'язані з сучасним процесом виробництва, демонструють зростаючу роль високих технологій: **nanobusiness, nanomaterials:** *The government must begin a «major and urgent» effort to assess the safety of* ***nanomaterials****, the tiny particles commonly used in products as varied as sun creams, sports clothing and medicine, leading experts warn today* (The Guardian, November 12, 2008).

Особливе місце призначається також раціональному використанню всіх видів ресурсів з мінімальною шкодою для навколишнього середовища: **cleantech, eco-efficiency, upcycling, regreen.** ***Upcycling*** *means the transformation of waste materials into something more useful or valuable* (The Guardian, November 19, 2007).

В умовах запеклої конкуренції з'являються мовні інновації, що стосуються індустріального шпіонажу і практики *reverse engineering*, детального вивчення складових і матеріалів, з яких виготовлена продукція конкурентів для отримання цінної інформації про новітні технологічні розробки суперників: **competitive teardown, car cloning, cut and shut.**

Окремо виступає так званий понятійний блок **«Економіка в умовах глобальної фінансової кризи»**, який на сьогодні є найбільш актуальним і популярним. Цей понятійний блок представляє собою своєрідний атрактор, який притягує до себе мовний узус. [5, с. 252]. Це дуже добре підтверджується спостереженнями за сучасною лексикою, що активно використовується в засобах масової інформації, Інтернеті, в промовах політиків і в мовленні усього світового населення.

Взагалі, за підрахунками окремих лексикографів, у 2008 р. англійській мові з'явилося понад 100 нових одиниць, так чи інакше пов'язаних з явищем глобальної фінансової кризи [5, с. 252], для позначення якої використовують такі терміни як **global financial crisis, credit crisis, global economic downturn***: As the* ***global financial crisis spreads****, Russians are suddenly discovering that their economy is shakier than many had cared to believe* (Business Week, October 9, 2008).

Фінансова криза зачепила всі верстви суспільства, заподіяла шкоду в усьому світі, спричинила масове безробіття, скорочення заробітних плат, стала причиною нестерпних умов життя населення. Перш за все, останнім часом з великою швидкістю зростає кількість банкрутств ділових підприємств і крупних кампаній. З цим пов'язана ціла низка інновацій: **dot bomb, sneakers up, dot-com death watch, pink slip party**. Масові банкрутства призвели і до масових звільнень службовців, до зростання рівня безробіття. Останнім часом у Великобританії неологізм ***worklessness*** замінює слово *unemployment*, і в таких випадках поняття «безробіття» набуває нового відтінку, оскільки слово *worklessness* позначає стан «хронічного безробіття» і безнадійності на відміну від слова *unemployment*, що вводить поняття тимчасової відсутності роботи.

У зв'язку з великою кількістю випадків банкрутства кампаній під час фінансової кризи, ініціатива керівництва США по допомозі підприємствам, що знаходяться в скрутному стані, отримала назву **TARP (Troubled Assets Relief Program).** Цей акронім отримав статус лексико-фразеологічної парадигми [5, с. 253]: **tarp cash, TARP bill, TARP funds, TARP money, tarp applications:** *Some banks may be so deeply in debt that even the proceeds from the sales won't be enough to fill their capital needs. In that case, the stress tests may prove useful in another way. Geithner has only about $35 billion of* ***TARP money*** *left to plug the remaining holes for the 19 largest banks* (Time, April 16, 2009).

В умовах світової фінансової кризи новообраний президент США Барак Хусейн Обома та його команда проводять «антикризову програму», що являє собою певний поштовх до створення розгалуженої парадигми неологізмів англійської мови у економічній мовній підсистемі. Ця програма Барака Обами проходить під назвою «пакет по відродженню економіки Сполучених Штатів Америки» і позначається словосполученням **stimulus package**, що еліптичним шляхом утворилося від словосполучення economic-*stimulus package*: *President-elect Barack Obama prepares to throw money at the current downturn — a* ***stimulus package*** *starting at about $800 billion, plus the second $350 billion chunk of the financial bailout* (Time, January 15, 2009).

Після інаугурації на пост президента США Барак Обама почав втілювати свій «стимулюючий план» в життя, в першу чергу звертаючи увагу на банківську систему [3, с. 231]. Банки проходять детальні перевірки, які отримали назву **stress-test**. Це словосполучення згодом конвертувалося в дієслово **to stress-test** – детально перевіряти, робити аудиторську перевірку: *Mr Geithner promised* ***to stress-test*** *the big banks to see if they were adequately capitalized and offer «contingent» capital if they were not* (The Economist, February, 12, 2009). Під час перевірки багато банківських установ виявили неліквідність (нездатність оплатити боргові зобов'язання у визначений термін), а неліквідні активи отримали назву **toxic assets**. На позначення цього поняття існують також такі синоніми: **troubled assets, toxic junk***: At a meeting between Obama and the nation's top bankers on March 27, the President encouraged the CEOs to participate in programs designed to purge* ***the toxic assets*** (Time, April 16, 2009).

У зв'язку з цим багато фінансових установ просять надати їм державної допомоги для виходу з критичної ситуації. Такі банки почали називати **bankster.** Цей неологізм був створений шляхом телескопії слів bank + buster. Але Сенат США вважає надання цієї позики дуже небезпечним і позначає її словосполученням **toxic loan**, а банки, що є дуже нестабільними і можуть легко збанкрутувати **– bad banks**. У той же час банківські установи, які без фінансової допомоги уряду можуть самостійно «пережити» кризу – **good banks***: Obama needs to be realistic about what the* ***«bad bank»*** *can accomplish — namely relieving banks of some junk assets at considerable cost to the taxpayer* (Time, February 19, 2009).

Отже, в ході дослідження було встановлено, що економічна сфера як один з головних постачальників інновацій до словникового складу англійської мови і одна з головних сфер зародження якісних змін у системі словотвору, відбиває в собі значний вплив нових економічних доктрин та політичних змін.

Економічна лексика сучасної англійської мови постійно розвивається і поповнюється новими одиницями, що виникають на позначення найбільш актуальних понять. У цьому зв'язку можна виділити декілька груп лексики, що демонструють закріпленість певних одиниць за відповідними понятійними блоками і представляють собою найактивніші інновації тієї чи іншої підсфери, а також свідчать про постійне оновлення тенденцій і напрямків соціально-економічного розвитку. Серед найбільш активних понятійних блоків сучасної економічної лексики можна виділити наступні: загальна економічна лексика, менеджмент та персонал компаній, ёреорганізація управління економікою та бізнесом, корпоративна культура, маркетинг і реклама, фінанси і кредит, валютний і фондовий ринки, людські ресурси, виробнича діяльність. Найбільш актуальним виявився понятійний блок «Економіка в умовах глобальної фінансової кризи», тематична лексика якого широко використовується в сучасному житті і є популярною серед представників всіх верств суспільства. Глобальна фінансова криза спричиняє великий вплив на мову, її узус, збагачення новими лексичними одиницями та зберігає в собі великий словотворчий потенціал, що робить її перспективним матеріалом для подальшого дослідження.

Проведений аналіз сучасних лексико-семантичних процесів та впливу екстралінгвістичних чинників на інноваційні процеси у словниковому складі економічної сфери дають можливість зробити висновок про суттєві зміни цієї лексичної підсистеми англійської мови, її швидкої реакції на динаміку зовнішніх змін. Перспективним напрямком дослідження може бути подальший лінгвістичний та соціолінгвістичний аналіз інновацій даної підсфери з метою поглиблення знань та більш детального вивчення лексики та термінології, а також особливостей професіональних жаргонів цієї сфери, їх ролі у поповненні словникового складу та функціонуванні у сучасній англійській мові.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бєлозьоров М.В. Нова економічна лексика і термінологія англійської мови. // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – 2001. – № 3. – С. 28 – 31.
2. Зацний Ю.А. Сучасний англомовний світ і збагачення словникового складу. – Львів: ПАІС, 2007. – 228 с.
3. Олійник О.А. «Антикризова програма» Барака Хусейна Обами як поштовх до створення розгалуженої парадигми неологізмів англійської мови у економічній мовній підсистемі // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2009. – № 34. – С. 230 – 232.
4. Сандій Л.В. Соціолінгвальні аспекти інновацій англійської мови сфери економіки та бізнесу // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2009. – № 34. – С. 247 – 252.
5. Соколов В.В. Глобальна фінансова криза як макрочинник поповнення словникового складу сучасної англійської мови // Нова філологія. Збірник наукових праць. – Запоріжжя: ЗНУ, 2009. – № 34. – С. 252 – 255.

SUMMARY

The article analyses the influence of the role of changes in the world economy on the growth of the English language vocabulary. The author studies the innovative processes in the language and defines the main tendencies of growth of the economic sphere vocabulary. On the basis of the conducted sociolinguistic and lexicological analysis, the author identifies the most efficient lexical groups of economic sphere. In the light of the inauspicious events, the most pressing problem is the global financial crisis that accounts for the great amount of neologisms in this particular sphere.

Key words: economic vocabulary, innovative processes, neologisms, social and economic progress, global financial crisis.

Поліна ОЛЕКСЕНКО *© 2009*

Науковий керівник к.ф.н., доц. Вапіров С. Ю.

СЛОВ'ЯНСЬКІ ЗАПОЗИЧЕННЯ В АНГЛІЙСЬКІЙ МОВІ ЯК РЕЗУЛЬТАТ АКУЛЬТУРАЦІЇ

АНОТАЦІЯ

У пропонованій статті досліджується проблема запозичень у англійській мові із слов'янських мов через призму теорії акультурації. Автор визначає основні етапи мовних та кроскультурних контактів носів слов'янських мов з носіями англійської мови, виділяє корпус запозичень-слов'янізмів та досліджує процеси їх асиміляції та функціонування в англійській мові, а також визначає перспективи подальших досліджень з урахуванням сучасних наукових парадигм

Ключові слова: мовна акультурація, запозичення, слов'янські мови, англійська мова, асиміляція

Питання мовної акультурації є досить актуальним у сучасному мовознавстві [5; 8; 11], оскільки в зв'язку з світовою інтеграцією та формуванням глобального інформаційного простору виникає надзвичайно велика кількість культурних, а разом з ними і мовних контактів.

Поняття «мовні контакти» – це лише створена лінгвістами метафора. Насправді йдеться про можливі контакти не мов, а їх носіїв, тому останнім часом мова все частіше йде про міжкультурні, а не про мовні контакти, тобто про поняття акультурації. Початкове формулювання поняття акультурації, яке здійснили американські антропологи Р.Редфілд та Р.Лінтон у 1936 р., пов'язувалося з тими явищами, що виникають тоді, коли дві групи людей різних культур встановлюють між собою сталі та безпосередні контакти, внаслідок чого відбуваються зміни в первинних взірцях культури однієї чи обох груп. Водночас американські автори вважали, що поняття акультурації відноситься загалом тільки до важливих, істотних змін, що відбувалися в даній спільності під впливом культурного контакту або культурної дифузії. Згодом, теорія акультурації почала поповнюватися новими ідеями і таким чином розвиватися та удосконалюватися, але, як зазначає І.Ушанова, з середини 60-х до кінця 70-х років науковий інтерес до даної проблематики різко впав. Це було обумовлене тим, що дослідники акультурації дотримувалися «класичних» і в деякій мірі консервативних підходів до вивчення процесів акультурації, нібито вичерпали «запас» предметів дослідження [12, с. 65].

На початку XXI ст. в зв'язку з формуванням та бурхливим розвитком глобального інформаційного простору, світовою інтеграцією та масовими міжнародними міграціями, а як результат великою кількістю мовних та культурних контактів теорія акультурації набуває все більшої популярності та розповсюдженості. Проблемами акультурації почали займатися не лише соціологи та психологи, а й лінгвісти. Вони ввели поняття мовної акультурації. Зокрема вперше це питанням досліджувалося на початку 40-х років XX ст., коли Дж. Херцог, Е. Спайсер, Дж. Джонсон і Д. Лі опублікували статті, в яких вони розглядали конкретні приклади мовної акультурації в північноамериканських індійських племенах. Але, як зазначає Р.Білз, ці дослідження мали відносно попередній характер і містили мало теоретичних тверджень [2, с. 363].

Акультурація як область дослідження отримала широке розповсюдження лише наприкінці XX ст. в зв'язку з «появою та розповсюдженням нових технічних засобів трансляції духовного продукту, які суттєво змінили стиль життя» [6, с. 215]. З розповсюдженням комп'ютерів, мобільних телефонів, Інтернету значно збільшилась кількість мовних контактів між представниками різних культур, а як відомо, представники кожної культури виражають в своїй мові своє особисте бачення світу навколо себе, а, за словами В.Бабаянца, «подоба світу, яка складається у представників різних етнічних груп в процесі осягнення ними різноманітності світу накладає відбиток на мову» [1]. Саме тому одним із результатів лінгвістичної акультурації є запозичення.

Взаємозв'язок і взаємовплив культур на мовному рівні виражається у феномені лексичного запозичення. Це явище досліджували такі вчені як В. фон Гумбольд, У. Вайнрайх, Л. Блумфілд, Д. Будагов, Т.П. Козловська, О.А. Корнілов, Л.П. Крисін, Д.Ю. Лотте, М.М. Маковський, В.П. Секірін та ін. Сам факт запозичення є явищем складним і багатогранним. Різні

лінгвісти вкладають різне значення в поняття «запозичення» та «запозичене слово». Наприклад, У.Вайнрайх розглядає запозичення як форму інтерференції мов в умовах білінгвізму [4, с. 262]; Л.Блумфілд під запозиченням розуміє певний вид мовних змін. [3, с. 325]; в свою чергу Е.Хауген виділяє повне запозичення і часткове відтворення, що дозволяє враховувати не тільки лінгвістичні,але й історично-соціальні факти [14, с. 366].

При дослідженні запозичень слід також розрізняти поняття «походження слова» та «джерела запозичення». Походження слова визначається за приналежністю до мови, з якої безпосередньо походить слово, основа, морфема, чи нове лексичне значення. Мова-джерело, що віддає мові-реципієнту нові лексичні одиниці,не завжди може бути точно встановлена. Це залежить від кількості часу , який проходить з того моменту, коли слово було запозичене [10, с. 8 – 14]. Дослідження процесів і результатів лексичних запозичень в останні декілька десятиліть ведеться в двох напрямках: представники одного напрямку зосередили увагу на внутрішньо-системному аспекті входження іншомовних елементів в мову, що запозичує (Н.Н. Амосова, Л. Блумфілд, Л.П. Крисін), представники іншої групи розглядають запозичення в контексті білінгвізму, міжмовних контактів і міжсистемної взаємодії мов (В.М. Арістова, У. Вайнрайх, Е. Хауген). У нашій роботі ми розглядаємо запозичення як результат взаємодії культур і мов.

Оскільки дослідження питання запозичень неможливо без врахування взаємодії економічних, політичних, соціальних та воєнних подій, які обумовлюють процес запозичення, для аналізу є функціонування слов'янських запозичень в англійській мові необхідно також розглянути взаємодію слов'янських народів з британським.

До XX ст. слов'яни не мали прямих мовних контактів з Британією. Лише окремі мандрівники, науковці та дипломати відвідували Росію і після повернення додому писали книги про свої подорожі. Це були, наприклад, Дж. Флетчер молодший (1548-1611), який у 1591 році написав роботу «Of the Russe Common Wealth», Е. Кларк зі своєю роботою «Travels in Various Countries of Europe, Asia, and Africa», або Дж. Перрі, який написав роботу «State of Russia». Через їх роботи до словникового складу англійської мови увійшли такі слова слов'янського походження: *arsheen, vedro, beluga, losh, mammoth, zubr, baidarka, droshky, telega , boyar, czar , caback, choom, isba, kasha, koumiss, kvass, ikon, knout* з російської мови*; hetman, uhlan* з польської і т.д. Але багато з цих слів уже не функціонують в сучасній англійській мові (*arsheen, vedro, losh, subr, baidarka, choom, isba*).

Наступна хвиля запозичень спостерігалася наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. В Росії в цей час бурхливо розвивається промисловість, а разом з нею і робітничий клас; боротьба проти царської влади, ріст народно-демократичного визвольного руху а також подальше посилення революційного руху відобразились в таких англійських словах запозичених з російської мови як: *nihilist, nihilism, nihilistic, intelligentsia ,narodnik, Decembrist, ispravnik, miroed, obrok, barschina, partisan.*

Нові запозичення з російської мови з'являються також після Жовтневої Революції в Росії. Це такі слова: *bolshevik, menshevik, sovietist, sovietism, sovietisation* . В 1936 році з'являються такі слова як *stakhanovite,stakhanovism*. Кінець 80-х – початок 90-х років XX ст., за словами Ю. Зацного, можна взагалі вважати періодом "російського впливу" на словниковий склад англійської мови у зв`язку з тими політичними і економічними змінами, що мали місце в колишнім Радянськім Союзі. Відомі події не тільки спричинили запозичення та входження "нових термінів" *(glasnost, perestroika)*, але й створили мотивацію, стимул до інтеграції слів, які проникли в англійську мову раніше, проте мали, фактично, статус не запозичень, а іноземних слів, функціонуючи лише в «радянськім контексті» [7, с. 32].

В наш час зв'язки між країнами стають ще тіснішими в зв'язку з розвитком засобів масової інформації, телебачення, Інтернету. Вони сприяють процесу запозичення, а також асиміляції іншомовних слів. Саме тому у даній роботі робиться спроба класифікувати запозичення зі слов'янських мов за ступенем та видами асиміляції. Запозичуючи іншомовні слова мова не залишає їх незмінними протягом тривалого часу. Ці слова поступово пристосовуються до фонетичних, морфологічних і лексичних норм мови, приводяться у відповідність з системою мови в цілому, тобто піддаються процесу засвоєння, асиміляції. Процес асиміляції слов'янських запозичень в англійській мові виражається перш за все в їх підпорядкуванні його граматичній будові. Вироблена протягом епох граматична будова входить у плоть і кров мови, у тому числі і його словниковий фонд. Слов'янські запозичені слова з самого початку їх існування в англійській мові підводяться під активні категорії граматики англійської мови. Ці слова набувають всі форми

словозміни, які властиві даній частині мови в англійській мові, і утворюють ці форми за зразком власно мовної лексики мови-реципієнта. При запозиченні відкидаються такі морфологічні оформлювачі, як флексії – службові виразниками роду, числа, відмінку іменників. Під час проведення дослідження було відмічено поступову втрату цієї категорії в запозичених словах, що пов'язане із їх відсутністю в англійських іменниках. Наприклад :

*Sit down, have an ice-cold **pivo** and take in its Lilliputian delights (The Sunday Times, May,21, 2006).*

Відмінність між спрощенням в рідних словах і іншомовних полягає в тому, що цей процес в словах рідної мови протікає дуже повільно, тоді як запозичені слова піддаються йому відразу при їх проникненні в мову.

Розглянемо особливості фонетичної асиміляції слов'янських запозичень в англійській мові. Наприклад, слово *cossak*. В результаті його запозичення до англійської мови мала місце заміна наголосу. В англійській мові у цьому слові наголос падає на перший склад, тоді як в українській мові – на другий. У таких словах як, наприклад, *mazurka , hetman, hussar, vodka ,dacha* ненаголошена [*a*] перетворюється на [*ə*]. Іншим прикладом фонетичної асиміляції може слугувати також слово *knout*, оскільки в англійській мові літера *k* у цьому випадку не читається.

В результаті запозичення мовних одиниць зі слов'янських мов до англійської мови відбулася також лексична асиміляція. Наприклад, слова *robot, horde, paprika, hussar* та *tsar*. В результаті запозичення мало місце набуття цими словами загальнонародної вживаності та входження їх до основного словникового складу англійської мови. Деякі з цих слів втратили своє первинне етимологічне значення, яким вони володіли в мові-джерелі:

- слово *robot* походить від чеського слова *robota*, тобто праця. В англійській мові це слово набуло значення автоматичного пристрою, який запрограмований на виконання певних механічних функцій. Наприклад: *Honda demonstrates **robot** controlled by mind power (Times Online, March 31, 2009)* ;

- слово *horde* є запозиченням від польського слова *horda*, яке в мові-джерелі позначало державне об'єднання декількох кочових племен під владою одного хана. В мові-реципієнті це слово означає велику групу людей, натовп : *Outside, a **horde** of energy executives, politicians and hangers-on milled about, hoping to grab a few minutes as he flitted between meetings at Abu Dhabi's annual alternative-energy summit (The Sunday Times,February 1, 2009).*

Інші слова зберегли своє первинне значення:

- слово *paprika* має в обох мовах однакове значення – червоний перець і приправа, яка виготовляється з нього : *Spice with a few pinches each of cinnamon and **paprika** and a little more of ground cumin, plus a handful each of mint and coriander leaves (The Sunday Times,February 8, 2009);*

- слово *hussar* походить від угорського *huszőr* – солдат або офіцер, який служить в легкій кавалерії : *Already under suspicion for smuggling, Tyler kills a Spanish **hussar** in a duel, upsets the Guardia and catches the eye of Amelia, the mistress of a despotic American magnate (Times Online July 24, 1998).*

Ознаками лексичної асиміляції слова *tsar*, окрім входження до основного словникового складу мови, є розвиток словотвірної продуктивності (*tsarist, tsarlet, tsarina*). На його основі також можуть утворюватися деривати, які мають різне значення в американському та британському варіантах англійської мови. "Американізм *drug-czar* буквально через кілька днів після свого виникнення 1988 року почав функціонувати в британських джерелах разом із своїм похідним *drug czardom* , коли йшлося про США. У 1997 році у Великобританії також було введено посаду "царя" – керівника департаменту боротьби з наркотиками [9, с. 205]". Але в американському варіанті англійської мови це слово має також значення "заводія наркобізнесу"; говорить про те, що на основі слов'янського запозичення утворились міжваріантні омоніми: "керівник департаменту боротьби з наркотиками " – "заводій наркобізнесу".

Ступінь асиміляції може бути досить різним і він залежить від того, наскільки давно відбулося запозичення, чи відбулося воно усним шляхом або через письмовим, наскільки часто вживане слово і так далі. Ступінь асиміляції залежить від історичних умов розвитку кожного конкретного слова, від часу запозичення, характеру запозичення, комунікативного значення слова.

За ступенем асиміляції слов'янські запозичення можна розділити на:

А) повністю асимільовані, тобто ті, що відповідають всім морфологічним, фонетичним і орфографічним нормам мови, що запозичує, і сприймаються мовцем як англійські, а не іноземні слова: *vodka, tsar, robot, hussar, horde.* Наприклад:

It is called Pose Running and was invented three decades ago by a Russian, Nicholas Romanov, not to be confused with the ***tsar*** *of the same name(The Times, May 16, 2009).*

Gleb Balashov, a shell-shocked ***hussar****, abandons his wife and son to become a castrated "angel", believing that through this act of self-mutilation he can leave behind the chaos, guilt, bloodshed and sin of the world (The Times, July 9, 2005).*

He would drink a lot of vodka, as much as four bottles a night (The Times, Apr. 30, 2009).

Однак, проведене дослідження показало, що існують також слова, які настільки асимілювалися, що не лише звучать як англійські, але й можуть утворювати нові слова за допомогою англійських суфіксів: *tsar-tsarist, tsarlet; robot- robotic, robot-like, robotic, robotics, robotize, robotisation.* Наприклад:

The climatic rigours of Siberia, combined with the tendency of both ***tsarist*** *and Stalinist regimes to use the region as a site for prison camps and mines, has ensured that this is still a dire environment (Times Online, February 4, 2005).*

Honda has made ***robotics*** *a key part of its image, sending versions of Asimo around the world as an ambassador for the company (Times Online, March 31, 2009).*

Окрім того, слово *tsar* було запозичене разом з іншими похідними від нього словами: *tsarevitch, tsarina, tsarism.* Наприклад:

In the final scene, little happens in the choreography beyond quiet processions, the centre-stage robing and coronation of the new ***Tsarevich*** *and* ***Tsarevna****, and the Tsarevich's slow-rising last gesture(Times Online,June 1, 2001).*

В) частково асимільовані, тобто ті, що залишилися іноземними по своїй вимові, написанню або граматичній формі: *dacha, prospect, , slivovitz, , mazurka, pivo, voivode.* Наприклад:

The Russian dream of owning a luxury ***dacha*** *will come true before the summer ends for the winning couple in the country's latest venture into reality television (The Times.Aug. 9, 2003);*

A licensed Pilsner Urquell pub, it also taps the most respected ***pivo*** *in the Czech Republic (Times Online, Sept. 6, 2005).*

С) частково асимільовані і ті, що позначають поняття, пов'язані з іншими країнами і не мають англійського еквівалента. Наприклад, з російської мови *steppe, kvas, verst,kibitka,telega.* Наприклад:

They will then ride across largely empty ***steppe*** *until they reach the Urals (The Sunday Times, Jan. 25, 2004);*

The conceit of the poem she inspired is that cultural differences are no barrier to love, which strikes as easily in a nomad's ***kibitka*** *(tent) as in a brilliant ballroom or a fashionable opera box.(Times Online, Dec.24, 2004);*

But they are often excellent potatoes. We ate a very good meal at Talaka Strauniy, a basement place in the Njamiha district of the city, where the menus are made of doors (that's right), the ***kvass*** *was mellow and tasty and we were presented with a perfect platter of cold meats.(Times Online,.March 15, 2007).*

Процес асиміляції може бути настільки глибоким, що іншомовне походження таких слів не відчувається носіями англійської мови і виявляється лише за допомогою етимологічного аналізу. Так, деякі слов'янські запозичення, що частково асимілювалися, зберегли сліди свого походження у вигляді фонетичних, граматичних і семантичних особливостей, наприклад, *taiga, tundra, rouble, knout, borshcht, mazurka* та інші запозичення які позначають чужі англійцям реалії і поняття. З метою адекватного їх опису в тлумачних словниках англійської мови лексикографами широко використовується енциклопедична інформація, що повідомляє про місця розповсюдження, форми існування, способи застосування об'єктів і явищ. Так, при тлумаченні слів *taiga, tundra* разом з вказівкою родової характеристики і відмінних ознак, що дозволяють побачити специфіку і відмінність даних реалій, даються вказівки кліматичної зони, географічного ареалу: *taiga – the coniferous forests extending across much of subarctic North America and Eurasia, bordered by tundra to the north and steppe to the south; tundra – a vast treeless zone lying between the ice cap and the timberline of North America and Eurasia and having a permanently frozen subsoil* [13]. Опис запозичених в англійську мову назв грошових одиниць типу *rouble* також припускає вказівку як на те, що це грошова одиниця, що займає певне місце в загальній системі грошових одиниць, так і на країну, в якій вона знаходиться в обігу: *rouble* – the standard monetary unit of Belarus and Russia, divided into 100 kopecks [13].

Таким чином, дослідивши історію мовних та культурних контактів між слов'янами та

носіями англійської мови ми з'ясували, що до XX ст. слов'яни не мали прямих мовних контактів з Британією, тому кількість запозичень в цей час була невеликою. Багато слів були запозичені наприкінці XIX століття – на початку XX ст. в зв'язку з розвитком промисловості та ростом народно-демократичного визвольного руху *(nihilism, nihilistic,intelligentsia, narodnik, Decembrist, ispravnik, miroed, obrok, barschina, partisan).* Нові запозичення з російської мови з'являються також після Жовтневої Революції в Росії. Це такі слова: *bolshevik, menshevik, sovietist,sovietism, sovietisation*. Кінець 80-х – початок 90-х років XX ст. називають періодом "російського впливу" на словниковий склад англійської мови у зв`язку з тими політичними і економічними змінами, що мали місце в колишнім Радянським Союзі *(glasnost, perestroika).* В наш час зв'язки між слов'янами та носіями англійської мови стали ще тіснішими в зв'язку з розвитком засобів масової інформації, телебачення, Інтернету. Вони сприяють процесу запозичення, а також асиміляції іншомовних слів.

За результатами дослідження слов'янські запозичення в англійській мові за ступенем асиміляції можна розділити на: повністю асимільовані *(tsar,robot,hussar,horde)*, частково асимільовані *(prospect, slivovitz, mazurka, pivo,)* та ті, що позначають поняття, пов'язані з іншими країнами і не мають англійського еквівалента *(steppe,taiga, tundra, verst,kibitka)*. Ступінь асиміляції залежить перш за все від часу запозичення та частотності вживання слів, а також від шляху запозичення та генетичної і структурної близькості мов.

Перспективним напрямком подальшого дослідження може бути більш детальне вивчення слов'янських запозичень у сучасній англійській мові в контексті теорії акультурації, при чому, беручи до уваги той факт, що процес мовної акультурації є відображенням більш широкого процесу акультурації на рівні культури (діномії). Перспективним є також інтердисциплінарне дослідження впливу слов'янських мов на сучасну англійську мову з метою визначення впливу слов'янської культури на культуру США.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бабаянц В. В. Связь языка и культуры // Сборник научных трудов Северо-Кавказского государственного технического университета. Сер. Гуманитарные науки. – 2005. – № 1 (13). – http://nostalgia.ncstu.ru/content/_docs/pdf/_trudi/_hs/13/41.pdf.
2. Билз Р. Л. Аккультурация // Антология исследований культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – Том 1: Интерпретация культуры. – С. 348 – 370.
3. Блумфилд Л. Язык. – М.: Прогресс, 1968. – 607 с.
4. Вайнрайх У. Языковые контакты. – К.: Вища школа, 1979. – 262 с.
5. Гармаш О. Л. Запозичення як джерела збагачення словникового складу англійської мови // Нова філологія. – 2006. – Вип. 24. – С. 8 – 14.
6. Заикина А. Социологическая концептуализация преемственности культуры // Вестник СамГУ. – 2008. – № 4 (63). – С. 211 – 220.
7. Зацний Ю. А. Розвиток словникового складу англійської мови в 80-ті - 90-ті роки XX століття. Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.02.04 / Ю.А. Зацний; Київ. ун-т ім. Т.Шевченка. — К., 1999. — 32 с.
8. Зацний Ю. А. "Внутрішні" запозичення сучасної англійської мови // Вісник Сумського державного університету. – 2006. – № 11 (95). – С. 10 – 14.
9. Зацний Ю. А. Сучасний англомовний світ і збагачення словникового складу. – Львів: ПАІС, 2007. – 228 с.
10. Єнікєєва С. М. Джерела збагачення словникового складу англійської мови // Нова філологія. – 2006. – Вип. 24. – С. 8 – 14.
11. Козлова Т.О. Запозичення та концептосфера етносу // Актуальні проблеми менталінгвістики: Збірник наукових статей за матеріалами IV Міжнародної конференції. – Черкаси: Черкаський національний університет ім. Богдана Хмельницького, 2005. – С. 97 – 98.
12. Ушанова И.А. Перспективы развития теории аккультурации в глоьализованном мире // Вестник Новгородского государственного университета. Сер.: Гуманитарные науки. 2003. – № 24. – С. 65 – 70.
13. Collins English Dictionary. 8th Edition. – N.Y.: HarperCollins Publishers, 2006. – 1188 p.
14. Haugen E. The ecology of language – Stanford, CA.: Stanford University Press, 1972. – 366 p.

SUMMARY

The paper analyzes the issue of borrowings into English from the Slavic languages from the standpoint of acculturation theory. The author identifies the key periods of language and cross-cultural contacts between the Slavic languages speakers and those of the English language, finds the corpus of language units borrowed from the Slavic languages, analyzes the processes of borrowings' assimilation

and functioning, and sets out the perspectives of the further surveys in the area considering the contemporary scientific paradigms

Key words: language acculturation, borrowings, the Slavic languages, the English language, assimilation**.**

Наталія ПАСІЧНИК ***© 2009***

Науковий керівник к. філол. н., доц. Капатрук М.Д.

СЕМАНТИЧНИЙ ДИФЕРЕНЦІАЛ ЯК ЧИННИК ПОЯСНЕННЯ ДИДАКТИЧНОГО ТЕРМІНА

АНОТАЦІЯ

У статті подається аналіз семантичної структури англійського дидактичного терміна за допомогою методики семантичного диференціала. Проведено експеримент на прикладі чотирьох семантичних категорій дидактичних термінів – категорії учасника навчального процесу, категорії місця (навчального закладу), категорії часу (навчальних періодів), категорії дидактичних технологій. Показано позитивні та негативні сторони методики семантичного диференціалу при аналізі дидактичної термінології.

Ключові слова: дидактика, дидактичний термін, термін-стимул, семантичний диференціал.

Метою нашої статті є аналіз дидактичних термінів за допомогою методики семантичного диференціала. Новизна висловленої проблеми зумовлена недостатністю ґрунтовних досліджень семантики англійської дидактичної термінології та актуальністю використання нових лінгвістичних методик для аналізу спеціальної лексики.

Дидактичний термін в Україні досліджували Л. Вергун [2], Н. Стефанова [4], О. Яковлєва [5], проте у жодному із досліджень методика семантичного диференціала не застосовувалася.

«Семантичний диференціал» - методика, автором якої є американський психолог Ч. Осгуд, є зміненою процедурою вільного асоціативного експеримента, при якій реакція піддослідного обмежується парою антонімів, які пропонує експериментатор: *educated – uneducated, scientific - unscientific*. Піддослідний оцінює стимул, який йому пропонують, за допомогою шкали, полюсами якої є антонімічні прикметники. Шкала в експериментах Ч. Осгуда складалася із семи поділок. Відтворимо її при аналізі дидактичного терміна **teacher** на прикладі лексичного протистояння *educated - uneducated (ignorant)*:

educated +3 +2 +1 0 -1 -2 -3 uneducated (ignorant)

Поділ шкали з відповідними оцінками означає: дуже освічений, цілком освічений, трішки освічений, ні освічений, ні неосвічений (тобто нуль), трішки неосвічений, цілком неосвічений, дуже неосвічений. Шкала може градуюватися й іншими числами – від 1 до 7 або від 1 до 5. Досліджуваний, якому пропонують слово-символ, повинен поставити позначку «Х» на вибраній ним поділці шкали (наприклад, **teacher** – *very educated*).

Як зазначає В. Левицький [3, 95], цілком можливо, що якщо досліджуваний оцінює стимул, у нашому випадку дидактичний термін **teacher**, як щось «*very clever*» за шкалою *clever - unclever*, то він оцінює цей стимул аналогічно і за шкалою *educated - uneducated* або *lettered - illettered.* Проведений Ч. Осгудом кореляційний аналіз виявив, що між багатьма шкалами існує значна кореляція (оцінки за ними майже повністю співпадають). Використання спеціального математичного методу - факторного аналізу, який базується на кореляційному аналізі, показав, що більшість шкал (в експериментах Ч. Осгуда використовувалось 50 і більше шкал) можна звести до трьох основних – шкала оцінки, шкала сили, шкала активності. Таким чином, як зазначає В. Левицький, виявилось можливим визначити позицію слова у так-званому семантичному просторі – на перетині трьох вимірів, і виміряти семантичну відстань між словами [3, 96].

Основними недоліками методики семантичного диференціала, як зазначає Ю. Апресян у своїй статті є:

1. Представлені слова-стимули можуть бути багатозначними, тому не завжди ясно, яке саме значення оцінював досліджуваний;
2. У багатьох випадках шкали мають метафоричний характер, так як вони не можуть вживатися у прямому значенні стосовно усіх стимулів;
3. Референція слова (його денотативне значення) може спотворювати вимір значення. Семантичний диференціал вимірює не сигніфікативне, а конотативне (прагматичне) значення [3, 96].

Це стає особливо зрозумілим при зіставленні можливості відтворення аналізованого значення за складом «сигніфікативних» і «конотативних» компонентів. Таке відтворення сигніфікативного значення, як показав А. Кузнецов, можна здійснити експериментально. Інша справа – низка конотативних ознак, отриманих за допомогою семантичного диференціала. Проте, метод семантичного диференціала уможливив утворення так-званого «атласу семантичних профілів» 360 понять і знайшов своє застосування у психолінгвістиці, соціології, психології [3, 96].

Дану методику можна застосувати і на прикладі дидактичних термінів, беручи за основу класифікацію, за якою дидактичні терміни поділено за принципом окремих категорій: «категорія учасника», «категорія місця», «категорія часу», «категорія дидактичних технологій». Кожна з цих категорій містить групи, які налічують низку тематичних дидактичних термінів, об'єднаних спільними семантичними ознаками.

Терміни, що належать до «категорії учасника навчального процесу» у свою чергу поділяються на дві основні групи «суб'єкти навчального процесу» і «об'єкти навчального процесу».

Наведена нижче шкала показує процес переходу від одного ступеня до іншого у групі «об'єкти навчального процесу» (учень - студент) і ілюструється за допомогою протиставлення *об'єкти навчального процесу початкової школи – об'єкти навчального процесу вищої школи*. Проміжною ланкою виступає підгрупа *об'єкти навчального процесу середньої школи*:

infants → juniors → pupils (graders) → students (freshman → sophomore →junior student → senior student) → dissertators → doctoral students

unscientific (uneducated) - 3 -2 -1 0 +1 +2 +3 scientific (educated)

На даній шкалі 7 поділок, кожна з яких показує розвиток об'єкта навчального процесу, залежно від його приналежності до того чи іншого етапу освіти. Особливістю даної шкали є те, що у групі об'єктів навчального процесу початкової, середньої та вищої школи ми не виділяємо кожен рік навчання окремо. Основним ідентифікатором є ступінь освіченості учасників навчання і залучення до наукової діяльності. Тлумачення шкали виглядає наступним чином: учні молодшої початкової школи **(infants)** не мають стосунку до наукової діяльності, проте вирізняються певним ступенем освіченості, тому на шкалі семантичного ідентифікатора їм відповідає поділка **-3.** Те саме стосується учнів старшої початкової школи, яких номінуємо як **juniors**, ступінь освіченості яких вищий, ніж у **infants**, проте безпосереднього стосунку до наукової діяльності вони не мають. На шкалі семантичного диференціала їм відповідає поділка **-2.** Учні середньої школи, особливо ті, що відвідують спеціалізовані навчальні заклади безпосередньо залучаються до співпраці з викладачами, працюють у лабораторіях, беруть участь у проектах наукового спрямування. На шкалі семантичного диференціала їм відповідає поділка **– 1**. Поділці **0** може відповідати дидактичний термін **school-leaver**, оскільки він позначає особу, що безпосередньо не задіяна у навчальному процесі, проте володіє якостями освіченості і має стосунок до наукової сфери (при багатьох закладах діють наукові групи, які готують майбутніх абітурієнтів до вступу до вищого навчального закладу того чи іншого профілю).

У плюсовому напрямку на шкалі семантичного диференціала розташовані наступні терміни: **students (freshman, sophomore, junior student, senior student), dissertators, doctoral students.** Ці терміни об'єднані семою причетності до наукової діяльності, тому на шкалі семантичного диференціала вони позначаються плюсовими поділками **+ 1, + 2, + 3**, залежно від ступеня залученості до наукової роботи. Так, якщо семантичну групу **students (freshman, sophomore, junior student, senior student)** об'єднують семи *вивчення теоретичних засад науки, здійснення експериментів*, то повністю вона реалізується у наступних компонентах шкали семантичного диференціала: **dissertators**, **doctoral students**. Останні терміни передбачають наявність семи *написання наукової роботи*, що повністю відповідає семній структурі прикметника *scientific*.

Подібну тенденцію відстежуємо на прикладі групи *суб'єктів навчального процесу*. Цю групу утворюють дидактичні терміни: *elementary school teacher (primary school teacher) → subject teacher (subject specialist) → university teacher, faculty member (молодший викладацький склад →tutor, instructor, instructress, assistant professor, lecturer, junior (assistant) lecturer, senior lecturer; старший викладацький склад → associate professor, professor).*

Наведена нижче шкала ілюструється за допомогою протиставлення *суб'єкти навчального процесу початкової школи – суб'єкти навчального процесу вищої школи*. Проміжною ланкою виступає підгрупа *суб'єкти навчального процесу середньої школи*. На противагу шкалі, яка ілюструє протиставлення *об'єкти навчального процесу початкової школи – об'єкти навчального процесу вищої школи*, на даній шкалі проілюструвати протиставлення суб'єктів початкової школи та суб'єктів вищої школи можна тільки за допомогою прикметників *unscientific – scientific*. Протиставлення *uneducated – educated* не можливе, тому що узагальнюючий дидактичний термін *суб'єкти навчального процесу (subjects of the educational process)* вже передбачає наявність семи *освітній рівень підготовки*. Натомість протиставлення *unscientific – scientific* пояснюється наявністю семи *залучення до наукової діяльності*, яка відсутня у термінів, що позначають суб'єктів навчального процесу початкової школи та частково відсутня/частково присутня у термінів, що позначають суб'єктів навчального процесу середньої освіти.

unscientific (educated) -2 -1 0 +1 +2 + scientific (educated)

На даній шкалі 5 поділок, кожна з яких ілюструє залучення суб'єкта навчального процесу до наукової роботи. У групі дидактичних термінів, що позначають вчителів початкової школи сема *наукова діяльність* відсутня, тому на шкалі семантичного диференціала даному терміну відповідає позначка **– 2**. Групі дидактичних термінів, що позначає вчителів середньої школи на шкалі семантичного диференціала відповідає позначка **-1.** Це пояснюється тим, що до даної групи належить термін **subject teacher** (вчитель-предметник), семна структура якого передбачає наявність семи *наукова діяльність*, яка виражена більше, ніж у термінів, що позначають суб'єкти навчального процесу початкової школи. Позначці **0** відповідає група дидактичних термінів, що номінують учасників навчального процесу у вищій школі, що не мають безпосереднього стосунку до наукової діяльності та навчального процесу, проте займають посади у вищих навчальних закладах: **instructor, instructress**. Позначці **+1** відповідають терміни, що позначають членів молодшого викладацького складу. Позначці **+2** відповідають терміни, що позначають членів старшого викладацького складу, оскільки ступінь їхнього залучення до наукової роботи найвищий.

За тією ж схемою розглянемо групу дидактичних термінів, що позначають наукові ступені. До цієї групи відносять наступні лексичні одиниці: *Bachelor's degree (First degree) → Master's degree → Doctor's degree.*

Наведена нижче шкала ілюструє протиставлення *Bachelor's degree (First degree) - Doctor's degree.* Проміжною ланкою виступає дидактичний термін **Master's degree**. На відміну від двох попередніх шкал, які ілюструють протиставлення груп термінів, на даній шкалі зображено протиставлення окремих дидактичних термінів, що позначають наукові ступені.

low -1 0 +1 high

За основу взято протиставлення прикметників *low – high*. Якщо терміну **Bachelor's degree (First degree)** на шкалі відповідає позначка **– 1 (low)**, то терміну **Doctor's degree** відповідає позначка **+ 1 (high)**. Дане співвідношення пояснюється семною структурою обох термінів: термін **Bachelor's degree (First degree)** характеризується наявністю семи *перший науковий ступінь* в той час, як семна структура дидактичного терміна **Doctor's degree** містить сему *вищий науковий ступінь*. Проміжною ланкою виступає дидактичний термін **Master's degree**, який на шкалі позначений як **0**, тобто він не поділяє ні ознаку *low*, ні ознаку *high*.

«Категорію місця», яка включає дидактичні терміни, що позначають навчальні заклади різних рівнів, також можна зобразити на шкалі семантичного диференціала. До «категорії місця» входять дидактичні терміни, семна структура яких містить семи, значення яких різниться залежно від сфери функціонування та приналежності до приватного та державного секторів. У нашому дослідженні беремо за основу ієрархічну структуру освіти, тому виділяємо такі лексичні одиниці: *primary school (infant school → junior school)→ secondary school (junior high school → senior high school) → junior college →(two-year junior college → three-year junior college) → senior college → high school educational establishments (school of music, school of drama, conservatoire, academy, university).*

Оскільки структура категорії місця містить тематичні групи, основним критерієм диференціації яких є приналежність навчального закладу до того чи іншого ступеня освіти, то носіями розрізнювальної

ознаки на шкалі семантичного диференціала будуть прикметники *low* і *high.* Зобразимо їхнє протиставлення на шкалі семантичного диференціала:

low - 2-1 0 +1+2 high

На даній шкалі 5 поділок. Позначці **-2** відповідає термін **primary school** (**infant school** та **junior school**), оскільки він позначає навчальний заклад для дітей віком від 5 до 7 років та старшу початкову школа для дітей від семи до одинадцяти років і містить сему *підготовчі навчальні заклади*. У даній ієрархії він займає найнижче місце. Позначці **-1** відповідають терміни **secondary school** (**junior high school** та **senior high school)**, оскільки вони позначають терміни-елементи середньої ланки освіти. Їх об'єднує сема *навчальні заклади середньої освіти.* Позначці **0** відповідає термін **junior college,** оскільки він є проміжною ланкою між закладами середньої та вищої освіти. Його семна структура містить сему *надання освіти, нижчої від рівня бакалавра.* Плюсові позначки отримують терміни **senior college (+1)** та **high school educational establishments (school of music, school of drama, conservatoire, academy, university) (+2)**, залежно від ступеня зростання їхньої націленості на вищу освіту. Їхня семна структура містить сему *надання освіти рівня бакалавра і вище*, тому на шкалі семантичного диференціала вони знаходяться на плюсовому проміжку.

«Категорія часу», яка у дидактичній терміносистемі реалізується за допомогою термінів, що позначають періоди навчального процесу, може також бути проілюстрована за допомогою семантичного диференціалу. У порівнянні з «категорією учасника» та «категорією місця», «категорія часу» кількісно та семно найменше зреалізована. Для експерименту ми обрали дидактичні терміни, що позначають навчальний період та період відпочинку і марковані семами *час навчання*, *час вільний від навчання*,*пора року*: **term** (**spring term**, **winter term**, **summer term**, **autumn term)**, **Long Vacations**. На шкалі, поданій нижче, зображено антонімічне протиставлення *study – vacations* (час навчання – час канікул):

study -1 0 +1 vacations

Варто зауважити, що позначку **0**, яка позначала би термін, що має семантичне значення «ні навчання, ні канікули», у даній категорії виділити важко, тому вважаємо, що позначці **0** може відповідати термін **long interval**, що позначає вільний період під час здійснення навчання.

«Категорію дидактичних технологій» аналізують за допомогою семантичного диференціала тільки в одній тематичній групі – *assessment - оцінювання.* Оцінка **- grade point** вимірюється за шкалою від 1 до 5 балів. Кожна з оцінок має своє лексичне позначення: *unsatisfactory (1) → needs improvement (2) → satisfactory (3) → good (4) → excellent (5).* Для визначення їхнього місця на шкалі семантичного диференціала ми обрали антонімічне протиставлення прикметників *bad* – good. Оцінки *unsatisfactory, needs improvement* на шкалі семантичного диференціала мають позначки **-2, -1.** Позначці **0** відповідає оцінка *satisfactory* (ні погано, ні добре). Плюсові позначки на шкалі семантичного диференціала займають терміни *good, excellent* (**+1, + 2**).

bad -2 -1 0 +1 +2 good

Проведений нами експеримент засвідчив про універсальність методики семантичного диференціала щодо лексем будь-якої категорії. Проте, його використання при аналізі спеціальної лексики (у нашому випадку дидактичної термінології) викликає ряд труднощів:

- Запропоновані дидактичні терміни-стимули мають зазвичай інваріантне значення, проте їхня семна структура відрізняється від семної структури українських відповідників. Тому експеримент варто проводити серед фахівців або ж детально пояснювати значення того, чи іншого дидактичного терміна;
- труднощі з підбором антонімічних протиставлень, оскільки семна структура дидактичних термінів вимагає чітко окреслене коло ознак, яке стосується виключно сфери освіти;
- невелика кількість поділок на шкалі семантичного диференціала при розгляді певних пластів лексики унеможливлює ґрунтовний аналіз наявності тих чи інших ознак.

ЛІТЕРАТУРА

1. Англо-український словник освітньої лексики // Уклад. Л. І. Вергун. – Тернопіль: Підручники та посібники; 2002. – 184с.
2. Вергун Л. І. Перекладна взаємовідповідність англійської та української освітньої лексики // Автореф. дис. канд. філолог. наук. – К., 2004 // http://disser.com.ua/contents/5116.html
3. Левицкий В. В.Семасиология. – Винница: НОВА КНЫГА, 2006. - 512 с.
4. Стефанова Н. О. Сучасна англомовна термінолексика сфери освіти // Автореф. дис. канд. філолог. наук. – К., 2004 // http://disser.com.ua/contents/6158.html

5. Яковлєва О. В. Проблеми еквівалентності та перекладу педагогічної термінології освіти у контексті інтеграції України у європейський та світовий науковий простір // Наук. праці Кам'янець – Подільського педагогічного університету, вип. 14. т. 2. - Абетка нова – 2007. – с. 296-308.

SUMMARY

The article presents analysis of the English didactic term's semantic structure with the help of the semantic differential method (measurement of meaning). The experiment is done on the basis of four semantic categories: category of participant, category of place (educational establishment), category of time (educational periods), category of didactic methodology. Positive and negative points of the semantic differential method (measurement of meaning) are represented

Key words: didactics, didactic term-term stimulus, semantic differential.

Олена СИНЧАК ***© 2009***

Науковий керівник к.філол.н., доц. Сваричевська Л.Ю.

РИТОРИКА: ЕКСПАНСІОНІЗМ ЧИ ВІДОКРЕМЛЕННЯ?

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто зв'язки риторики з іншими науками і дисциплінами: граматикою, стилістикою, семіотикою, герменевтикою, поетикою та лінгвістикою тексту. Зроблено спробу розмежування лінгвістичної і риторичної концепцій мови.

Ключові слова: експансіонізм, риторика, граматика, стилістика, семіотика, герменевтика, поетика, лінгвістика тексту.

Експансіонізм (від лат. *ex* − із-, ви-; *pandere* − розпускати, розширювати, розправляти) як парадигмальна риса сучасної лінгвістики (Єлена Кубрякова) виявляється у розширенні меж науки про мову. Унаслідок пошуку нових підходів формуються цілі дисципліни (комп'ютерна лінгвістика, лінгвістика тексту, лінгвістика мовленнєвих актів) і навіть окремі науки (психолінгвістика, соціолінгвістика, семантика синтаксису). У результаті таких тенденцій теоретичні межі мовознавства розмиваються; тривають суперечки стосовно предмета його дослідження [9, с. 208-211]. А відтак, вкотре з'являється потреба охарактеризувати відношення між різними мовознавчими царинами.

Зокрема, у зв'язку з відродженням риторики, яке спостерігається зі середини XX століття, постає питання про її стосунок до лінгвістики. Тому мета нашої розвідки − окреслити місце риторики в системі наук про мову, з'ясувавши зв'язки першої з граматикою, стилістикою, поетикою, а також герменевтикою і семіотикою.

Риторика, граматика і логіка − «мовні мистецтва», що становили античний тривіум. «Сім вільних мистецтв», творцем концепції яких вважають софіста Гуппіуса, сучасника Сократа, запровадив у V ст. н.е. римський правник Мартін Капелла [22, с.14]. Відкривали їх саме «мовні мистецтва», визнані основними дисциплінами навчання в античності, а потім і в середньовіччі.

Тривіум був не тільки внутрішньо пов'язаною, але й упорядкованою моделлю мови: граматика займалась правильністю, тобто власне мовою, риторика – переконливістю, себто позамовною дією, і логіка мала справу з правдивістю, або референцією, зв'язком зі світом речей [20, с. 72].

За такою концепцією, риторика "надбудовується" над граматикою і логікою (діалектикою). На думку польського дослідника Єжи Зьомека, це не означає, що риторика є «розширеною граматикою», як твердив Джордж Кеннеді. Хоча сфери обох сходяться, проте їх принципи різняться:

граматика	***риторика***
• незалежна від людини парадигма правил, накинута	• набір операцій, створених у певній культурі, які

ззовні; • граматичні правила *конвенційні, обов'язкові, всезагальні*	дозволяють висловлюватись оригінально; • правила риторики *неконвенційні, обов'язкові/необов'язкові, невсезагальні*.

«Риторика саме тим різниться від мови (природної і граматичної), що не має незалежних від людини стислих і визначених парадигм, а є сукупністю операцій, створених певною культурою. Мовою можна послуговуватись, не маючи теоретичних знань… Натомість риторики треба навчатись… як система вона існує тільки завдяки тому, що успадковується разом із культурою» [22, с. 15].

Крім того, визначаючи зв'язки риторики з граматикою та логікою, важливо брати до уваги її роль у конкретний період історії. Адже риторика домінувала в тривіумі тільки за античності, у ранньому середньовіччі її місце зайняла граматика, а у пізньому – логіка [15, с. 91].

Мал. 2. Тривіум у VII-X ст.

Мал. 3. Тривіум від XI ст.

Новий розподіл у межах тривіуму узаконила реформа Петра Рамуса (XVI ст.). Розбудовуючи діалектику як окрему науку, він відділив її від риторики і граматики. У результаті, діалектика стає мистецтвом доведення і роздумів, які ведуть до спільного висновку, до істини. Риторика ж, віддавши їй *inventio*, *dispositio* та теорію аргументації, звужується до стилю (*elocutio*) і виконання (*actio*), тобто втрачає вагу в освіті і зневажливо прирівнюється до схоластики. За граматикою закріплюється правильне мовлення, тобто нормативне вживання слів (етимологія), звуків (просодія), розміщення слів (синтаксис). Відомо, що антична концепція граматики також включала метрику, фігури мови і навіть вступ до поетичного мистецтва [15, с. 90]. Проте реформа П. Рамуса звела її до нормативного вивчення структурних рівнів мови. Таке виокремлення граматики згодом стане важливим кроком на шляху формування мовознавства як самостійної науки [22, с. 45]. Зокрема, у ньому треба шукати витоки структуралістського розуміння мови як системи, або граматики. А відтак, структурна лінгвістика Фердинанда де Сосюра продовжує традицію ренесансної граматики, витісняючи риторику поза сферу мовознавства.

Риторика і семіотика. Сучасні еквіваленти тривіуму розробив Чарльз Моріс, назвавши нове поєднання семіотикою [11, с. 86]. Тобто синтактика зайняла місце граматики, семантика − діалектики (логіки), а прагматика замінила риторику («З історичного погляду, ранньою обмеженою формою прагматики можна розглядати риторику» [11, с. 63]).

ТРИВІУМ НАУК

граматика → синтактика	логіка → семантика	риторика → прагматика

Подібно до риторики, яка вибудовується над логікою і граматикою, прагматика, за Морісом, діє поверх семантичних та синтаксичних правил [11, с. 67].

Тотожність понять «риторика» і «прагматика» у класичній семіології Пірса й Моріса ґрунтується на тому, що обидві вивчають відношення знака до інтерпретатора (слухача чи мовця), тобто описують «правила функціонування мови стосовно учасників комунікації» [13, с.

9]. А відтак, для прагматики = риторики спільними стають теоретичні положення та низка понять:

1) уявлення про мову як систему знаків, яку можна використовувати в певних цілях;

2) теорія мовленнєвого впливу в риториці і вплив знака на тих, хто його інтерпретує, − у Моріса;

3) розгляд мови в ситуації її вживання мовцями (як визначає Теун ван Дейк, прагматика вивчає «мову в контексті»);

4) поняття інтенції (наміру), вибору і розуміння.

Концептуальна відмінність риторики від лінгвістичної прагматики, на думку Наталії Безмєнової, полягає в тому, що

риторика – мистецтво мовлення як нормалізована діяльність, дескриптивна практика	*лінгвістична прагматика* – наука про мовленнєву діяльність [13, с. 11].

Сучасні семіотики також стверджують, що дія риторики простягається в семіотичній площині [15]. Зокрема, Умберто Еко, визначаючи риторику як «науку про загальні умови спонукального дискурсу», зазначає, що цим аспектом займається семіологія [7, с. 98]. Адже одна з функцій знака − спонукати, викликати емоції. «Аби переконати аудиторію, треба спершу привернути її увагу, чому сприяють тропи, або риторичні фігури, прикраси, завдяки яким мовлення вражає своєю *новизною* та *незвичайністю* і раптом виявляється *інформативним*» [7, с. 101].

Отже, риторична фігура, на відміну від конвенційного знака, вражає своєю оригінальністю. Порушуючи усталеність знака, вона творить новий. До того ж ‘фігуральну мову’ (*figurative language*) в семіотиці трактують широко (як своєрідний *код*), вивчаючи фігури не тільки словесні, але й візуальні – у живописі, рекламі, кіно. У зв’язку з цим примітно згадати розуміння риторики у статті Юрія Лотмана «Театральна мова і живопис (до проблеми іконічної риторики)»: «риторика − як перенесення в одну семіотичну сферу структурних принципів іншої – можлива і на зіткненні різних мистецтв. Виняткову роль тут відіграють усі семіотичні процеси на межі «слово/зображення» [11]. Щобільше, проаналізувавши коди театру в живописі, російський семіотик показує можливість побудови риторичного тексту не тільки в словесній, а й в інших царинах.

Риторика і поетика. Згідно з трактуванням Арістотеля, риторика, як мистецтво переконувати, різниться від поетики – мистецтва імітувати та репрезентувати. За арістотелівською традицією розмежовує поняття й Віктор Виноградов: «Якщо поетика вивчає структуру літературного твору, не беручи до уваги властивих йому тенденцій «навіювати» і «переконувати», не зважаючи на його потенційний вплив на слухача і незалежно від форм, які здійснюють цей експресивний вплив, пов’язаний з «образом слухача» і з особливим культурно-побутовим контекстом, то риторика насамперед вивчає в літературному творі форми його *побудови за законами читача*» [5, с. 115]. Р. Якобсон характеризує поетику як частину лінгвістики, яка розглядає поетичну функцію (зосередженість на повідомленні заради нього самого) відносно інших функцій мови (денотативної, емотивної, фактичної, конотативної) [14]. За таким трактуванням, поетична, або художня, мова «відрізняється від інших функціональних видів мови особливостями звукової інструментовки, словником, синтаксисом та наявністю ритму, поетичних тропів і фігур» [8, с. 462]. Тобто «поетичність» – це не просто доповнення мовлення риторичними прикрасами, а загальна переоцінка всіх його компонентів [14].

Риторика і стилістика. Первісно стилістика була однією з п’яти складових риторичного вчення (*inventio, dispositio, elocutio = style, memoria, actio*). Проте, відокремившись від риторики, переросла в окрему дисципліну. Експансіювавши риторичні студії мови, стилістика звела їх до вивчення 1) структурної організації суспільно зумовлених різновидів мови – функціональних стилів; 2) мовних одиниць з погляду додаткового експресивно-стильового забарвлення; 3) цілеспрямованого вибору мовних одиниць, згідно зі стильовими та стилістичними нормами [8, с. 600]. Нині стилістика зосереджується головно на текстах (насамперед художньої літератури, ЗМІ) і її завдання полягає не стільки в тому, аби описати формальні особливості текстів заради них самих, скільки, аби показати їх функціональну значущість для інтерпретації цих текстів [21, с. 438]. Ще Віктор Виноградов виділяв стилістику мови як «системи систем», стилістику мовлення (різних видів й актів суспільного вживання

мови) і стилістику художньої літератури (історію та теорію поетичного мовлення, поетику) [5, с. 20]. Окремої уваги заслуговує здійснене мовознавцем розмежування стилістики і поетики:

поетика	стилістика
• наука про форми, види, засоби і способи словесно-художньої творчості, структурні типи та жанри літературних творів; • вивчає структури художніх творів у структурно-теоретичному, жанровому та історично-типологічному аспектах, тому в поле її зору потрапляють тільки типові і типологічні особливості індивідуального стилю [5, 160; 168]	• наука про мовні засоби стилю: − стилістика мови вивчає функціонування мовних стилів, їх структурні типи; − стилістика мовлення займається соціальними стилями мовлення; − стилістика художньої літератури розкриває естетичну силу структурних форм літератури; • стилістика художньої літератури займається проблемою індивідуального стилю і «стилю письменника» [5, 160-164].

Тобто якщо поетика вивчає типові і типологічні риси художніх текстів, то стилістика, подібно до риторики, − індивідуальні особливості мовлення.

Риторика і герменевтика. Про тісний зв'язок герменевтики з риторикою неодноразово писав Ганс-Ґеорґ Ґадамер: «Спроможність говорити й спроможність розуміти, очевидно, однакові за розмахом і за універсальністю. Говорити можна про все, і все, що хтось каже, треба розуміти. Тут риторика й герменевтика мають дуже тісний внутрішній зв'язок» [6, с. 273]. До того ж обидві ґрунтуються на універсальній здатності людини. Проте різняться тим, що

герменевтика	риторика
•мистецтво розуміння і викладення •завершується читанням •спрямована на інтерпретацію	• мистецтво говоріння і переконання • завершується мовленням • спрямована на безпосередній вплив

Власне текст з погляду герменевтики (а це погляд кожного читача) є «простим проміжним продуктом, фазою в події порозуміння». Герменевтичний підхід різниться від лінгвістичного розуміння тексту як кінцевого продукту, який аналізують «з наміром з'ясувати той механізм, завдяки якому мова як така функціонує». Якщо для герменевтики важить *розуміння сказаного*, то для лінгвістики – «як взагалі *можливо щось повідомити*, якими засобами пунктуації й подачі знаків це здійснюється» [6, с. 305].

Риторику і лінгвістику тексту споріднює спільне зацікавлення текстовим виміром мови. Як зазначає в есеї «Антична риторика» («*L'ancienne rhetorique*») Ролан Барт, риторика − це «метамова (об'єктом якої є дискурс), поширена на Заході від V ст. до н.е. до XIX ст.» [17, с. 76-77] і визначальна для розуміння його літератури, мови, інструкцій та інституцій. Тобто риторична традиція є метамовою західної культури [17, с. 77].

Окрім культурологічного трактування, Р. Барт пропонує мовознавче розуміння риторики як транслінгвістики, яка займається зв'язним текстом (дискурсом) [2, с. 442]. Власне лінгвістику тексту і риторику пов'язує те, що обидві 1) вивчають одиниці більші за речення (періоди чи цілі побудови – *dispositio*); 2) передбачають структурну сегментацію тексту (за ієрархічними зв'язками між різними рівнями, а також – дистрибуцією в межах того самого рівня); 3) визначають ситуацію, на яку орієнтований зв'язний текст, складовою його структури (контекст).

Зв'язки лінгвістики тексту з риторикою провокують на розмову про власне лінгвістичний та риторичний підходи до вивчення мови. Подібно до розрізнення граматики і риторики:

граматика	***риторика***
• незалежна від людини парадигма правил, накинута ззовні;	• набір операцій, створених у певній культурі, які дозволяють висловлюватись

• граматичні правила конвенційні, обов'язкові, всезагальні	оригінально; • правила риторики неконвенційні, обов'язкові/необов'язкові, невсезагальні [21, с. 15] −

треба говорити про концептуальну подібність та відмінність лінгвістичного і риторичного поглядів на мову:

	лінгвістика	***риторика***
спільне	• функціонування мови на рівні тексту (лінгвістика тексту = риторика); • структурна сегментація тексту (висловлювання); • важливість контексту (ситуації);	
відмінне	• подібно до граматики, вивчає структуру мови, норму та її соціальні варіації; • вивчає типове, типологічне, загальне; • розуміння тексту як кінцевого продукту, який аналізують, щоб з'ясувати механізм, завдяки якому мова функціонує (лінгвістика тексту); • важить – як взагалі можливо щось повідомити, якими засобами це здійснюється	• займається новим та оригінальним способом висловлювання; • займається індивідуальним, нетиповим, одиничним; • розуміння тексту як засобу впливу (дії) на інших людей через мову; • важить функціональна та ритуальна функції мовлення.

Хоча традиційне структурне мовознавство і продовжує лінію граматики, проте сьогодні лінгвістика та риторика не стільки суперечать, скільки доповнюють одна одну. Про це, зокрема, свідчить функціональне мовознавство, лінгвістика тексту та прагмалінгвістика, що продовжують традицію вивчення мови, започатковану риторикою.

Щобільше, розглядаючи зв'язки між різними науками про мову, важливо пам'ятати про їх залежність від «органонів», чи загальних методологій, які панують у конкретну епоху. Якщо для Арістотеля «органоном» усіх наук була логіка, то у середньовіччі якийсь час королевою наук вважали риторику (збереглась графіка з алегоричним зображенням риторики-королеви всіх наук і мистецтв) − доки у ренесансі її місце знову не зайняла логіка, а у XX столітті Моріс розгорнув проект семіотики як універсальної парадигми, яка б об'єднала всі науки, у тому числі й риторику.

Отже, відокремлена з тривіуму, риторика була експансійована іншими царинами (стилістикою, семіотикою, поетикою), доки не експансіювала їх сама. А відтак, нині риторика стає «загальною теорією мовної комунікації» [19, с. 210], яка дозволяє поєднати різні аспекти вивчення мовних феноменів: лінгвістичні, логічні, психологічні та естетичні.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аннушкин Владимир. *Риторика. Вводный курс: Учеб. пособие.* − М.: Флинта; Наука, 2008. − 296с.
2. Барт Ролан. Лингвистика текста // *Новое в зарубежной лингвистике.* − Вып. VIII: Лингвистика текста. − М.: Прогресс, 1978. − С.442-449.
3. Безменова Наталья А. *Очерки по теории и истории риторики*. − М.: Наука, 1991. − 215с.
4. Безменова Наталья А. Неориторика: проблемы и перспективы (Обзор) // *Семиотика. Коммуникация. Стиль*: Сб. обзоров. − М.: ИНИОН, 1983. − С.37-83.
5. Виноградов Виктор. *Проблемы русской стилистики*. − М.: Высш. школа, 1981. − 320с.
6. Ґадамер Ганс-Ґеорг. *Істина і метод* / Перекл. М. Кушніра. − Т.2. − К.: Юніверс, 2000. − 478с.
7. Еко Умберто. Побудительное сообщение // *Отсутствующая структура*: Введение в семиологию. − М.: Петрополис,1998. − С.98-107.

8. Єрмоленко Світлага. Стилістика // *Українська мова:* Енциклопедія / Редкол.: В.М.Русанівський, О.О.Тараненко. – К., 2000. − С.600-601.
9. Кубрякова Елена. Эволюция лингвистических идей во второй половине XX века // *Язык и наука конца 20 века*. − М.: Институт языкознания РАН, 1995. − С. 144-238.
10. Лотман Юрий. Театральный язик и живопись (К проблеме иконической риторики) // http://philologos.narod.ru/lotman/theatre.htm/від 18.02.2008.
11. Моррис Чарлз У. Основания теории знаков // *Семиотика: Переводы* / Под ред. Ю.С.Степанова. − М.: Радуга, 1983. − С.37-89.
12. Чистякова Ирина, Курилова Анна. *Общая риторика: Учеб. пособие*. − Астрахань: Изд. Астраханского пед. ун-та, 1996. − 199с.
13. *Языковая деятельность в аспекте лингвистической прагматики*: Сб. обзоров. − М.: ИНИОН, 1984. − 222 с.
14. Якобсон Роман. Лингвистика и поэтика // *Структурализм: «за» и «против»*. − М., 1975. − С.193-230.
15. Baldwin Charles Sears. *Medieval Rhetoric and Poetic*: Interpreted from representative works. − N.Y: The Macmillan Company, 1972. − 321p.
16. Chandler Daniel. *Semiotics for Beginners* // http://www.aber.ac.uk/media/Documents/S4B/ semiotic.html/ від 16.10.2006.
17. Cohen David. Classical rhetoric and modern theories of discourse // *Persuasion: Greek Rhetoric in Action* / Ed. by Ian Worthington. − London – N.Y.: Routledge, 2003. − P.69-82.
18. Genung John F. *The Practical Elements of Rhetoric*. − Boston − N.Y. − Chicago − London, 1960. − 488p.
19. Kraus Jiří. *Rétorika v dějinách jazykové komunikace*. − Praha: Academia, 1981. − 232s.
20. Rusinek Michał. *Między retoryką a retorycznością*. − Kraków: Universitas, 2003. − 292s.
21. Wales Katie. *A Dictionary of Stylistics*. − London−N.Y.: Longman, 1989. − 504 p.
22. Ziomek Jerzy. *Retoryka opisowa*. − Wroclaw – Warszawa − Kraków: Zakład narodowy im. Ossolińskich, 2000. − 334 s.

SUMMARY

The article deals with the connections between rhetoric and other sciences or disciplines: grammar, stylistics, semiotics, hermeneutics, poetics and text linguistics. The author attempts to describe differences and similarities between linguistical and rhetorical conceptions of language.

Key words: expansion(ism), rhetoric, grammar, stylistics, semiotics, hermeneutics, poetics and text linguistics.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Людмила БОНДАР *© 2009*

ТВОРЕННЯ АПОКАЛІПТИЧНОЇ МОДЕЛІ БУТТЯ ЗАСОБАМИ БІБЛІЙНОЇ СЕМАНТИКИ У П'ЄСІ Я.ВЕРЕЩАКА „144000"

АНОТАЦІЯ

У статті висвітлено особливості формування пост-квантового драматургічного тексту на прикладі п'єси Я.Верещака „144000". Розкрито роль використання біблійної символіки та її значення у розкритті ідеї твору. Досліджено образну систему та її вплив на особливості побудови конфлікту п'єси. Вивчено специфіку конструювання автором часопросторових моделей у контексті хаологічної теорії.

Ключові слова: пост-квантова драматургія, полімаска, теорія хаосу, синергетики, християнська символіка, язичницькі образи, прийом „театру в театрі", часопросторові конструкції.

П'єса Ярослава Верещака „144000" написана нещодавно. Однак драматург і зараз продовжує працювати над текстом драми, тому вже на сьогодні існує кілька варіантів твору. Для аналізу було взято текст, що ввійшов до збірки п'єс Я.Верещака „144000", яка побачила світ 2008 року. Як зазначав сам драматург, основою для написання п'єси стала біблійна притча про кінець світу. Незважаючи на біблійну міфологію, яка слугує підґрунтям сюжету, дія п'єси розгортаються на реаліях сьогодення. Драматург не бере на себе місію провісника всесвітнього Апокаліпсису, натомість пропонує реципієнту локальну картину національного світокінця та шляхи його відвернення. „144000" є узагальненою рецепцією драматурга на ситуацію у країні, приломлену крізь призму біблійного тексту.

Сюжетність п'єси визначається біблійною історією про кінець світу. Отже, автор розкриває перед реципієнту апокаліптичну картину, вводячи в ситуацію примежового стану кінця історії людства. Мотив кінця історії наштовхує на постмодерну проблематику, яка і визначає стиль твору Я.Верещака. Отже, метою статті є дослідження конструювання пост-квантової драматургії у контексті хаологічної теорії організації тексту із залученням біблійної семантики. Мета дослідження передбачає вирішення наступних завдань: розкрити поняття пост-квантової драматургії на прикладі художньо-апокрифічної драми „144000"; дослідити текст п'єси в контексті хаологічної теорії; з'ясувати жанрово- та сюжетоорганізуючі компоненти тексту; простежити використання у п'єсі біблійної символіки та її вплив на формування конфлікту твору; розкрити семантичне навантаження драматургічних прийомів полімаски та „театру в театрі"; дослідити образну градацію персонажів; визначити роль часопросторових конструкцій п'єси. Методологічною основою дослідження стали праці з теорії хаосу Маріуша Бартосяка, Лукаша Врубеля, Джеймса Джойса, Ільї Пригожина, міфології Наталії Лисюк, Игоря Кірєєвского, релігієзнавства Димитрія Садов'яка, Тетяни Голіченко та інших.

Творення сюжету п'єси Я.Верещака „144000" відбувається за допомогою методології герменевтики, як науки, про тлумачення текстів. Першотекстом, який підлягає авторській інтерпретації, стає біблійна твір про кінець світу „Апокаліпсис", (в перекладі з грецької „Об'явлення Святого Іоанна Богослова"), Це єдина пророча книга „Нового Завіту" XIV розділ якої „Хвалебна пісня 144.000 праведників і ангелів, котрі сповіщають долю світу", розповідає про вірних, які врятуються під час кінця світу та страшного суду. Протиірей Димитрій Садов'як зазначає, що „Об'явлення — книга таємнича, тому існує безліч літератури щодо її тлумачення (…) Предмет і мета написання Апокаліпсиса, як вказує сам св. Іоанн, — „показати... що незабаром статися має" (Ап. 1: 1). Таким чином, головним предметом Апокаліпсиса є таємниче зображення майбутньої долі Церкви Христової і всього світу. З самого початку свого існування Церква Христова повинна була вступити у тяжку боротьбу з помилковим вченням юдейства і язичництва,

з метою встановлення торжества Божественної Істини. Метою Апокаліпсиса і є — зобразити цю боротьбу Церкви і торжество її над усіма ворогами; показати наочно загибель „ворогів церкви і прославлення вірних чад її" [9]. Інтерпретаційний варіант Апокаліпсису Я.Верещака дещо змінює ключові завдання теологічного тексту. Основний конфлікт перенесено у площину внутрішнього „Я" героя, втілюючи тезу про одночасне співіснування в душі кожної людини Пекла та Раю.

Тлумачення Біблії тривалий час здійснювали виключно священики, оскільки їм було відкрито одкровення Боже і вони володіли втаємниченими знаннями. Лукаш Врубель вивчаючи теорію та історію герменевтики вказує: „Аж до періоду Реформації герменевтика оберталася в зачарованому колі, яке визначали Отці Церкви і догмати теології. Лише рішучий спротив Лютера проти монополії на інтерпретацію Біблії, яку забезпечила собі Католицька Церква, спричинив радикальну зміну у підході до аналізу не тільки Святого Письма, а й будь-яких текстів. Його було – певною мірою – звільнено від нав'язливої концепції єдиної правильної інтерпретації, Святе письмо стало доступним читачеві з-поза церковної спільноти" [4, с. 58]. Поступово догматичність церкви щодо тлумачення біблійних текстів послаблюється, а тому до інтерпретації біблійних пророцтв долучаються письменники. У художній літературі інтерес до Апокаліпсису особливо зріс у XX столітті, яке ознаменувалося глобальними суспільно-історичними катаклізмами. Тетяна Голіченко зазначає „Теми та образи Апокаліпсиса часто поставали у творчості митців, котрі жили на зламі епох, або в кризових ситуаціях.(…) Апокаліпсис — це розповідь про невидиме, про таємне, приховане й очікуване. Апокаліпсис — це візуалізація майбутнього, це завершення розповіді про історію, це своєрідне „світло в кінці тунелю" кожної культури й навіть кожної людини." [5]. Текст п'єси Я.Верещака „144000" визначається пошуком шляхів гармонізації світу, що втратив вектор руху. Причому ці пошуки стосуються не лише зовнішнього метафізичного світу, вони стають сенсом існування героїв твору, які прагнуть віднайти внутрішню гармонію свого „Я". Подібна картина світу, що характеризується поєднанням суб'єктивного та об'єктивного просторів, які прагнуть до ладу була визначена терміном „хаосмос" (Джеймс Джойс).

Хаологічна модель побудови змістоформи художнього тексту виникає за умови зміни аксіологічних пріоритетів та у період кризи масової свідомості. Зміни у культурі призводять до процесу відновлення (перевідкриття) письменниками більш давніх текстів (пратекстів переважно теологічного характеру). Цей процес відбувається й у п'єсі Ярослава Верещака „144000". Сюжет твору заснований на тексті Апокаліпсису. Інтерпретаційна концепція Апокаліпсису Я.Верещака суголосна з творчістю П.Рамб'є. Аналізуючи твори П.Рамб'є Тетяна Голіченко пише: „У художньому світі П.Рамб'є Апокаліпсис – це неправда й нещирість, які пронизують усі мотиви сучасного життя, перетворюючи космос на хаос, день на ніч, а людське обличчя – на серію масок брехні. Своєрідну легітимну нещирість, софістичність, логіку подвійних стандартів — невід'ємний і неминучий елемент сучасної цивілізації – переглянуто й поставлено під сумнів у серії „Апокаліпсис" П.Рамб'є…" [5]. Отже, в обох митців Апокаліпсис, перш за все, пов'язаний з порушенням світоустрою, з пануванням хаосу. Таким чином, об'єкт дослідження статті – п'єсу „144000" – доречно тлумачити крізь призму хаологічної концепції. Крім того жанр драматургії має найбільше відношення до хаологічної стратегії, оскільки „…певна амбівалентність належить до самої суті драматично-театральних форм", які складають певну процесуальну єдність, що може бути як роздільною, так і нероздільною. [2, с. 457]. Крім того, історія розвитку драматично-театрального мистецтва містить дві поляризовані стратегії жанротворенням – це класична концепція Аристотеля та експериментальний театр. В драматургічному „експериментальному тексті ми також маємо справу з певною поляризацією: між „квантовим театром" (Девід Джордж)" та „пост-квантовим театром". Дослідження першого зосереджуються радше на сфері поетики сприйняття, увиразнюючи в спектаклі усвідомлення його „подієвості". Другий термін, який пов'язує аналіз спектаклю з теорією та філософією хаосу, більше відповідає дослідженням, спрямованим у бік культурного дискурсу" [2, с. 459]. Фактично, відтворення культури, яка опинилася на роздоріжжі через застосування біблійного тексту, стає предметом сюжетобудови драми Я.Верещака. Апокаліпсис як синонім кінця світу суголосний образу руйнування та хаосу. Образ Апокаліпсису у п'єсі виступає не лише як сюжетоорганізуючий компонент, а й стає композиційним прийомом. Так, „домінанта, яка спирається на нестабільності, призводить до того, що ми отримуємо неозначене, квантове бачення дійсності, нігілістичне у своїх „локальних безоднях неладу"; якщо ж натомість автор зосередить нашу увагу на процесах „народження ладу із хаосу", ми отримаємо „пост-квантове" бачення" [2, с. 460]. Відповідно, початок драми відразу маркується біблійною символікою кінця світу (у тексті використано епіграф, який відразу

визначає суть твору), тобто ситуацією хаосу. Репрезентантами Апокаліпсису стають Ангели (Дум, Ненажера, Регіт), призначення яких шкодити землі. Сюжет п'єси вибудовує картину творення порядку із хаосу. Я.Верещак творить глобальну картину світу, суспільства та образ окремого індивіда людської цивілізації, що зависла над прірвою.

Мотив Апокаліпсису зумовлює подвійне жанрове маркування тексту. Сам Я.Верещак у жанровому підзаголовку до п'єси „144000" подає визначення „Апокаліптичне?". Жанрове визначення тексту автором по-перше, відходить від традиційного драматургічного означення, по-друге, питальна семантика жанрового означення відразу вказує на сумніви щодо трагедійної суті сюжету, на яке вказує власне значення слова „апокаліпсис". Таким чином, за жанровим маркуванням драматургічного тексту автором приховується „пост-квантова модель" сюжетотворення, яка вказує на хаологічну модель розвитку дії твору від непорядку до налаштування світофункціювання, або ж перекодування світоустрою. Однак існує ще й внутрішньотекстове жанрове означення, що дозволяє говорити про подвійність жанровизначення п'єси. Воно досягається завдяки використанню прийому „театру в театрі" та елементу полімаски. Самі герої так визначають жанр дійства:

„Д у м. Скажи мені, брате, чому тобі радісно так? Як на мене, кінець Третьої Людської Цивілізації – це трагедія, а не комедія…

Н е н а ж е р а. Братчики мої любесенькі, ми з вами граємо свої ролі не в комедії і не в трагедії. Фентезі – ось як це називається.

Р е г і т. Кому фентезі, а кому гаплик." [3, с. 269].

Отже, жанр п'єси можна розглядати з точки зору змістової семантики – „апокаліптичне?", а також у контексті вираження драматургічної дії – „фентезі". Подвійне жанрове маркування втілює своєрідну опозиційну пару, яка впливає на визначення колізій п'єси „144000". Ідея суспільно-національної катастрофи (Апокаліпсис) розвивається у площині образної системи, яка представлена двома типами героїв Ангелами – Дум, Ненажера, Регіт, і людьми – Герцог, Юда, Жінка, Сам, Перша дама, Діва та ін. Градація героїв визначає поділ світу на фізичний та міфічний, перший з яких локальний, другий має ознаки трансцендентного світу. Конструюється модель „світу в світі", яка реалізується у драматургічному прийомі „театру в театрі", та визначає опозиційність героїв. Образи Ангелів знаходяться в метапозиції щодо світу людей. Вони аналізують їх вчинки, беруть участь у їх долі, розігрують сцени, що детермінують розкриття справжнього обличчя героїв-людей. Конструювання опозиційної структури в образній системі п'єси визначається образами Герцога та Ангелів, що втілюється у протистоянні сакрального та профаного вимірів. „Дослідження опозиційних пар є найзагальнішим елементом хаологічної стратегії. У формальному аспекті відповідниками біфуркації є різного роду контрастні зіставлення в масштабі слова (…) або події (…), а також поділ мотивів, розбиття часу або простору, конструювання персонажів…" [2, с. 454-455]. Герцог, як представник земного світу, носій гріховного, прагне „купити" собі перепустку в інший – сакральний вимір, символом якого стає живий вогонь. Символ вогню у тексті п'єсі присутній від початку до завершення драматургічної дії. Він є втіленням у тексті Божої сили. Наталія Лисюк у своїй монографії пише: „Особливу вагомість має в ритуалах „живий вогонь" (тобто запалений в особливий, а власне, доісторичний спосіб), який забезпечує непроникність означених ним кордонів людського простору" [7, с. 135]. На початку твору образ вогню з'являється у вигляді чарівного багаття, довкола якого сидять Ангели, його сила настільки могутня, що посеред лютої зими він творить простір літа: „Довкруг шаленіє хурделиця, потужний вітер гатить сніговими снарядами в невидимі фіксатори вічного спокою, а троє напівоголених дотепників, кайфуючи на сонячній поляні, смакують суницею, черешнями, інжиром, персиками і тому подібною екзотикою" [3, с. 269]. Таким чином, вогонь визначає кордони двох просторів. Наступним з'являється образ свічки з живим вогнем, яку не може загасити навіть сильний вітер. Ця свічка здатна врятувати свого володаря від Апокаліпсису. Сакральна свіча стає ціллю Герцога, який прагне вирватися зі світу, що доживає останні дні. Він – всемогутній володар земного світу, вступає у переговори з Ангелами. Задля отримання бажаного, Герцог відмовляється від свого статку та влади, перетворюючись на бездомного жебрака – Зюзю. Зюзя стає метаобразом. Він вже не просто людина, а божество, однак не християнської міфології, а язичництва. Залучення Я.Верещака до сюжету твору язичницьких символів, докорінно змінює сценарій розвитку та завдання християнського „Апокаліпсису". „Зюзя – бог Зими. Він босий , з непокритою головою, в теплій медвежій шубі та із залізною булавою у руках. Більшу частину часу він перебуває у лісі, але інколи ходить по полях, річках, з'являється у

поселеннях, віщуючи сильний мороз. Скрізь його супроводжують нерозлучні Мороз, Заметіль та Хурделиця. (…) Немає більш суворого та непривітного царства на Землі, ніж царство Зюзі" [6, с. 57-58]. Час Зюзі символізує замирання, зупинку розвитку Апокаліпсису. У хаотичному світі починається процес самоорганізації дисипативних структур, який повертається на дохристиянський, етнічний рівень. Самоорганізуючим елементом стає чудо, що втілюється у появі Синичок-Сонячних зайчиків. Образ Синичок втілює у тексті почуття любові з якого можливе народження нового світу. Синички дарують сили Зюзі, повертають його до реальності. Завдяки впливові сакрального природного образу Синичок народжується новий метаобраз Зюге, якому більше не потрібна сакральна свіча, оскільки він знає як відвернути Апокаліпсис. Зюге втілює образ сильної особистості, що відродилася, знявши з себе соціальний тягар. Таким чином, Я Верещак розкриває шлях героя крізь власне душевне пекло до очищення, до Раю. Анжела Матюшенко, досліджуючи образи в драматургії ХХ століття зазначає, що письменники ставлять за мету „..відродження цілісної й могутньої особистості, майже знищеної на історичному шляху формування суспільних, релегійних та культурних підвалин Цивілізації. Повернення до свого природного стихійно-діонісійського первня через процес себе створення…" [8, с. 32].

Отже, Я.Вереща активно використовує у тексті прийом полімаски (Герцог – Зюзя – Зюге), для розкриття ідеї твору. Полімаска уможливлює функціонування героя у кількох просторових вимірах – фізичному, міфічному світі та внутрішньопсихологічному просторі „Я" героя. Відповідно по-новому відкривається синергетичний зв'язок психологічного, чуттєвого, ментального, тілесного, матеріального як підсистем, що беруть участь у процесах самоорганізації, в об'єднанні яких і реалізується наша присутність у цьому мінливому світі, наше нестале буття у ньому, наша взаємодія з собою та іншими [1].

Драматургія Ярослава Верещака – це потенція подолати тісні межі мовленнєвих форм та вийти на метарівень комунікації, який реалізується у трансдіалогічності, що представлена рівнем вербально/аудіального сприйняття, кінестетикою, візуалізацією, актуалізацією підсвідомого реципієнта, посиленням його емоціональних переживань. Поєднання Аристотелевого катарсису з прийомами інтелектуального театру Б.Брехта зумовлює трансцендентність драматургії Я.Верещака, в якій осягнення авторських ідеєформ та катарсис відбувається ще й за допомогою інтуїтивного сприйняття. У „144000" наявний тип брехтівського героя – образи ангелів, які творять дію за допомогою прийому очуднення. Для них характерна метапозиція щодо розвитку драматургічної дії (вони одночасно грають та рефлектують події поза кордонами розвитку дії). Крім того, у тексті також функціонує аристотелівський тип – образ Герцога – наскрізно трагічний, в долі якого наявний факт вбивства батька. Тож поєднання емоціонально-чуттєвого катарсису (Аристотель) та інтелектуального, пов'язаного з прийомом дізнання, розкриття істини (Б.Брехт), народжує трансцендентну театральність.

Епатажність сюжету п'єси Я.Верещака націлена на формування метаобразності, яка впливає на всі канали сприйняття реципієнта. Катарсис драматургії Ярослава Верещака функціонує в способі представлення реципієнту нової трансцендентної картини світу, яка одночасно здатна об'єднати класичну трирівневу часову та просторову модель світотворення. Таким чином, відбувається процес перевідкриття часу в просторовій парадигмі, що релевантне постнекласичній / постмодерній концепції. Людству вже явлена історія Апокаліпсису в її теологічному розумінні, Я.Верещак намагається перевідкрити біблійний сюжет у психосоматичній площині героя. Звідси формується часова колізія, що реалізується у синтезі та одночасній деструкції категорії часу, як астрономічного поняття та індивідуально-психологічного його сприйняття персонажем. Синкретизм авторської моделі світу втілюється на рівні суб'єкта драматургічної дії. У драматургічних образах п'єси (Герцог, Юда), поєднується минуле, релятивне образу пекла (дитинство Юди, якого покинули батько та матір і який ріс, проклинаючи свого батька та жорстокий світ; тяжка юність Герцога, який від безвиході вбиває рідного батька), теперішнє, що реалізується у другій сходинці світоустрою – земній – і виступає своєрідною біфуркаційною зоною (І.Пригожин), співвідносною з проблемою вічного вибору та станом постійного душевного коливання:

„Ю д а. Ви перша людина, яку я полюбив усім серцем. І не тільки за ваш гумор. За пекло душевне, за вічну самотність, за усвідомлене нікчемство і неможливість подолати його, за те, що ніколи не вірили в Бога, але завжди з ним розмовляли, за те, що грішили по-чорному і проклинали себе за це, але ніколи, жодного разу не покаялися і, якщо плакали коли-небудь, то тільки від люті несамовитої і гордині поганьбленої, але ніколи – від співчуття чужому горю…" [3, с. 298].

Герцог балансує на межі грішника і праведника. Його діяльність спотворює світ, але одночасно, він намагається відмити цей світ від бруду. Герой знаходиться у ситуації вибору подальшої життєвої програми. Він випробує на собі два шляхи – всесильного хазяїна світу (Герцог-грішник), та злиденного бомжа (Зюзя-праведник). В результаті народжується збірний образ Зюге – всесильного праведника, який здатен запустити нову програму світоустрою, відсунувши, таким чином, Апокаліпсис. Отже, сюжет п'єси репрезентує формування вищої сходинки світоустрою – ідеального світу співвідносного з поняттям Раю та часовою категорією – майбутнє. Шлях до Раю (майбутнього) визначається тим вибором, який робить герой у теперішньому часі. Однак Рай, як і майбутнє – це лише можлива потенція, яка завжди залишається примарною, недосяжною для героя. Шлях до Раю Зюге вбачає в очищені світу від сміття та бруду, що суголосне авторській ідеї очищення національного світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Аршинов В.И. Событие и смысл в синергетическом измерении / В.И. Аршинов. – Режим доступу до статті: http://re-tech.narod.ru/inf/sinergy/sob_sm.htm
2. Бартосяк М. Застосування теорії хаосу в літературознавчих дослідженнях / Маріуш Бартосяк // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія", 2006.– С. 447-469.
3. Верещак Я.М. 14400: п'єси-фентезі / Ярослав Миколайович Верещак / Упоряд. і авт. передмови О.Є.Бондарева. – К.: Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса, 2008. – С. 268-302.
4. Врубель Л. Герменевтика на службі у богів і Бога / Лукаш Врубель // Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С.Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія", 2006.– С.58
5. Голіченко Т. Мелодії та кольори сучасного Апокаліпсиса (стаття) / Тетяна Голіченко // Дзеркало тижня. – № 22 (346). – 9-15 червня. – 2001. – Режим доступу до газети: http://www.dt.ua/3000/3680/31266/
6. Киреевский И.Р. Мифы древних славян (популярное издание) / Игорь Ростиславович Киреевский. – Харков: ОАО „Глобус", 2009. – 240 с.
7. Лисюк Н.А.Міфологічний хронотоп: Матеріали до курсів „Міфологія", „Міфологія слов'янська і світова" (навчальне видання) / Наталія Анатоліївна Лисюк. – К.: Український фітосоціологічний центр, 2006. –
200 с.
8. Матюшенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття (наукове видання) / Анжела Матюшенко. – К.: ПЦ „Фоліант",2004. – 125 с.
9. Садов'як Д. Апокаліпсис. Вступ (теологічне дослідження) / протиірей Димитрій Садов'як – Режим доступу до статті: http://www.apologet.kiev.ua/ content/view/150/35/

ANNOTATION

In the article the features of forming of post-modernism-quantum dramaturgic text are exposed on the example of play of Ya.Vereshchaka „144000". The role of the use of biblical symbolism and its role is retimed in opening of idea of work. The vivid system and its influence is investigational on the feature of construction of conflict of play. The specific of constructing of time-spatial models an author is studied in the context of theory of chaos.

Keywords: post-modernism-quantum dramaturgy, polemasks, theory of chaos, synergetic, Christian symbolism, heathen appearances, method „theater in a theater", time-spatial constructions.

Леся ГЕНЕРАЛЮК

© 2009

ВЗАЄМОДІЯ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА. НАЧЕРК ТЕОРІЇ СЛОВЕСНО-ВІЗУАЛЬНИХ ІНТЕРАКЦІЙ

АНОТАЦІЯ

У статті окреслено загальний дискурс теорії міжвидової взаємодії, передусім взаємодії літератури і образотворчого мистецтва – процесу, продуктивного для літератури.

Водночас актуалізується аспект формування наукової термінології. Короткий огляд питань комплексної рецепції виявляє пріоритети сучасного літературознавства.

Ключові слова: міжвидова взаємодія мистецтва, література, мистецтво.

Традиційно феномен взаємодії мистецтв досліджується на трьох рівнях структурних взаємодій – міжвидовому (література і образотворче мистецтво, література і музика, образотворче мистецтво і музика), міжнаціональному (література й мистецтво різних народів) та на міжепохальному (література й мистецтво різних епох). Ці взаємовпливи не завжди лежать на поверхні й піддаються явному прочитанню – часто вони є явищами внутрішніми, опосередкованими, але завжди є результатами індивідуального апперцептивного способу інтеграції сенсів, унаочнюють еволюцію митця. Літературознавча компаративістика частіше розглядає міжнаціональні й міжепохальні взаємодії, відстежуючи запозичення сюжетів, мотивів, композиційних схем, стилістичні та технічні паралелі у творчості тих чи інших письменників.

Відомо, що онтогенетична за своєю природою єдність мистецтв – поза трактуваннями Арістотеля, Симоніда, Леонардо, Лессінга стосовно фактів взаємоперегуку живопису й поезії – була задекларована у Німеччині. Єнські романтики – Л. Тік, Вакенродер, Новаліс, брати Шлегелі – обґрунтували ідею універсального художнього твору (Gesamtkunstwerk), побудованого на взаємодії різних видів мистецтва, котрі, об'єднуючись, не просто взаємозбагачуються, а деформуються, розчиняються задля максимального моделюючого відтворення та задля повноти сприйняття. Розглядаючи процес творчості як широкоплановий, комплексний акт, вони акцептували висунення глобальних ідей, котрі проявляються тим об'ємніше і резонують тим сильніше, чим активніше залучені до їхнього оформлення засоби різних мистецтв.

Це усвідомлювалося віддавна, тому, наприклад, письменники-художники, художники-музиканти, поети-художники XIX ст. були дуже близькими до витоків сьогоднішніх полісинтетичних видів мистецтва. Нинішня епоха, продукуючи безліч словесних та зображальних форм, пропонує складні варіанти їх взаємодії, причому зараз у художній культурі розвинутих країн переважають над словесними саме візуальні форми завдяки дедалі більшому розширенню мережі відео-, аудіо-, кіно-, теле- та інтернет-комунікацій. Зображальна форма своєю наочністю, загальнодоступністю, часовою оперативністю та естетичною виразністю стає найбільш бажаною й ефективною, тим-то культурологи повсюдно фіксують тенденцію втрати інтересу до слова, особливо в поезії, художній прозі. Однак апогей домінування словесних видів мистецтва в минулі епохи, вплив художнього слова на реципієнта залежав від розширення самих можливостей літератури, у тому числі – завдяки взаємодії й синтезу мистецтв, і тут акцентуація візуальності, як і звукових асонансів та контрапунктів, відігравала одну з ключових ролей.

Генезис поняття взаємодії мистецтв бере початок в історії, походить передусім з первісного синкретизму архаїчного мистецтва (О. Веселовський, Г. Башляр), де злиття слова і музики, орнаменту і жесту в єдиному ритуальному дійстві означали полілог культури. Власне, взаємодія з'явилася разом з мистецтвом, незважаючи на періоди видового його розділення та окремі періоди відродження стихії синкретизму (С. Бройтман) в часи Ренесансу, бароко, романтизму, символізму і т.д. Міжвидова взаємодія була актуальною у всі часи. Від античності – піфагорійців, котрі вбачали багато спільного в музиці, математичній «гармонії небесних сфер» та скульптурі з її дотриманням числових пропорцій, чи Арістотеля, котрий на вершині «видової піраміди» поставив поезію й музику, яких об'єднували ритм, мелодика (наспівування), потужний етичний вимір, – і до середніх віків – приміром, відомих ідей Гуго Сен-Вікторського, котрий за творчою рефлексією вважав близькими літературу, музику й архітектуру, відтак – до епохи Відродження і далі.

Не можна обминути увагою концептуальні розробки Л.-Б. Альберті (трактати «Про живопис», «Про зодчество», «Про статую») та ідеї Леонардо да Вінчі («Трактат про мистецтво»), який розділив живописця, поета, музиканта, скульптора для того, щоб продемонструвати, як живопис об'єднує не тільки всі інші мистецтва, а й наукове пізнання. Виділимо й принцип «єдиної мети» Джамбаттісти Маріно, котрий уперше підійшов до поняття синтезу як шляху могутнього впливу на реципієнта, вважаючи, що живопис є німою поезією, поезія – живописом, що розмовляє, а музика й поезія – споріднені типологічно. Саме з останнім твердженням пов'язують появу жанру опери; пізніше новітню теорію оперного мистецтва розвинув Р. Вагнер, який разом із романтиками приділяв значну увагу пошуку взаємозв'язків між поезією, музикою та живописом. Головна мета взаємодії – думка йде від Дж. Маріно й до сучасності – це створення «дивовижного враження», яскравого ефекту від максимально різнобічного навантаження рецепторів реципієнта.

В епоху романтизму питання взаємодії мистецтв було особливо актуальним: розробка його, розпочата в етапних працях Й. Вінкельмана «Історія мистецтв давнини» та «Лаокоон, або Про межі живопису і поезії» Г. Лессінга, тривала у Гегеля, Шеллінга, Шлегеля, пізніше – у Шопенгауера, Макса Дессуара. Особливо активно воно розглядається у працях сучасних літературознавців, істориків та теоретиків мистецтва, які спрямовують зусилля на вивчення процесів міжвидової співдії в культурі кінця XIX – XX ст. Чи не найактивніший поштовх до такого вивчення був заданий у свій час Шанфлері (брошура «Ріхард Вагнер», 1860) та Бодлером («Ріхард Вагнер і «Тангейзер» у Парижі», 1861), котрі підхопили сповідувану Вагнером ідею Gesamtkunstwerk, наголошуючи на виразності його музики (згідно зі створеною поетами «teori wagnerienne», композитор першим явив двоєдиність поезії та музики), яку, відзначали вони, ріднить з іншими видами мистецтва сила вираження почуттів, «велич і бездонність» матерії та духу. Вагнер був переконаний, що реалізація ідеалу Gesamtkunstwerk розкриє могутній потенціал людини, відтак універсальна індивідуальність художника подолає багато проблем відчуженої культури, відкриє необмежені можливості для створення майбутнього «вільного об'єднаного людства», непідвладного «індустрії й капіталу» [11, с. 276, 293-295]. Дійсно, ідея взаєморозчинення мистецтв зіграла суттєву роль у розвитку світової культури. На думку Франсіса Клодона, який досліджував впливи літератури на музичні форми, і поезія Бодлера, і загадкові образи Гюстава Моро, й музика Вагнера мають багато спільного [9, с. 288-290], адже поезія, музика й живопис мають численні точки дотику: тим-то символізм кінця XIX – початку XX ст. в контексті проголошеного ним панестетизму обрав курс на синтетичне мистецтво par excellence, яке користується «звуками всіх клавіатур і барвами всіх палітр» (Т. Готьє).

Характерно, що саме у кінці XX ст., коли явний пріоритет належав синтетичним і полісинтетичним видам мистецтва, коли почали відбуватися кардинальні зміни у способі сприйняття та мислення, багатоаспектна проблема взаємодії мистецтв та літератури стала надзвичайно актуальною. В одній із книг, яка вийшла в рамках програми оголошеного ЮНЕСКО «Всесвітнього десятиліття культури» науковці Німеччини, Франції, Італії, США, Болгарії розглядали зв'язки літератури та інших мистецтв, починаючи від античності й до кінця XX ст. [12].

Назагал взаємодія мистецтв як міждисциплінарна проблема сьогодні вивчається у декількох напрямках. Один із них – взаємодоповнююча співпраця (в тому числі на рівні співавторства) художників, музикантів та літераторів, прослідкована істориками мистецтва й висвітлена у фундаментальних монографіях останніх років[4]. Цікавими у цьому плані є колективна монографія, що проводить паралелі між сприйняттям і відтворенням особистості французькими письменниками та італійськими художниками[5], а також нотатки-самоспостереження поета, прозаїка, історика культури Іва Бонфруа[6].

Інший напрям, літературознавчий, особливу увагу приділяє поетам і письменникам, що є водночас рисувальниками або ж використовують засоби суміжних мистецтв у своїй творчості. Комплексний міждисциплінарний дискурс активний у розвідках зарубіжних літературознавців, наприклад у Дж. Єнсена, що досліджував західноєвропейських письменників XIX – XX ст., котрі були видатними художниками [30], Валерія Дементьєва, котрий вивчав російських письменників, що мали дотичність до образотворчого мистецтва [5], Магдалени Попель, яка здійснила комплексний аналіз творчості поета-художника С. Виспянського [39]; у текстологів[7] та іконологів[8].

---

[4] *Munro J.* The dialogue between Painting and Poetry, 1874-1999. – Cambridge, 2001; *Peyre Y.* Peinture et poésie: Le dialogue par le livre 1874-2000. – Paris, 2001; La modernité mode d'emploi /Ed. F. Claudon, S. Elias, S. Jouanny etc. – Paris, 2006.

[5] De la felure a la fracture: Hommage a Philippe Renard / Ambroise C., Arnaud M., Bianchi A.M. et al.; Textes reunis par Ambroise C., Sgard J. – Grenoble, 1993.

[6] *Bonnefoy Y.* Ecrits sur l'art et livres avec les artistes. – Paris; Tours, 1993.

[7] *Serodes S.* Les manuscripts autobiographiques de Stendal. – Geneve, 1993; *Bourjea S.* Rhombes // Poetique, 97. – Paris, 1997; *Rzerzycka M.* Perwersje dekadentów: Akt w malarstwe i literaturze. – Warszawa, 2002.

[8] *Huber E. W.* Ikonologie: Zur anthropologischen Fundierung einer kunstwissenschaftlichen Methode. – Mittenwald; München, 1978; *Mitchell W. J. T.* Iconology: Image, Text, Ideology. – Chicago; London, 1986; *Gombrich E.* Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation. – Princeton, 1989; *Панофски Э.* Idea: к истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма. – СПб., 1999.

Про вивчення типологічних зв'язків і взаємодій різних мистецтв та сфер практично-духовної діяльності свідчать численні компаративістичні колективні праці, зокрема збірники, видані Польською академією наук [38], університетом Миколая Коперніка [44]; збірники, які видаються у Кракові [25], чи збірник статей однієї з міждисциплінарних конференцій, яка відбулася у Варшаві [34].

У цьому контексті слід згадати й грунтовне дослідження С. Четмена, присвячене зіставленню зображальних засобів у літературі й кінематографі [23], статтю Л. Крамера про функціонування літературного тексту у взаємодії з музичним і живописно-зображальним рядом [31]; монографії дослідниць з Болгарії та Польщі Розалії Лікової [10], Северини Вислоух [42] і Гражини Бобілевич [20] чи працю «Порівняльне літературознавство» (Париж, 1997) за редакцією Д. Суйє і співробітництвом В. Трубецького [32], котрі скеровані перш за все на прочитання культурного тла епохи поза видовою ізоляцією мистецтв. Адже, як наголошується в одній з монографій, «порівняльне літературознавство – це мистецтво методики, яке через вивчення на зрізі за аналогією, за спорідненістю вказує на результативні впливи, зближуючи літературу з іншими галузями мистецтва, зближуючи між собою літературні факти й тексти, як ті, що віддалені в часі й просторі, так і ті, що належать одній мові та культурі, в контекст єдиної існуючої традиції» [37, p. 12.].

Без сумніву, багатоаспектна проблема взаємодії мистецтв як окрема галузь літературних компаративістичних досліджень, на думку Д. Наливайка, означує «необхідність і актуальність вивчення міжвидової взаємопов'язаності й взаємодії літератури в системі мистецтв» [13, с. 58], саме тому вона, особливо в останнє десятиліття-півтора, надзвичайно цікавить дослідників.

Пожвавлення спостерігається в російському літературознавстві: у березні 2000 р. у Санкт-Петербурзі відбулася перша міжнародна конференція «Література в системі мистецтв: методологія міждисциплінарних досліджень» [19], інша конференція – «Проблеми і перспективи міждисциплінарних фундаментальних досліджень» відбулася у 2002 році [16].Так само у Москві періодично проходять масштабні конференції з питань міжвидової взаємодії, назвемо лише деякі з них: конференція, присвячена пам'яті О. Лосєва – «Синтез у російській та світовій художній культурі» відбулася у 2001 [17], «Взаємодія літератури з іншими видами мистецтва» – у 2009 [4]. З'являються численні публікації – від статей, що розглядають ідеї синтезу мистецтв і наук, наприклад в естетиці романтизму [18], до колективних збірників у цьому ж руслі[9], а також монографій[10] та окремих публікацій[11]. Історико-теоретичний дискурс взаємодії мистецтв, окреслений українським вченим Д. Наливайком у аналітичній статті «Література в системі мистецтв як галузь компаративістики»[12], переконливо засвідчує масштаб інтеракційних явищ. Без сумніву, їхнє всебічне опрацювання у вітчизняній науці потребує уваги дослідників, адже різнопланова взаємодія мистецтв представлена у Т. Шевченка, М. Коцюбинського, Лесі Українки, І. Франка, Б.-І. Антонича, П. Тичини, В. Винниченка, С. Гординського та ін.

Освоюючи теоретичні підходи до масштабної проблеми словесно-візуальних інтеракцій, необхідна й праця над уточненням термінів. Оперуючи терміном «взаємодія мистецтв», як і

---

[9] Відома школа компаративістських досліджень, що склалася у Пермі. Див. зб.: Проблемы романтизма в зарубежной литературе XIX – XX веков. – Пермь,1986; Традиции и взаимодействия в зарубежной литературе XIX – XX веков. – Пермь, 1990; Традиции и взаимодействия в зарубежных литературах. – Пермь, 1994, 1996; Проблемы метода и поэтики в зарубежной литературе XIX – XX веков. – Пермь, 1995.Цікавими є компаративістичні розробки, представлені у зб.: Русская литература и изобразительное искусство XVII- начала XX века. – Ленинград, 1988; Литературоведение на пороге XXI века. – М., 1998; Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2002, 2003.

[10] *Харитонов В.В.* Взаимосвязь искусств. – Екатеринбург, 1992; *Мазаев А.И.* Проблема синтеза искусств в эстетике русского символизма. – М., 1992; *Кишкин Л.С.* Литература среди искусств и наук. – М., 1994; *Сэпман И.В.* Кино и поэзия. – СПб., 1994; *Боград Г.* Произведения изобразительного искусства в творчестве Ф.М. Достоевского. – Нью-Йорк, 1998; *Тишунина Н.В.* Западноевропейский символизм и проблема взаимодействия искусств: опыт интермедиального анализа. – СПб., 1998.

[11] *Золотов Ю. К.* Содружество искусств в XVII веке и аспекты его комплексного изучения // Известия АН СССР. /Сер. лит. и яз. – М., 1990. – Т. 49. – № 3; *Хангельдиева И.Г.* Синтез искусств как средство выразительности // Философские науки. – М.,1991. – № 7; *Тишунина Н.В.* Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты. – М., 2003.

[12] Окремі, не вказані тут дослідження з питань взаємодії мистецтв та їх аналіз див.: *Наливайко Д.* Література в системі мистецтв як галузь компаративістики. – С. 33-60.

термінами, наприклад, «універсальний», «естетичний», неможливо позбутися тієї невизначеності й доволі розмитих обрисів, які вони мають, хоча й вживаються дуже часто. Повсюдне вживання цих категорій у якості певних констант, перетворило їх на своєрідні символи, які в принципі зрозумілі всім, але їх реальний смисл важко піддається конкретизації й розшифровуванню. Через величезне різноманіття форм міжвидової взаємодії, у різних дослідженнях поняття взаємодії мистецтв тотожне поняттям взаємозв'язку, взаємовпливів, взаємодоповнення, взаємообміну, взаємопроникнення, взаємозбагачення, синтезу; завершують цей не зовсім синонімічний ряд терміни «інтертекстуальність», «інтерсеміотичність» та «інтермедіальність». Поза розлогим теоретичним дискурсом і спробами чіткого розмежування, з-поміж усіх цих понять слід означити три напрямні – взаємозв'язок, взаємодія, синтез.

У сфері контактів суміжних мистецтв існують органічні явища взаємозв'язку, або ж взаємообміну чи взаємодоповнення: наприклад, поезія і музика (жанр пісні, романсу); театр і музика (музика як тло, компонент сценічної дії); література і образотворче мистецтво (жанр ілюстрації, народної картини із супровідним підписом). Взаємодоповнення (взаємозв'язок) можливе, якщо кожне із взаємодіючих мистецтв здатне на самостійне існування; базується воно зазвичай на позичанні тем та ідей у різних авторів чи дублюванні їх у різних моделюючих системах (наприклад, ілюстрації О. Сластіона, В. Касіяна до «Гайдамаків» Шевченка, декорації А. Лісовського до «Гайдамаків» у сценічній інтерпретації Леся Курбаса). Давно устійнилася традиційна форма взаємозв'язку – література і театр, література і кіномистецтво, де на тематичному рівні відбувається взаємообмін темами й сюжетами. Отже, перший рівень можна умовно позначити як рівень дотичності різних мистецтв з наслідками взаємного обміну. Своєю явною конкретністю, як такі, що лежать на поверхні, ці варіанти взаємодії найлегше піддаються дослідженню.

До поняття взаємодії іншого рівня найближчим є термін «мистецький інтеракціонізм» (латин. interaction – взаємодія, вплив), тут мається на увазі співдія двох мистецтв на користь збагачення одного з них або ж обох з наступними відчутними змінами формотворчого характеру як у самій структурі твору, так і в модифікаціях стилю (синоніми: «взаємозбагачення», «взаємопроникнення», «взаємовпливи»). Така взаємодія породжує: а) тематичні ремінісценції, які виникають в одному виді мистецтва у зв'язку із сприйняттям і переживанням твору іншого виду мистецтва (наприклад, екфразиси); б) міжвидову інтерполяцію: запозичення або переклад на мову суміжних мистецтв окремих прийомів, характеристик, формотворчих засобів певного виду мистецтва (зарубіжні дослідники у випадку вживлення-інтерполяції засобів пластичних мистецтв у літературу користуються терміном «гіпотипозис»).

Наступною вищою формою взаємодії є синтез – явище свого роду симбіотичне, близьке до мутуалізму, коли завдяки цілеспрямованій співдії двох чи більше видів мистецтва, свідомому використанню у сфері одного мистецтва засобів іншого з'являється нова мутуальна форма, покликана всебічно активізувати сенсори та уяву реципієнта. Синтез також ґрунтується на використанні зі сфери суміжних мистецтв деяких прийомів, методів і формотворчих засобів, що переважно реалізуються у творчості одного автора, школи чи напряму; він кардинально змінює стиль, пропонуючи нові синтетичні форми образності, метафоричності, символіки. Слід зауважити: більш загальне поняття взаємодії підпорядковує поняття синтезу; кожен синтез – взаємодія, але не кожна взаємодія є синтезом. Синтез мистецтв веде до активніших, більш масштабних перетворень і, хоча б тому, що він «знаходить своє вираження у зміні структури художнього мислення, у формуванні глобального його характеру» [6,с. 17], він уже характеризує активні синкретичні процеси кінця XIX, всього XX та початку XXI ст.

Взагалі, дослідження стилю митців-універсалістів неможливе без урахування того спектру інтермодальних асоціацій, тих виразних засобів, котрі походять від суміжних видів мистецтв, в яких реалізується митець. Для прикладу, стиль Шевченка-літератора сформувався в найтіснішому зв'язку з образотворчим мистецтвом, в якому він був професіоналом, скульптурою, музично-пісенним мистецтвом, в якому він реалізувався як аматор, і частково театром, де він також проявив себе на рівні аматорства. Відтак міжвидова взаємодія у його літературній творчості відбувається на перетині літератури, візуальних мистецтв, музики й пісні, театру (або, в сучасному сприйнятті, – кінематографу); в його мистецькій спадщині опосередковано прочитуються впливи літератури, музики, театру. Літературний стиль М. Волошина, поета-художника, був сформований під впливом пластичних мистецтв: європейської архітектури, живопису французького імпресіонізму та японського мистецтва: його критичні статті літературознавчого,

мистецтвознавчого характеру, як і поетичні твори мають численні алюзії на образотворче мистецтво, скульптуру, архітектуру. Графіка ж Волошина, його пейзажні акварелі зазнали впливу японської рисувальної традиції.

Саме тому творчість багатьох митців кінця XIX – початку XX ст., періоду особливо яскравого домінування синтезу в епоху символізму, коли були зруйновані межі мистецтв і створений особливий стиль, що охоплював усі види мистецтва, ієрархізуючи їх, тобто у епоху суб'єктного неосинкретизму [3, с. 257, 276-280], – досліджувалася з урахуванням численних міжвидових взаємодій.

З поняттями взаємозв'язку, взаємодії-інтеракціонізму та синтезу корелюють терміни, що з'явилися в середині XX ст. Наприклад, трансакціонізм (С. Грінблатт) – запозичення, реінтерпретація і застосування в авторських цілях матеріалів з інших «культурних зон» [26, p. 7], – майже тотожний інтеракціонізму; причому «конкретні випадки обмінів між культурними зонами і дискурсами» називають «трансакціями, або переуступками» [15, с. 118]. Інтертекстуальність має на увазі (якщо вслід за М. Бахтіним, Ю. Кристевою, Р. Бартом вважати будь-який твір текстом – тобто, усі знакові семантично значущі системи, що несуть зв'язну інформацію) й т. зв. псевдокомпілятивність структури твору – «нової тканини, зітканої зі старих цитат» [1, с. 218]. Позаяк введення терміна «текст» спричинило перегляд ролі автора з його специфічним типом світосприйняття та перегляд історико-культурних закономірностей розвитку мистецтва, а поняття стилю, методу, напряму замінило поняття «дискурс», в якому розглядаються різні мови, коди, текстові одиниці, – такий підхід узагальнив і навіть схематизував поняття взаємодії.

Звичайно, можна сприймати культуру як панінтертекстуальний феномен, де повсякчас відбуваються явища діалогічності (М. Бахтін) та контакти між окремими кодами, текстами, однак поняття інтертекстуальності, яке пов'язане з особливим принципом цитування попередніх текстів, видається слушним використовувати щодо Шевченка перш за все у випадку його міжвидових ремінісценцій, екфразисів чи алюзій і цитацій у мистецьких творах. Глибинні сенси взаємодії мистецтв це поняття не розкриває, воно радше є близьким до перегуку: зіставлення, порівняння сюжетів, тем, образів різних мистецтв на міжнаціональному, міжепохальному рівнях взаємодії. Тут спільним субстанціальним явищем, дійсно, є компендіум універсальних загальнолюдських ідей, адже архетипи, ейдетичні виміри, в якомусь загальному сенсі, – набуток усієї цивілізації.

Термін інтерсеміотичність (вживаний Ю. Лотманом, Б. Успенським, Б. Гаспаровим та ін., котрі розглядають мистецтво як знакову систему) чи не найближче стоїть до поняття «взаємодія», адже явище поліглотизму, за Лотманом, зумовлене тим, що у поліхудожньому творі взаємодіють різні семіотичні ряди. Так, описуючи взаємозалежності між картинами й текстами в руслі інтерсеміотики й літературної критики, Венді Стейнер довільно трактує категорію ut pictura poesis на поетичних творах модернізму [40]; подібним чином Ксана Бланк, вловлюючи взаємозалежності між іконічними й словесними образами, поєднує толстовський реалізм та супрематизм К. Малевича [2]. В руслі семіотики досліджує живописність в літературі Северина Вислоух [41; 43], з деяким ваганням і застереженнями користуються терміном „інтерсеміотичність" автори збірника, присвяченого зв'язкам літератури з іншими мистецтвами [29]. Щоправда, значно частіше інтерсеміотичний аналіз проводиться на стику з лінгвістикою, як це робить, зокрема, Манфред Макенгаупт [33]. Проте принцип перекодування образів (зазвичай вживається «знаків») однієї моделюючої системи в іншу, що становить суть цього терміна, виказує певну механічність його застосування, завдяки чому контакти суміжних мистецтв аналізуються в основному на зрізі взаємодоповнення й перегуку, наприклад, малюнки-ілюстрації до літературних творів, інсценівки, екранізації, комікси тощо [8, с. 230-231]. Також виникають певні сумніви на ґрунті відсутності врахування інтерсеміотикою процесуальності й тонких психофізіологічних механізмів, котрі визначають форми та якісні параметри міжвидових взаємодій.

Дещо спрощеною, на наш погляд, постає типологічна класифікація, запропонована Лео Хоєком стосовно проблеми «візуальний образ – текст» в інтерсеміотичному дискурсі. Дослідник розглядає три варіанти взаємодії: 1) первинність зображення; 2) первинність тексту; 3) симультанність (одночасність виникнення. – *Л. Г.*) тексту і зображення [28, p. 64-78] і підтверджує свої висновки тим, що в інтерсеміотичному вимірі йдеться виключно про вивершено-конкретні тексти й твори пластичних чи інших мистецтв.

Корелює з поняттям взаємодії мистецтв поняття інтермедіальності (І. Ільїн), яке репрезентує особливий тип взаємозв'язків у художньому творі, побудованому на взаємодії художніх кодів різних мистецтв (у широкому значенні – це цілісний художній простір в культурі).

Багатозначний термін функціонує в контексті сучасного розширення інформаційного простору, він як у позахудожній, так і в художній культурі освоює всі знакові системи, котрі, структуруючись в текст, є рівноправними джерелами інформації, «будь то слова письменника, колір, тінь і лінія художника, звуки (і ноти як спосіб їх фіксації) музиканта, організація об'ємів скульптором і архітектором..., аранжування зорового ряду на площині екрана – все це в сукупності представляє ті медіа, котрі в кожному виді мистецтва організовані за своїм зводом правил – кодом, що є мовою кожного мистецтва» [7, с. 8], а відтак – частиною єдиного інформаційного простору.

Термін розкриває етапи процесу взаємодії в системі інтермедіальних відносин: спершу здійснюється переклад одного художнього коду на інший, а потім відбувається власне взаємодія, тільки не на семіотичному, а на семантичному рівні. На думку філософа, взаємодіють не стільки мови й коди мистецтв, скільки їх смислові потенції. Наприклад, опис картини переносить в літературний текст образний смисл кольору, колориту, форми, композиції тощо. Таке «транспонування» візуальних елементів у вербальний ряд породжує особливий художній ефект: втрачається свобода зорових асоціацій, як при сприйнятті малярського полотна, й виникає спектр смислових асоціацій.

Подібний зріз досліджень, використовуючи формулювання «інтерференція мистецтв» (котре також стосується смислового кореспондування мистецтв чи накладання значень), запропонувала Мері Енн Коус [22], а інший дослідник Жан-Люк Нансі – співмірний з вищеназваними термін «осциляція», який окреслює можливі смислові взаємозалежності між зображеннями і текстами, що за своєю природою нестабільні й наближуються то до візуалізму, то до вербальної саморепрезентації [35]. Тут бачимо (і це відбилося в термінах), що вчені намагаються представити, наскільки тонкими й лабільними можуть бути варіанти міжвидових взаємодій. Водночас оптимальна структура інтердисциплінарних, компаративістичних досліджень поступово окреслюється.

Слід зауважити, що цей начерк – фрагмент об'ємного теоретичного дискурсу міжвидової взаємодії, як і запропонований тут короткий огляд проблем термінології, без сумніву, не є вичерпним і не прояснює розмитості й різночитань множинності понять, котрі стосуються міжвидових зв'язків. Однак зусилля сучасного літературознавства, спрямовані на комплексне дослідження феномену літературно-мистецького інтеракціонізму та на формування термінологічного апарату є, на наш погляд, продуктивними.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Text. Цит. за: Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение: Энциклопедический справочник. – М., 1996.
2. Бланк К. В поисках иконичности: Л. Толстой и К. Малевич // Русская литература. – СПб., 2004. – № 1.
3. Бройтман С.Н. Историческая поэтика // Теория литературы: В 2 т. – М., 2004. – Т. 2.
4. Взаимодействие литературы с другими видами искусства: XXI Пуришевские чтения /Сб. статей и матер. – М., 2009.
5. Дементьев В.В. Поэта быстрый карандаш. – М., 2000.
6. Зись А. Теоретические предпосылки синтеза искусств // Взаимодействие и синтез искусств. –Ленинград, 1978.
7. Ильин И.П. Некоторые концепции искусства постмодернизма в современных зарубежных исследованиях. – М., 1998.
8. Ігнатенко М., Волков А. Інтерсеміотика //Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці, 2001.
9. Клодон Ф. Музыка // Энциклопедия символизма: Живопись, графика, скульптура. Литература. Музыка /Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др. – М., 1998.
10. Ликова Р. Проблеми на европейския символизъм. – София, 1994.
11. Лосев А.Ф. Исторический смысл эстетического мировоззрения Рихарда Вагнера // Лосев А.Ф. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991.
12. Литература и искусство в системе культуры: Сб. – М., 1988.
13. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики //Наливайко Д. Літературна теорія і компаративістика. – К., 2006.
14. нового времени. – СПб., 1994.
15. Перкінс Д. Чи можлива історія літератури? – К., 2005.
16. Проблемы и перспективы междисциплинарных фундаментальных исследований: Материалы 2-й научн. конф. Санкт-Петерб. союза ученых. – СПб., 2002.

17. Синтез в русской и мировой художественной культуре: Тезисы науч.-практ. конф., посвящ. памяти А.Ф. Лосева / Моск. пед. гос. ун-т. – М., 2001.
18. Софронова Л.А. Несколько замечаний о поэтике романтизма // Русская литература и культура.
19. Тезисы I Международной конференции «Литература в системе искусств: методология междисциплинарных исследований», 23-25 марта 2000 г., Санкт-Петербург / Рос. гос. пед. ун-т им. А. И. Герцена. – СПб., 2000.
20. Bobilewicz G. Wyobraźnia poetycka – Wiaczesław Iwanow w kręgu sztuk. – Warszawa, 1995.
21. Bonnefoy Y. Ecrits sur l'art et livres avec les artistes. – Paris; Tours, 1993.
22. Caws M. A. The Art of Interference. – Princeton, 1990.
23. Chatman S. Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction and film. – Ithaca, 1990.
24. De la felure a la fracture: Hommage a Philippe Renard / Ambroise C., Arnaud M., Bianchi A.M. et al.; Textes reunis par Ambroise C., Sgard J. – Grenoble, 1993.
25. Dialog sztuk w kulturze Słowian wschodnich / Pod red. J. Kapuścika. – Kraków, 2002; 2006; 2008.
26. Greenblatt S. Shakespearean Negotiations. – Oxford, 1988.
27. Holländer H. Literatura – malarstwo – grafika. Interakcje, funkcje i konkurencja // Ut pictura poesis / Pod red. M. Skwary i S. Wysłouch. – Gdańsk, 2006.
28. Hoek L. H. La transposition intersémiotique. Pour une classification pragmatique // Rhétorique et image. – Amsterdam, 1995.
29. Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie) / pod red. S. Balbusa, A. Hejmeja, J. Niedźwiedzia. – Kraków, 2004.
30. Jensen J.C. Doppel¬begabungen // Merkur. – Stuttgart, 1995. – Jg. 49. – № 4.
31. Kramer L. The real in embers, the arts inflamed // Modern language quart. – Seattle, 1993. – Vol. 54. – № 2.
32. Littérature comparée. Sous la direction de Souiller, Didier et Wladimir Troubetzkoy. – Paris, 1997.
33. Muckenhaupt M. Text und Bild: Grundfragen der Beschereibung von Text-Bild-Kommunikationen aus sprachwissenshaftlicher Sicht. – Tübingen, 1986.
34. Muzyka w obrazach Jacka Malczewskiego: Materiały z konferencji zorganizowanej przez Akademię Muzyczną im. Fryderyka Szopina w Warszawie w 150 rocznicę urodzin malarza. – Warszawa, 2005.
35. Nancy J.-L. Au fond des images. – Paris, 2003.
36. Paszkiewic A. Opowieści Ivana Bunina z lat 1913 – 1916. Wybrane zagadnienia poetyki. – Wrocław, 1990.
37. Pageaux Daniel-Henri. La littérature générale et comparée. – Paris, 1994.
38. Pogranicza i korespondencje sztuk /Studia pod red. T. Cieślikowskiej i J. Sławińskiego. – Wrocław, 1980.
39. Popiel M. Wyspiański: Mitologia nowoczesnego artysty. – Kraków, 2008
40. Steiner W. The Colours of Rhetoric: Problems in the Relation between Modern Literature and Painting. – Chikago, 1982.
41. Wysłouch S. Literatura i semiotyka. - Warszawa, 2001.
42. Wysłouch S. Literatura i sztuki wizualne. – Warszawa, 1994.
43. Wysłouch S. Werbocentryzm – uzurpacje i ograniczenia // Poetyka bez granic (Z dzejów form artystycznych w literaturze Polskiej). – Pr. zb.: T. LXXVIII. – Warszawa, 1995.
44. Z pogranicza literatury i sztuk / Pod red. Z. Mocarskiej-Tycowej. – Toruń, 1996.

SUMMARY

The article traces general questions of the theory of interspecific interactions, namely a problem of interactions between the literature and the visual art are schematically presented. Such interaction is essential and productive for the literature. The urgency of work on the bases of scientific terminology is underlined. This short review of questions of complex perception shows priorities of modern literary criticism.

Keywords: interspecific interaction of art, literature, art.

Наталія ГОЦА *© 2009*
Науковий керівник к.філол.н., доц. Максимук В. М.

МОТИВ БУДИНКУ / ДОМУ ЯК ВАЖЛИВИЙ ЕЛЕМЕНТ ХРОНОТОПНОЇ ОРГАНІЗАЦІЇ РОМАНІВ ТОНІ МОРРІСОН

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається категорія хронотопу, як важливого аспекту романів афро-американської письменниці Тоні Моррісон. Мотив будинку / дому виділяється як один з провідних елементів часопросторової організації романів даної письменниці. Доводиться символічність та образність вищезгаданого мотиву та його вплив на зміст твору взагалі.

Ключові слова: хронотоп, художній час і простір, образ, мотив.

Дослідження категорій часу та простору на сьогоднішній день викликають посилений інтерес з боку науковців, адже жоден повний лінгвістично-стилістичний аналіз художнього твору неможливий без врахування цього аспекту.

Т. М. Шевченко стверджує, що аналіз художнього простору і часу твору (зокрема, роману) є важливим, оскільки «вивчення закономірностей та смислових аспектів їх структури має неперехідне значення для проникнення в психоаналітичний шар тексту» [1].

Індивідуальне сприйняття явища хронотопу для кожного письменника, а як наслідок, і особливості у його дослідженні, зумовили актуальність даної проблематики в лінгвістиці. Адже аналіз будь-якого художнього твору вимагає врахування категорій часу та простору.

Саме тому метою даної статті є проаналізувати один з основних аспектів реалізації часопростору у романі, а саме мотив будинку / дому, що є характерною рисою творів Т. Моррісон.

Завдання полягає у визначенні основних ознак художнього часу і простору, а також аналізі мотиву будинку / дому у романах Т. Моррісон «Найблакитніші очі», «Сула», «Пісня Соломона», «Рай», «Любов».

Зростаючий інтерес до вивчення питання хронотопу у лінгвістиці доводять чисельні наукові праці таких дослідників як Бабенко Л., Панасенко Н., Браницька О., Сікорська В., Кузнєцов Ю., Шевченко Т. та інших.

Важливо пам'ятати про те, що розуміння художніх категорій часу і простору є цілком індивідуальним для кожного письменника. Перцептуальні (уявні) час і простір є лімітованими.

Сікорська В. називає час і простір одними з основних категорій художньої чи реальної картини світу, «котрі відіграють важливу роль у творенні художніх структур». На думку даної дослідниці, аналіз цих понять дає можливість правильно зрозуміти художній світ митця твору. «Художня тканина твору», - стверджує дана авторка, - «не розподіляється на головне й другорядне; художній час і простір прагне до однорідності всіх її складових частин». Категорії художнього часу і художнього простору визначають «художню єдність літературного твору в його відношенні до реальної дійсності». Єдність часу і простору є важливою умовою «побудови художнього світу в творі мистецтва» [2].

Простір у свідомості також називають «суб'єктованим та антропо-предметно-орієнтованим». Опираючись на точку зору Апресян Ю., Браницька О. говорить про важливість способу сприйняття людиною простору. Саме тому слід брати до уваги не фізичний простір, а той, що відображається у мовній свідомості. А вони досить часто можуть не збігатися [3, с. 95].

Кузнєцов Ю. у своїй статті наводить визначення Ю. Лотмана стосовно художнього простору: «… Художній простір є моделлю світу певного автора, вираженою мовою його просторових уявлень» [4, с. 47].

Слід згадати про те, що простір в художньому тексті є структуралізованим поняттям. Йому також притаманні психолого-концептуальні засади [5, с. 170].

Для аналізу простору у художньому творі необхідно враховувати його критерії, такі як характер та об'єм, параметри об'єктів, що заповнюють простір навкруги суб'єкта (мікрокосм), чи найближчі межі, або ж відкритість, протяжність чи панорамність [5, с. 171]. У нашому випадку йтиметься про найближчі межі, так як саме до цього аспекту можемо віднести мотив будинку.

Панасенко Н., опираючись на точки зору інших авторів стверджує, що автор творить свій «складний, багатошаровий індивідуальний простір і час, що складається з хронотопів персонажів і оповідача». У такому випадку часопросторові одиниці «є частиною авторського концепту дійсності» [6]. Це ще раз доводить, що час і простір є відбитком авторської точки зору у романі. Хронотоп допомагає зрозуміти світогляд письменника, «який впливає на систему образів художнього твору, його композицію, семантичну структуру» [6]. Як бачимо, часопростір тісно повязаний з іншими текстовими категоріями, тому розглядати його необхідно опираючись на них.

Враховуючи важливість хронотопу (в тому числі і простору) будь-якому художньому творі, не слід забувати і про одиниці мови, що його виражають, або, як їх називає О. Браницька – що належать до «категорії просторового дейсису». Такі слова відображають «місце об'єктів, напрямок орієнтації і руху тощо, де важливим компонентом у значенні дейктичних слів є зв'язок з мовленнєвою ситуацією» [3, с. 95].

Звичайно, неможливо дослідити простір у художньому творі не врахувавши його лексичних експлікаторів, що є засобами його вираження. Як твердить Бабенко Л., такі лексичні експлікатори «функціонально-семантично зближуються» та утворюють «функціонально-текстові парадигми слів із просторовим значенням» у тексті [5, с. 187]. В нашому випадку, вивчення семантики цих експлікаторів в співвідношенні з розвитком сюжету, допомагає говорити про монотопічну структуру художнього простору, що виражається в аналізі однієї конкретної точки (місто, будинок, кімната). Політопічна структура характеризується дискретизацією та описом об'єктів всередині основного простору (вулиця, будівля) [5, с. 187].

Слід відмітити, що романи Тоні Моррісон пронизані різними образами, мотивами та символами. Говорячи про часопросторові аспекти творів даної письменниці, неможливо не помітити мотив дому / будинку, який є ареною для кожної важливої події, є водночас таким різним та символічним. Адже дім для кожної людини посідає одне з найголовніших місць у житті. Дім є місцем особливим та особистим. А тому його розташування, інтер'єр можуть багато сказати про його мешканців. Саме тому, звертаючи увагу на таку складову просторової організації роману, як будинок чи дім, можемо дати глибший аналіз самого твору та його персонажів. Будинок / дім відображає головні хронотопні особливості творів Т. Моррісон. Можемо помітити, що будинок кожного персонажа є віддзеркаленням його почуттів та емоцій.

У романі «Сула» мотив будинку є яскраво вираженим та займає одне з провідних місць у часопросторові організації даного твору. Коли Гелен Райт одружується, то чоловік забирає її до «милого будиночка»:

"He took her bride to his home in Medallion and put her in a lovely house with a brick porch and real lace curtains at the window" [7, с. 17].

Такий опис вказує на надію дівчини розпочати гідне життя зі своїм чоловіком, не бути схожою на свою мати повію. Він також показує те, в якій атмосфері народилася і рослі Нел, що частково і визначило її спосіб життя у майбутньому.

Будинку Гелен протиставляється помешкання її бабусі, де усі деталі опису вказують на витонченість, елегантність, деяку показовість його жителів:

"Cecile's Sabat's house leaned between two others just like it on Elysian Fields. A Frenchifield shotgun house, it sported a magnificent garden in the back and a tiny wrought-iron fence in the front" [7, с. 24].

Велику увагу авторка приділяє будинку Єви Піс, де жила і Сула:

"Sula Peace lived in a house of many rooms that had been built over a period of five years to the specifications of its owner, who kept on adding things: more stairways – there were three sets to the second floor – more rooms, doors and stoops. There were rooms that had three doors, other that opened out on the porch only and were inaccessible from any other part of the house; others that you could get to only by going through somebody's bedroom" [7, с. 30].

Письменниця наголошує на тому, що саме Єва створила цей будинок, розмістила все так, як вважала за потрібне. Саме тому, можемо провести паралелі між виглядом її будинку та нею самою. У цієї жінки була велика сім'я, вона повинна були, навіть деколи і мимовільно втручатися у справи своїх дітей та онуки («потрапити в кімнату, лише перейшовши через чиюсь спальню»). Чисельність сходів, кімнат, дверей говорить про нелегке життя Єви, з постійною необхідністю робити правильний вибір (вона відрізала собі ногу, спалила свого сина). Усі ці вчинки, на її думку, є цілком виправданими, спричинені рядом складних життєвих обставин.

Будинок, де проживає Шадрак є цілковитою несподіванкою для Сули:

"Everything was so tiny, so common, so unthreatening. Perhaps this was not the house of the Shad. The terrible Shad who walked about with his penis out, who peed in front of ladies and girl-children, the only black who could curse white people and get away with it, who drank in the road from the mouth of the bottle, who shouted and shook in the streets. This cottage? This sweet old cottage? With its made-up bad? With its rag rug and wooden table?" [7, с. 61].

Письменниця протиставляє будинок Шадрака тому, яким він є на людях. Як побачила Сула, колишній ветеран та засновник Дня самогубства лише намагається захистися від людей, змусити їх його боятися та вважати божевільним. Саме через таку свою поведінку йому дозволяється робити заборонені, непристойні вчинки. Душа ж цього чоловіка, судячи із його помешкання, є вразливою, вона прагне спокою та сімейного затишку.

Коли Сула, по поверненні додому, приходить в гості до Нел, то увесь її будинок та предмети побуту говорять про «родинну» атмосферу там. Це вказує на відданість Нел своїй сім'ї, любов до дітей та чоловіка. Незважаючи на безлад, неможливо не помітити радість та веселощі у домі. Завдяки цьому опису, гостріше відчувається зрада чоловіка і Сули:

"When she scratched the screen door, as in the old days, and stepped inside, the dishes piled in the sink looked as though they belonged there; the dust on the lamps sparkled; the hair brush lying on the "good" sofa in the living room did not have to be apologetically retrieved, and Nel's grimy intractable children looked like three wild things happily insouciant in the May shine" [7, с. 95].

Не без підстав Сула у романі не має власного житла. Вона їздить по світу, шукає кращого життя. Тому і залишається одинокою навіть незважаючи на великий інтерес до неї з боку чоловіків.

Важливим є опис будинку літніх людей, де пізніше проживає Єва:

"It looked like what she imagined a college dormitory to be. The lobby was luxurious – modern – but the rooms she peeped into were sterile green cages. There were too much light everywhere, it needed some shadows. The third door, down the hall, had a little name tag over it that read EVA PEACE" [7, с. 167].

Авторка недарма називає його «стерильною зеленою кліткою», адже незважаючи на його помпезність, сучасність та вишуканість, він є осередком болю покинутої людської душі. У такому місці стають помітними усі людські діяння, бо у ньому «забагато світла», «бракує тіні». Будинок літніх людей у романі є символом самотності. Ми не будемо засуджувати чи виправдовувати їх вчинки, проте скажемо, що такий фінал для Т. Моррісон не є випадковим. Адже одинокими залишилась і Нел, і Єва, і Сула в час своєї смерті.

У романі «Любов» теж помітно значення дому. Адже сюжет обертається навколо готелю містера Коузі, який він побудував на нечесно зароблені гроші. Саме цей курорт є причиною ненависті Крістін та Хід, він приховує безліч людських драм. У ньому ж відбувається порозуміння цих двох жінок перед обличчям смерті. Готель Білла Коузі стає тим місцем у творі, де гинуть людські долі, розбиваються їх серця. Навіть після свого занепаду він продовжує вбивати тих, хто все своє життя намагався ним заволодіти.

Будинок, в якому мешкають Хід та Крістін після розорення курорту теж займає провідне місце у дослідженні даного питання:

"The girl did not miss the house, and the man with the Ice-Off was not wrong: the house was graceful, imposing, and its peaked third-story roof did suggest a church. The steps to the porch, slanted and shiny with ice, encouraged caution, for there was no railing" [8, с. 19].

Вже сам опис цієї споруди закликає бути обережним того, хто у нього заходить. А його «витонченість та імпозантність», неначе у храмі, намагаються показати усім небажаним гостям їх мізерність перед виглядом будинку та його мешканцями.

Роман «Найблакитніші очі» є тим твором, який містить безліч символічних образів, серед яких будинок займає не останнє місце. Як і у інших романах, письменниця використовує безліч дрібних деталей, які за уважного читання та аналізу допомагають зрозуміти його прихований задум. Клаудія так говорить про свій будинок: *"Our house is old, cold, and green"* [9, с. 5]. Такий песимістичний тон маленької дівчинки доводить те, що навіть у такому ранньому віці, вона вже відчуває усі проблеми як у своїй сім'ї, так і в суспільстві загалом. А саме, що таке бути дитиною у жорстокому світі дорослих, що значить бути бідним афроамериканцем, а також, що таке бути жінкою. Зразу вимальовуються протилежні хронотопні аспекти – дитячий світ та світ дорослий (Чоллі ґвалтує свою дочку), світ «білих» та «чорних» (Морін знущається над зовнішністю Піколи),

світ жінок та чоловіків (Хлопці глузують із Піколи). Крім того співіснує соціальне із особистісним.

Опис будинку сім'ї Брідлав включає безліч дрібних деталей, що мають символічне значення:

"There is an abandoned store on the southeast corner of Broadway and Thirty-fifth Street in Lorain, Ohio. It does not recede into its background of leaden sky, nor harmonize with the gray frame houses and black telephone poles around it. Rather, it foists itself on the eye of the passerby in a manner that is both irritating and melancholy" [9, с. 24].

Те, що будинок не гармоніює із іншими спорудами в районі, говорить і про неможливість даної родини вписатися у суспільство. А його «меланхолійність» та «занедбаність» говорить про те, що усі члени сім'ї Брідлав є соціальними ізгоями. Їх бездушність підтверджується такими словами:

"The only living thing in the Breedloves' house was the coal stove, which live independently of everything and everyone, […]" [9, с. 27].

Будинок Геральдіни стає ареною ще однієї трагедії Піколи. Коли вона випадково вбиває улюбленого кота жінки. Кіт уособлює саму Піколу (чорний, з блакитними очима), він стає причиною ненависті до дівчинки. Охайність та акуратність будинку є іронічними у даному випадку, оскільки вони є спробою пригнітити в собі свою природну сутність, свідчать про лицемірність та дволикість її мешканців. Навіть наявність у домі Біблії не свідчить про їх набожність та доброту. Будучи афроамериканцями, вони не бажають з ними спілкуватися (мати не дозволяє сину гратися із чорношкірими дітьми). Крім того Джуніор заманює Піколу, щоб познущатися, а Геральдіна виганяє її зі своєї оселі:

"How beautiful she thought. What a beautiful house. There was a big red-and-gold Bible on the dining-room table. Little lace doilies were everywhere – on arms and backs of chairs, in the center of a large dining table, on little tables. Potted plants were on all the windowsills. A color picture of Jesus Christ hung on a wall with the prettiest paper flowers fastened on the frame" [9, с. 69].

Перед тим, як аналізувати художній хронотоп у романі «Рай», слід відмітити, що людина є прив'язаною до певного місця. Саме тому конкретна просторова адресація полегшує сприйняття художнього тексту, одразу налаштовує читача на певну інформацію [5, с. 185]. А отже вже сама назва даного твору виконує «моделювальну» та «текстотворюючу» функцію [5, с. 185].

Роман «Рай» є надзвичайно складним з точки зору часу і простору, адже письменниця вправно поєднує минуле та теперішнє, стирає межі часу і простору у творі. Місця перебування кожної з жінок є різними, проте вони сходяться в одній точці – будинку Консолати, де всі вони згодом починають мешкати. Архетип дому у «Раю» є надзвичайно символічним, він відграє важливу роль у розумінні даного роману. Адже персонажі у творі намагаються штучно створити певний тип дому, зручний для кожного, який би передавав особливості характеру їх мешканців.

Наприклад будинок Консолати є втіленням свободи. Тут не існує расових та соціальних відмінностей. Усі мешканки мають права, у них не існує обов'язків, правил та зобов'язань, для них час та місце не мають значення, адже вони думають, що позбулися свого минулого. Завдяки своєму вмінню відділяти душу від тіла, вони намагаються стати повністю непідвладними часу і простору. Завершальні сторінки роману, коли читач зустрічається із загиблими жінками, є доказом того, що їх спосіб життя допоміг їм відокремитися від часу, в якому вони жили та місця, в якому вони народилися. Тому значення тут мають лише психологічний час і простір, який певною мірою проявляється у спогадах жінок.

У романі «Пісня Соломона» мотив будинку теж є одним з провідних та потребує аналізу. Зокрема, вілла, в якій колись переховувались Пілат і Мейкон, а тепер мешкає Сірс зі своїми собаками, символізує непостійність та швидкоплинність часу. Адже колись цей маєток належав «білим» землевласникам, які і застрілили діді Дояра. Тепер від будинку залишилися лише стіни, господиня продала усі речі за борги, а сама збожеволіла. Не залишилося жодного нащадка, кому б міг перейти цей дім. Занедбаність маєтку свідчить про неспинний плин часу, про значення якого і наголошує письменниця у романі. Для старої Сірс цей будинок є замкнутим простором, де вона знаходиться усе своє життя, це всесвіт, де вона вимушена проживати усі свої роки. З молодих літ Сірс тут прибирала та прислужувала, для неї він став в'язницею, яка обмежувала її життя, робила її рабинею без прав та вольностей.

Як бачимо, хронотопні рамки романів Тоні Моррісон є досить широкими. А мотив будинку / дому займає важливе місце у дослідженні цього аспекту. Завдяки створенню образу

будинків та домівок письменниці вдається відобразити характери своїх персонажів, виокремити найголовніші події у їхньому житті, вказати на чинники, що вплинули на формування, розвиток та становлення їх характерів. Незважаючи на уже зроблені дослідження у цій галузі, дане питання вимагає подальшого аналізу та обговорення.

ЛІТЕРАТУРА

1. Шевченко Т. М. Художній часопростір у романі П. Загребельного «Юлія, або Запрошення до самовбивства». - http://eprints.zu.edu.ua/835/1/14.pdf
2. Сікорська В. Ю. Хронотоп і символіка у П. Загребельного. - http://bibl.kma.mk.ua/pdf/novitfilolog/11/133.pdf
3. Браницька О. Ф. Особливості вираження просторових відношень у мові. // Актуальні проблеми менталінгвістики: Збірник наукових статей за матеріалами VI Міжнародної наукової конференції. – Черкаси: Ант, 2009. – С. 95-97.
4. Кузнєцов Ю. Б. Актуальний хронотоп (художній простір і художній час) і кут зору оповідача в імпресіоністичному творі. // Всесвітня література. – 2004. - № 3. С. 46-51.
5. Бабенко Л. Филологический анализ текста. – Основы теории, принципы и аспекты анализа: Учебник для вузов. – М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2004. – 464 с.
6. Панасенко Н. І., Гудименко С. Ю. Категорія художнього часу в творчості Рея Бредбері. - http://eprints.zu.edu.ua/1486/1/04pnitrb.pdf

ІЛЮСТРАТИВНИЙ МАТЕРІАЛ

1. Morrison, Toni. Sula. – New York: A Plume Book, 1982. – 174 p.
2. Morrison, Toni. Love. – New York: Vintage International Edition, 2005.–202p.
3. Morrison, Toni. The Bluest Eye. – New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970. – 170 p.
4. Morrison, Toni. Paradise.–New York, Toronto: Alfred A. Knopf, 1998. – 318 p.
5. Morrison, Toni. Song of Solomon. – Triad Panther, 1980. – 336 p.

SUMMARY

The categories of time and place, as an important aspect of Afro-American author Toni Morrison novels are analyzed. House / home motif is distinguished as one of the most important elements of time and place novel organization. Symbolicalness and figurativeness of this motif and his influence of the novel sense are proved.

Key words: time and place, fictional time and place, image, motif.

Ольга ДЕРКАЧОВА

© 2009

ОСОБЛИВОСТІ ПОБУДОВИ СЕМІОТИЧНОГО КВАДРАТА У НЕРЕФЕРЕНТНІЙ ЛІРИЦІ

АНОТАЦІЯ

У статті визначено особливості нереферентної лірики. Подано семіотичні харктеристики поетичних текстів цього періоду. Текст розглянуто як знак і як систему знаків. Також простежуються способи моделювання семіотичного квадрата, особливості опозицій у його структурі та взаємодія образів.

Ключові слова: текст, знак, семіотична одиниця, семіотичний процес, нереферентна лірика, логічний квадрат, семіотичний квадрат.

Поетичний текст – це комплекс знаків зі складною організацією. У ньому, як і будь-якому іншому тексті, важливим є наступне: смислова змістовність, знакове оформлення, момент комунікативної адекватності, момент цільової завершеності та вичерпаності [5, 142]. Текст як семіотичну структуру вивчають О.Бразговська, В.Максимов, М.Бологова, Р.Познер, В.Тюпа, Г.Почепцов, І.Сілантьєв, О.Чувакін та інші. Це система, для якої притаманні різноманітні семіотичні процеси.

Задачею семіотичного процесу, на думку Г.Почепцова, є поєднання моделі світу та просторово-часових характеристик того, хто надсилає повідомлення і того, хто його отримує [6, 131].

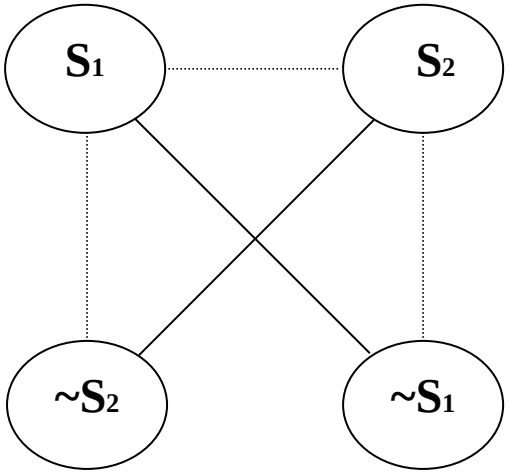
Проте текст можна розглядати не лише у контексті семіозису, а й з позиції окремих знаків – індексів, символів, іконічних. Тобто кожному тексту може відповідати певний знак.

Стильові системи визначаємо на підставі певної кількості текстів, які відповідають тому чи іншому знакові. Тобто маємо стильові системи, в яких визначальними будуть тексти, наближені іконічних знаків, знаків-індексів, знаків-символів. Це дає нам підстави викремити такі системи (назви запозичено нами в О.Астаф'єва): система референтної лірики, система немімезисної лірики, а також система нереферентної лірики.

На підставі їх визначення ми аналізуємо особливості лірики другої половини XX століття.

У нашому дослідженні зосередимо увагу на нерефренетній ліриці, до якої можна віднести лірику кінця XX століття. У ній безпосередній зв'язок між означуваним та означальним відсутній. Вона безадресно-комунікативна і вибудовується за принципом „текст як текст" [2, 30-31]. У семіотиці їй відповідає знак-символ.

Мета нашого дослідження – простежити та проаналізувати особливості моделювання семіотичного квадрата такій ліриці. За основу нами взято семіотичний квадрат А.Ж.Греймаса [8, 65]. Він показує зв'язок між знаками або елементами його, як це може бути у поетичному тексті. У ньому наявні такі відношення: протилежності, суперечності, імплікації.



Горизонталь S1 - S2 відтворює відношення протилежності, що передбачає наявність антонімічної пари, наприклад опозицію «верх-низ», «високе-низьке», «добро-зло».

Відношення суперечності маємо у вертикалях S1 - ˜S2, що може виражатися як «верх – не верх», «високе – не високе», «добро – не добро».

Вертикаль S2 - ˜S1 виражає такі відношення «низ – не низ», «низьке – не низьке», «зло – не зло».

Діагоналі передбачають відношення імплікації. Це діагоналі S1 - ˜S1, S2 - ˜S2. Відповідно: «добро – не зло», «високе – не низьке», «верх – не низ».

Застосування семіотичного квадарат для аналізу стильових систем дозволяє простежити, як автори намагалися виділити із системи знаків певний знак, певний образ, створити образну систему. Також це дає можливість визначити наявні у поетичному тексті опозиції, що визначають авторський світогляд.

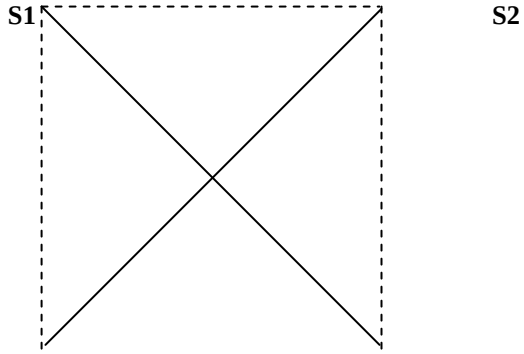
У нереферентній ліриці простежується невідповідність між світом уявним та реальним, коли світ реальний у поетичному тексті різко міняється. Таким чином, поезія скерована вже не на зображення навколишнього, а витворення нового світу. Цей світ починає функціонувати самостійно, втрачаючи зв'язок зі своїм першопочатком.

Розглянемо, наприклад, поезію С.Вишенського «Батько»:

Дим тютюновий – кручений панич –

розмови про війну, про голод...
А дим розвіявся – і жодного з облич:
під рушником – портрет,
а там голубка й голуб... [4, 12]

У цій поезії заголовок і сам текст тісно взаємопо'язані і взаємозумовлені. Вони пояснюють один одного. Адже із заголовку стає зрозумілим, про кого йдеться у поезії. Вона побудована за принципом протиставлення темне-світле, трагічне-нетрагічне, центральним є образ батька, для вираження якого використані наступні образи: дим, війна, голод, портрет, голубка, голуб.



S1 – голуб і голубка;
S2 – війна, голод;
˜S2 – дим;
˜S1 – портрет батька.

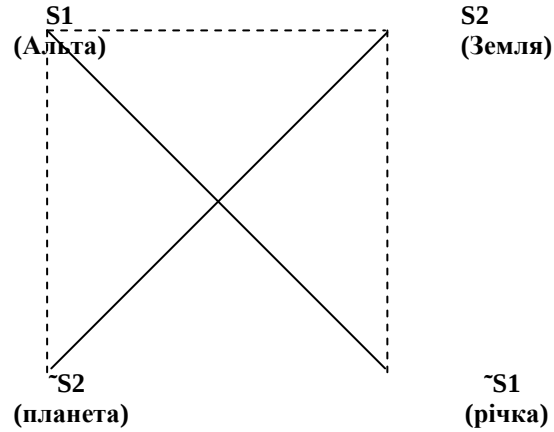
Семіотичний квадрат ми побудували за принципом опозиції «світле – темне». Опозиційними стають образи голуба і голубки та війни і голоду. Вони знаходяться у відношеннях протилежності (S1 – S2). У відношеннях суперечності знаходяться образи голуба і голубки та диму (S1 -˜S2), а також образи війни, голоду та портрета батька (S2 -˜S1). Відношення імплікації виражають образи голуба, голубки та портрет батька (S1 -˜S1), а також війни, голоду та диму (S2 -˜S2). У семіотичному квадраті, як правило, не передбачаються відношення між ˜S1 і ˜S2 (субконтрарність у логічному квадраті). У нашому випадку це була би опозиція «не світле – не темне». У семіотиці вона немає сенсу, оскільки не передбачає конкретного знаку. Особливо, якщо врахувати принцип виключеного третього у класичній логіці, згідно з яким про предмет можна або щось стверджувати, або заперечувати. Третьої можливості не існує. Але у поетичному тексті можна розглянути і ці відношення. Зрештою, ще Л.Брауер звернув увагу на те, що закони класичної логіки не мають абсолютної істинності, як наприклад, у застосуванні до теорії множин[13]. Брауер наголошує на тому, що істинним може виявитися не лише одне з двох протилежних суджень. Є третя можливість – щось середнє між одним і другим судженням[14]. Ця теза цілком прийнятна для поетичного тексту, оскільки у ньому оце третє судження може бути основним, так як і відношення˜S1 і ˜S2. Розглянемо це на прикладі поезії С.Вишенського «Альта»:

Альта мешкала в сузір'ї Волосожар.
На тій, що й Земля, відстані від зірки.
Як і Земля, зелена.
Запам'ятаймо колір такий, яка відстань від зірки.
Але за умови, що колір має бути в невагомості.
... Альта помирала, і ми з неї перебралися на Землю.
На спогад про полишену планету

[13] Ященко И.В. Парадоксы теории множеств. – Москва: Издательство Московского центра непрерывного математического образования, 2002. – 40 с.
[14] Жоль К.К. Вступ до сучасної логіки. – Київ: Либідь, 2002. – С. 94.

одну з річок українці назвали Альтою.
У легенді викарбувано: народ доти буде на Землі,
доки не пересохне ця річка.
Щойно те станеться – у сузір'ї Волосожар
із Чорної Діри воскресне планета Альта,
і ми повернемося на неї
й одну з річок назвемо Землею (...) [4, 57]

Визначимо одразу опозиції – Альта – Земля, планета – річка



S1 – Альта;
S2 – Земля;
˜S2 – річка;
˜S1 – планета.

Маємо наступні відношення:
Альта – Земля – протилежність;
Альта – річка – суперечність;
Земля – планета – суперечність;
Альта – планета – імплікація;
Земля – річка – імплікація.

Маємо ще відношення – планета – річка, що є цілком мотивованим у поезії. Таке відношення можна ще пояснити як «не річка – не планета», оскільки Альта ототожнюється і з планетою, і з річкою, як і Земля. У комплексі (і у запереченні, і у ствердженні) вони мають символічне значення пам'яті, безпам'ятства, збереження найдорожчого. Вони є символом життя, оскільки «*народ доти буде на Землі, доки не пересохне ця річка*».

На перший погляд, маємо дзеркальну проекцію: Альта з планети перетворюється на річку, а потім, як у дзеркалі, маємо навпаки: Земля стає річкою, а Альта планетою. Але все ж таки тут краще гворити не про дзеркальну проекцію, а про циклічність, вічність колообігу Всесвіту:

Розглянемо, до прикладу, поезію Ю.Андруховича «Грифон». У цьому вірші створюється ілюзія справжності того світу, про який говориться:

Мій пане, який нерозумний світ!..
Яка на румовище сходить журба!
Під небом, чорним, ніби графіт,
конаю в піску. І грифон з герба [1, 54]

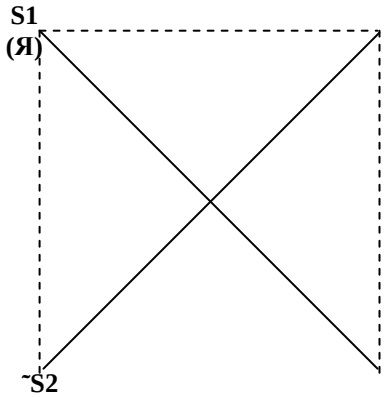
Враження реальності того, про що говориться, досягається за допомогою використання дієслівних форм у тепершньому часі, а також особового дієслова у першій особі однини. Тобто це відбувається зараз і зі мною. Але натяк на несправжінсть зображуваного світу знаходимо у наступних рядках:

З дерев погаслих кричать граки.

Я впав з коня і програв турнір.
Тепер крізь мене ростуть гілки,
Пробивши в панцері триста дір [1, 54]

Автор звертається до лицарської символіки, що у даному випадку є засобом творення нереферентності. Яскравою опозицією є образи «Я» і «світ», але вона передбачає глибші і складніші опозиції: митець – лицар, він – вона, життя – смерть.

Якщо цю поезію укласти у семіотичний квадрат, то він буде змодельований таким чином:



Ми визначили такі позиції: «Я», «грифон», «лицар», «крук». У відношеннях протилежності маємо образи «Я» та грифона, суперечності образи «Я» - «крук», «грифон» - «лицар», імплікація властива для відношень між образами «Я» - «лицар», «грифон» - «крук».

Перша частина поезії начебто відтворює лицарський двобій з темними силами, світом у цілому. Про це свідчать такі лексеми: «панцир», «впав з коня», «турнір». Дотичним до образу лицаря є образ крука, що передвіщає загибель. Саме з ним автор порівнює грифона. На зміну образу лицаря приходить образ митця (у квадраті він позначений нами як «Я») – «Я не мав меча. То був лютні гриф».

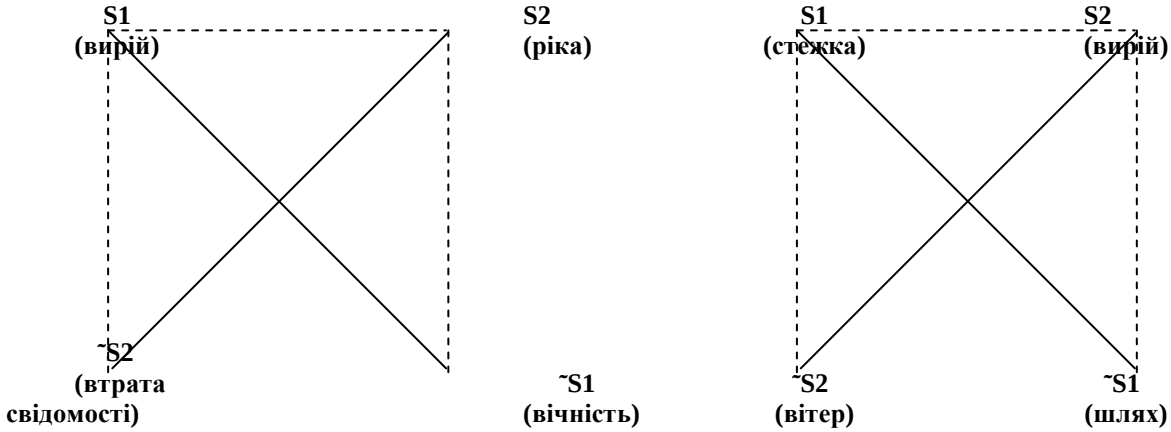
Своєрідною є опозиція «Я» - «грифон». Ліричний герой вступає у двобій не з міфічною істотою, а зі світом. Грифон, з одного боку, є предвісником його смерті, а з іншого – захисником його коханої. Загалом грифон символізує владу над небом і землею, силу і гординю, могутність, владу. Але у тексті це більше геральдичний символ («І грифон з герба»), який несподівано оживає. Автор порівнює його з круком, що символізує смерть – смерть для лицаря. Маємо дві паралелі – лицар і крук, митець і грифон, перша парарлель прямо не визначена у тексті, а розуміється з натяків та алюзій. У семіотичному квадраті перша паралель не менш важлива за другу.

Розглянемо інший варіант нереферентності, де витворено світ метафоричний, паралельний до світу реального:

втрачати свідомість
на пізній стежці
полину:
вітер забирає
знайомого качура
до вирію
не назавжди –
на віки
вікно вистеляє
туман за хатою –
шемрає очерет
у порожній Ріці [7, 13]

Особливість такої лірики є можливість побудови кількох семіотичних квадратів одночасно, які розглянемо нижче. У структурі семіотичного квадрата можливі наступні особливості: образи, які входять до його складу, визначають один, домінантний, який винесено у заголовок. Також він може бути і неназваним прямо у тексті, а тим більше не звучати у заголовку. Інша особливість – цей образ входить до структури. У цитованій поезії вся система образів

спрямована на змалювання осені, хоча цей образ прямо не названий жодного разу. Є дві паралельні образні системи, які ми відтворили наступним чином:



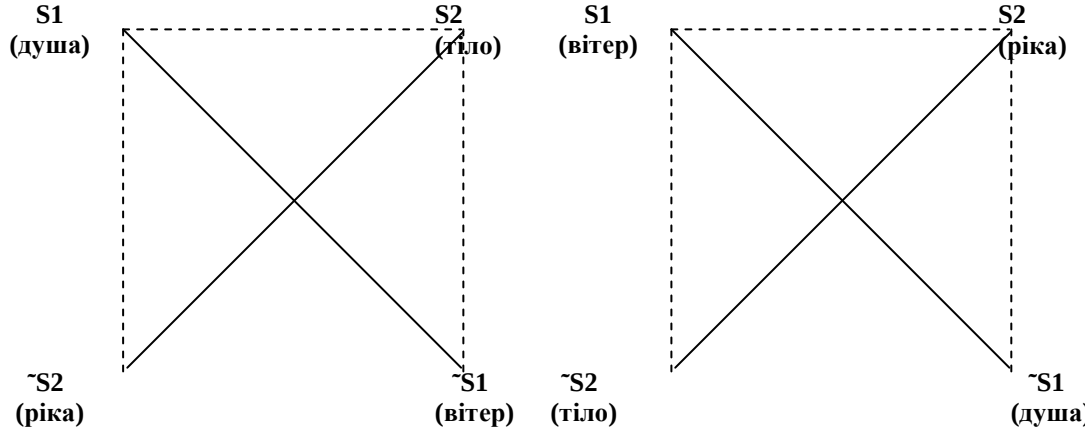
Більш точним начебто виглядає перший квадрат, але більш відповідним до поетичного тексту є другий, адже йдеться про осінь і стан напередодні зими, а не лише про проблеми вічності та смертності. Точніше, образ осені виражений крізь призму онтологічних понять.

Про те, що йдеться про осінь, свідчать наступні лексеми: пізній полин, вітер, вирій, туман, порожня ріка. Все наче готується до сну, але не вічного. Таким чином, образ осені виведений за допомогою складної метафорики.

Домінантний образ може бути також винесений у заголовок, оформлений незвичним способом, як наприклад, це робить Старун. У нього після заголовків можуть стояти двокрапки, що свідчить про те, що далі у вірші буде пояснення цьому образу-символу:

Комора:
моргає вітер в лоні світлофора:
погода прийде – ґанок осяйне:
в чужих саквах і фауна і флора –
і шлях човна – і місяшне пенсне
в низинах рік – в сухих жагучих горах
Горахти гук здіймає вутлу тінь:
душа і тіло – і низька комора
не для людей і їхніх володінь [7, 43]

У цьому тектсті присутня чітка опозиція «верх» - «низ», що реалізується в образах вітру та ріки. Інші опозиційні образи – «душа» - «тіло». І справді, не зрозуміло, яка опозиція важливіша для автора. Отже, семіотичний квадрат можна побудувати наступним чином:



У першому варіанті у відношення протилежності ми поставили образи душі і тіла, у другому випадку – ріки і вітру, що символізують опозицію «небо» - «земля». Хоча щодо вітру, то автор вказує, що він «моргає у лоні світлофора», отже, є більш заземленим, але з подальшого

змісту, видно, що у поезії постійно присутні образи землі і неба, образи душі і тіла читаються як одні з варіантів цих втілень. Складним є образ Горахти. Це ім'я єгипетського бога Ра – Ра-Горахта – бога сонця. Також Ра-Горахта – це ім'я бога Гора, що керує царством живих. В одному образі маємо втілення землі і неба. До того ж, праве око Гора символізує сонце, а ліве – місяць. Звідси виводимо наступний складний образ – комори. Це те, у чому сховано весь світ, а з іншого боку – тіло, у якому захована душа.

Проаналізувавши поетичні тексти нереферентної лірики можемо зробити наступні висновки. У семіотичному квадраті, накладеному на поетичні тексти наявні всі види відношень, у тому числі і субконтраності, які виключені у логічному та семіотичному квадратах. Можливими є опозиції цього світу та іншого, уявного, кращого, а також опозиції типу «верх» - «низ». Особливістю нереферентної лірики є можливість одночасного моделювання кількох семіотичних квадратів для одного поетичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрухович Ю. Екзотичні птахи і рослини. – Івано-Франківськ: Лілея-НВ, 2002. – С. 54.
2. Астаф'єв О.Г. Лірика української еміграції: Еволюція стильових систем. – Київ: Смолоскип, 1998.
3. Бразговская Е.Б. Интерпретация текста-в-тексте: логико-семиотический аспект // Критика и семиотика. – Вып. 8. – 2005. – С. 91-99.
4. Вишенський С. Змова дзеркал: Вибране. – Київ: Юніверс, 2005. – 352 с.
5. Максимов В.В. Анормативный текст: поэтика и дидактика // Критика и семиотика. – Вып. 7. – 2004. – С. 142-152.
6. Почепцов Г. Семиотика. – Москва: «Рефл-бук», 2002. – С.
7. Старун В. Душа Змії. – Івано-Франківськ: Тіповіт, 2009. – 192 с.
8. Wysłouch S. Literatura i semiotyka. – Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2001.

SUMMARY

The article is dedicated to the problem of nonreferent lyrics in Ukrainian poetry. The materials for researching are semiotics models of these lyrics. Text analysis as semiotics point, as sign and as system of signs. Such analysis of text has shown an opportunity of the model of semiotics square.

Key words: text, sign, semiotics point, semiotics process, nonreferent lyrics, logical square, semiotics square.

Наталія ДУДАР ***© 2009***

Науковий керівник к.філол.н., доц. Бородіца С. В.

ДИТЯЧА РЕЦЕПЦІЯ СВІТУ У ПРОЗОВОМУ ДИСКУРСІ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

АНОТАЦІЯ

У статті аналізується дитяча проза Миколи Вінграновського з погляду рецептивної естетики. Розглядається дитина як унікальний реципієнт літературного твору. Увага зосереджується на особливостях взаємодії базових концептів автор↔ текст↔ читач.

Ключові слова: автор, горизонти автора і читача, дитяча література, літературна комунікація, рецепція, читач.

Художній твір як відкрита, багаторівнева структура природно передбачає орієнтацію на реципієнта. Тому він автоматично стає предметом дослідження рецептивної естетики – "естетичної теорії, яка зосереджується на проблемі сприймання художніх творів, їх впливу на публіку (естетика впливу)" [5, 591].

Ґрунтуючись на студіях феноменологів Н. Гартмана, Р. Інгардена та ін., систему рецептивних положень розробили німецькі філологи В. Ізер та Г.-Р Яусс. В Україні,

спираючись на праці О. Білецького, О. Потебні, І.Франка, таку проблему досліджують В. Брюховецький, Р. Гром'як, Б.Кубланов, Г. Сивокінь та ін. Серед модерних напрацювань варті уваги наукові студії М. Гірняк, Г. Корбич, А. Матійчак, Л. Мацевко-Бекерської, Т. Шевчук та ін. Вони розглядають різні аспекти естетичної теорії: ґенезу, природу, функції літературної рецепції, горизонти автора і читача у процесі естетичної комунікації, літературно-критичні рецепції творчості окремих авторів тощо. Дослідження ж дитячої прози Миколи Вінграновського крізь призму рецептивної естетики – малодосліджена сторінка літературознавчої науки, що характеризується фрагментарністю та одноаспектністю. Тому наше дослідження має на меті:

- на прикладі творів М. Вінграновського показати дитину як унікального і повноправного учасника літературної комунікації;
- простежити особливості взаємодії автор↔читач, зокрема на етапі сприйняття та осмислення тексту;
- розглянути твори письменника написані для дітей, користуючись методом рецептивного аналізу.

Предметом нашого дослідження є форми художнього викладу, комунікативні структури, що простежуються у повістях та оповіданнях М.Вінграновського для дитячої аудиторії, надрукованих у збірках: "Первінка" (1977), "Сіроманець" (1977), "У глибині дощів" (1979), "На добраніч" (1983), "Кінь на вечірній зорі. Повісті" (1987), "П'ять повістей" (1987), "У неквапи білі лапи. Оповідання та вірші" (1989), "Манюня" (2003).

В оповіданні "Бинь-бинь-бинь" з "глибокою психологічною переконливістю передано атмосферу окупованого фашистами українського села. Маленький герой оповідання сприймає війну крізь свій дитячий досвід. Окупаційний режим стає для нього суворим уроком на все подальше життя" [9, 122]. Вінграновський любить свого героя, наділяє його притаманною дітям кмітливістю і не позбавляє певної "дорослості". Письменник, прагнучи дослідити конкретні людські вияви доброти, щирості, величі душі, свідомо впливає на читача (виховна спрямованість твору). Таким чином, реакції адресата, його оцінки у процесі художньої комунікації змінюють замкнуте читання. У тексті твору, за словами В. Ізера, закладено функції послання, у ньому міститься "імпліцитний читач", що забезпечує адекватність сприймання тексту реципієнтом. Імпліцитний читач розуміється як штучно створений автором майбутній адресат твору. Тому, якщо цей адресат – дитина, то горизонт авторських сподівань природно повинен враховувати доступність, пізнавальність, "виховний потенціал", вікову орієнтованість, референтивну картину художнього світу дітей (їх уяву, фантазію, навколишній світ, діапазони вираження художнього мислення), розповідний модус повідомлення та ін.

Таким чином, у комунікативному ланцюгу будь-якого літературного твору автор одночасно виступає реципієнтом, для якого він пише. За словами Яусса, "унаслідок поєднання двох чинників – горизонту сподівань (первинний код), що його передбачає твір, і горизонту досвіду (вторинний код), який виникає завдяки реципієнтові, – зміст твору завжди складається в новий" [10, 38]. Кожен читач за своєю природою наділений власним "рецептивним фоном", тому і враження від художнього твору, спосіб сприйняття, реакції, інтерпретації у них розходяться. Те саме відбувається і з дітьми, які неоднаково сприймають прочитане, по-своєму, з дитячою відкритістю та безпосередністю інтерпретують смисловий простір тексту. Проте трагедія війни у Вінграновського не залишає жодного із юних читачів байдужими, захоплює їх, стимулює до протесту, власного тлумачення змісту, гри з формою – формує "доросле" світобачення дитини, збільшує її рецептивні резерви. Письменник наполегливо культивував трагічний конфлікт в українській літературі для дітей, акцентуючи цим необхідність говорити з дітьми про найважливіше — життя і смерть, добро і зло, любов і ненависть — без прикрас, завуальованості чи сентиментальності.

Основна тема оповідань Вінграновського – повоєнне дитинство, чим вони близькі до прози Віктора Близнеця ("Землянка", "Мовчун") та Григора Тютюнника ("Дивак", "Облога", "Вогник далекого степу", "Климко"). Однак до теми випробування людини війною Микола Вінграновський підійшов по-своєму, показавши загальнонародну драму чистими, невинними очима дитини, яка не плаче серед злиденних умов існування, а, навпаки, – гартується, сильнішає. Смисловий центр наративної історії його текстів –трагедія війни, що вирішується дитячою простотою, відвертістю, вірою у краще майбутнє. У цій "страхітливій фактографії окупаційних днів і ночей" [3, 15] малий герой Вінграновського завжди переймається горем інших. Постійна

готовність допомогти слабкому, жертовність, почуття відповідальності притамовують його власні лиха.

Вибудовуючи внутрішній конфлікт великої трагедії, яка, безумовно, деформує і впливає на свідомість дітей, змінює їх світосприйняття, Микола Вінграновський глибоко проникав у внутрішній світ головних героїв, детально обсервуючи стан їх по-дитячому наївної, і в той же час рішучої душі, розкривав психологію характеру персонажів, відшукував мотиви вчинків. Його герой – зразкова дитина – добра, чиста у помислах, не осквернена часом і людськими законами. Вчинки малих героїв завжди моральні, гуманні та благородні. В яру між будяками хлопчик із "Бинь-бинь-биня..." помітив налякане телятко і заговорив до нього, ніби до людини, якій хочеш допомогти: "Не бійся руденьке. Це ми з Нериком! Іди сюди, а я тобі проса! А змерз же! Скільки вже живеш у цьому яру, га? Сховався від німців, га? Не виходь, бо повне село румунів і німців. Чий ти? А де твоя мама? На проса ще. На-на. А що ж ти їси і де ти ночуєш? А як зима, га? Биньо-биньочку, що ж мені з тобою робити?" [9, 122].

Письменник-гуманіст ґрунтовно, глибоко і цікаво змалював світ дитини, детально описав психологічну, соціальну, філософську еволюцію дитячої свідомості. За допомогою непомітних на перший погляд нюансів, пунктирних описів, неключових подій письменник майстерно оголив внутрішню природу дитини (розмови хлопчика зі своїм собакою Нериком, його бажання вирости хлібом у "Бинь-бинь-бинь...", жалість до нещасної корівки і її хазяйки, радість покупки, епізод з одеколоном у перукарні, перша склянка молока, яку на прохання Миколки дід Ратушняк відніс сиротам у "Первінці" та ін.).

Цікавою є теза М. Гірняк про те, що "читач повинен стати співучасником гри в розпізнаванні масок та умовностей" [2, 48], видуманих автором. Спробуємо відшукати такі "дитячі" загадки в одному з найкращих творів М. Вінграновського для дітей "Первінка". Найперша умовність, до якої вдався письменник, – введення власного імені у текст (автор – Микола, персонаж – Миколка), друга – зображення чи/або художнє переказування епізодів із власного життя (автобіографізм). Події твору відбуваються у роки воєнного лихоліття та повоєнної відбудови, у часи, коли дитячі роки проживав саме автор повісті, а не герой (Вінграновський народився 1936-го, а "Первінка" вийшла друком у 1971-му). Повість генетично пов'язана із оповіданням "Бинь-бинь-бинь", де згадуються і діють дід та баба Ратушняки, у спогадах хлопчика виринають часи, коли батько ще був головою, а тепер сім'я чекає його з фронту (не виключена присутність схожих "персонажів" у житті самого письменника). "Факти приватної біографії автора відіграють значну роль у відборі елементів наративної історії" [6, 105]. Тобто, можна стверджувати, що художній часопростір тексту часто "прив'язаний" до власних світоглядних, етичних, психофізичних позицій автора.

Парадоксальність літературних комунікацій автора і суб'єктів нарації полягає найперше у тому, що "автор і персонаж, з одного боку, не можуть ототожнюватися, а з іншого, ніколи не є повністю відокремлені: митець не ідентичний жодній постаті в якій він живе" [2, 50], але у кожній дійовій особі залишається "відбиток" автентичного "Я" автора. Зрозуміло, що створені автором у його свідомості множинні художні образи, хоч і нерозривно пов'язані з автором, однак, все ж, набувають самостійних суб'єктивних ознак у творі. Тобто, якщо Миколка створювався у свідомості письменника як його прототип, то у процесі безпосереднього творення персонаж набуває тих рис та якостей, які автор, можливо, хотів бачити у собі, чи як би він хотів діяти у тій чи іншій ситуації. Часом, письменницька уява відходить так далеко від першостворе ної моделі твору, що зв'язок між автором і його прототипами майже не помітний. Розпізнавання таких масок і умовностей – досить складне завдання для юних читачів, тому для повного усвідомлення авторської концепції необхідна допомога старших (у спрямуванні думок, стимулюванні до власних інтерпретацій, дискусійних реакцій та ін.).

Ймовірно, саме для максимального зближення з читачем, успішної реалізації художньої комунікації, більша частина "малих" творів митця написана у першоособовій формі наративу. "Не дивись мені в спину", "Скриня", "Наш батько", "Низько зав'язана" — оповідання, марковані авторським "я". М. Слабошпицький пише, що "не завжди можна впевнено поставити знак рівності між оповідачем і безпосереднім автором, однак саме в прозі Вінграновського відстань між ними скорочено до мінімуму, часто вони просто зливаються в одне "я" [9, 125]. Це, без сумніву, сприяє скороченню рецептивно-експліцитної взаємодії твір↔читач. Так, завдяки умовним "діалогам" і лише у разі успішної взаємодії окреслюється сукупність смислів – "знання перетворюються на розуміння, повідомлення – на сприйняття, текст для дітей на дитячий твір" [8, 7]. У цьому,

практично, виявляється суть літератури для дітей як комунікативного факту і її особливість як дискурсивного канону (текстуального і контекстуального).

М. Вінграновський намагався впливати на дитячий рецептивний фон, звертаючись до традиційноважливих і актуальних проблем людства, серед яких особливо помітні екологічна (“Гусенятко”, “Літо на Десні”, “Сіроманець”), дитина і війна (“Бинь-бинь-бинь...”, “Первінка”), дитина і світ природи (“Первінка”, “Літньої ночі”). При цьому письменник наснажив прозові тексти поетичною емоційністю, символіко-метафоричною образністю, притаманною дитячому світосприйняттю, виявив гостроту спостереження, в якій реальне і казкове (віртуальне) злиті воєдино: “Вночі прийшла осінь, і вовк хмукнув на сизий листок ожини, хмукнув і сказав: “Ого-го!” Тоді він підняв лапу і лапою вмився. Промив очі, пострушував з себе листя, послухав свист синиці і знову ліг” [1, 612] (“Сіроманець”).

Незалежно від того, про що автор розповідає дітям – фіктивні чи реальні факти – “повідомлення завжди будуються у вигляді розповіді про події, у ході якої корелюють стратегії розповіді та закономірності процесу сприйняття” [8, 1]. Таку літературу для дітей можна розглядати як наратив, у якому позиціонує соціокультурна взаємодія у системі автор↔твір↔читач. Тому дитяча література мислиться як множинність ефективних інтенційних актів, “які сприйняті чи сприймаються конкретним реципієнтом завдяки певним правилам діалогу (кореляція експліцитного нормативу повідомлення й імпліцитних нормативів читання)” [8, 7].

Дитячий прозовий дискурс митця у сфері структури літературної рецепції балансує на двох її рівнях (Р.Гром’як): 1) безпосередня (первинна) літературна рецепція, в якій домінують чуттєво-емоційні елементи духовної діяльності реципієнта як читача і 2) вторинна, опосередкована літературна рецепція (логічно-раціоналістичні операції) [4, 80]. Таке дворівневе сприймання відбувається через різні форми читання та перекладацької діяльності, які супроводжуються активними дискусійними реакціями, письмовими відгуками (записи, листи, шкільні твори); через історико-літературні праці (реферати, наукові доробки) – інтерпретація художніх текстів дітьми старшого шкільного віку.

Оповідання Вінграновського захоплюють юних читачів живим кіномистецтвом, художньоопоетизованими кадрами, які передаються через чітку образну кіноатрибутику, динамічні діалоги, своєрідну зорову символіку, притаманну кіномистецтву (“Гляньте, як довго він прицінюється до цих чобіт. Мабуть візьме, бо по тому, як колупає нігтем підошву, як обмацує халяви, ранти, і залазить рукою всередину – чи рубчика якого нема, чи цвях не виліз з підошви, – дістає гроші. Купує.” [1, 810] (“Наш батько”). Усе це – приховані елементи модерністського письма, які дозволяють читачу з головою зануритися у твір, бути присутнім у ньому, бачити перед собою чітку картину описуваного, відчувати кожен порух слова.

У дитячих оповіданнях і повістях окреслена система образів, через яку М. Вінграновський реалізував об'єктивні, “епічні” форми наратії: герой поданий у різних життєвих ситуаціях, сімейних стосунках; розроблений подвійний сюжет, що розгортається у часі й просторі, де центром виступає дитина (“Первінка”, “Сіроманець”). Розкриваючи персонажа у вчинках, монологах і діалогах, письменник глибоко аналізував його внутрішній світ, психологію і поведінку в конкретних стосунках із зовнішнім світом людини і природи (“Первінка”, “Сіроманець”, “Літо на Десні”). Тому у малій прозі М.Вінграновського вибудовується лірико-психологічна модель персонажа, що розкривається через внутрішній монолог, випрозорюючи його духовну суть; зовнішні ж події пропускаються крізь призму дитячої психології з її схильністю до ототожнення життя і казки (“Скриня”), або зображуються через драматично-трагедійний сюжет, зумовлений війною і важким воєнним дитинством (“Бинь-бинь-бинь...”).

Будучи талановитим пейзажистом, М. Вінграновського, “хвилює не лише “зовнішня” краса природи, а й її так звана “внутрішня сутність”, тобто те, як вона відтворюється у свідомості людини, які почуття й думки викликає, як впливає на почуття і поведінку його персонажів” [9, 124]. Наприклад, малий герой повісті “Літо на Десні” бачить світ природи по-своєму: “Маня з жовтою кульбабою в губах з того лисячого боку озера дивиться на тебе і стоїть. Чайки верещать. Водяні жуки – хто куди. Молоді невибігані деркаченята вишустуються з лози і – подалі від дому. Одна лиш лисиця у звіробої під грушкою з старого берега облизується і грає малиновими єхидними очима…” [1, 659]. Подібні описи у творах письменника – це не засоби “декорації” певних сцен чи епізодів, “вони, – за словами Т.Салиги, – і є його прозою” [9, 124].

Письменник творчо трансформував традиції української класичної літератури (зокрема, психологічної прози М. Коцюбинського (“Харитя”, “Ялинка”, “Подарунок на іменини”), по-своєму

продовжив надто болючу на той час воєнну тематику (“Альпійська балада” В. Бикова, “Україна в огні”, “Щоденники” О. Довженка, “Дивак”, “Облога”, “Вогник далекого степу”, “Климко” Г. Тютюнника, “Землянка”, “Мовчун” В. Близнеця та ін.), відтворивши особливості національної дитячої психології, реалізувавши принципи “відкритих, чистих очей” дитини, яка жадібно сприймає події і явища розмаїтої дійсності. Про це свідчать такі твори, як: “Андрійко-говорійко”, “Первінка”, “Мак”, “Літній ранок”, “Літній вечір”, “Сіроманець”, “У глибині дощів”, “На добраніч”, “Кінь на вечірній зорі”, “У неквапи білі лапи”. Вони органічно ввійшли у контекст “літератури про дітей” і “дитячої літератури”: письменник знайшов такі художні вирішення, які зацікавили як дорослого, так і дитячого читача.

Прозовий дискурс М. Вінграновського пропонує погляд на дитину як якісно нового реципієнта із власним, унікальним світобаченням, з особливою референтивною картиною художнього світу. Його твори втілили властиву лише йому наративну форму, виняткові способи проникнення у внутрішній світ героїв та охоплення дійсності (через напрями поетичного мислення, засоби характеротворення, своєрідність кінематографічної рецепції – специфіку діалогів, лаконізм фрази тощо).

Дитячий літературний дискурс Вінграновського сприймається не як множина емпіричних фактів, об’єднаних навчальною і виховною функціями, а як специфічна модель літературної комунікації, де інтегруючим фактором виступає розповідний модус повідомлення, у ході якого корелюють стратегічні моделі процесу сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М. Вибрані твори / Передмова Л.М. Талалая. – К.: – Дніпро, 2004. – 832 с.: порт. (Сер. “Бібліотека Шевченківського комітету”)
2. Гірняк М. Від себе до іншого: творення ідентичностей у процесі літературної комунікації //Studia Methodologica — 2008 — Вип. 24. — С. 47-53.
3. Ленська С. Образ дітей війни у творах Гр. Тютюнника, В. Близнеця, М. Вінграновського //Українська література в ЗОШ – 2009. – №5. – С. 15-18.
4. Літературознавча рецепція і компаративістичний дискурс: Монографія /Авт.: Р.Т. Гром’як, В.Т. Боднар, Р.А. Бубняк; За ред. Р. Гром’яка. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2004. – 366 с.
5. Літературознавчий словник-довідник/ Р.Т. Гром’як, Ю.І. Ковалів та ін. – К.: ВЦ “Академія”, 1997. – 752 с.
6. Мацевко-Бекерська Л. Дитинство як етичний феномен: інтрадієгетичний наратив у просторі дитячого тексту (на матеріалі української малої прози кін. XIX – поч. XX ст.) // Українська мова і література в середніх школах, гімназіях, ліцеях та колегіумах – 2008. - №9. – С.104-111.
7. Моренець В. Свобода поезії і поезія свободи (До 60-ліття М.Вінграновського) //Дивослово. – 1996. - №11. – С. 10-14.
8. Папуша О. Наратив дитячої літератури: специфіка художнього дискурсу: Автореф. дис. канд. філолог. наук. – Тернопіль, 2004. – 19 с.
9. Салига Т. Поет – це слово, це його життя… //Дзвін. – 2004. – № 11. – С.116-126.
10. Яусс Г. Р. Рецептивна естетика й літературна комунікація // Слово і час. – 2007. – №6. – С. 37-46.

SUMMARY

The child’s prose by Mykola Vinhranovsky is analyzed from the point of receptional aesthetics in this article. The child as unique recipient of literary work is examined. Attention is focused on the features of cooperation of the base concepts author↔ text↔ reader.

Key words: an author, horizons of an author and a reader, child's literature, literary communication, reception, a reader.

Валерій КИКОТЬ *© 2009*

ІМ'Я ЯК ПІДТЕКСТОУТВОРЮВАЛЬНИЙ ЧИННИК ТА ПЕРСПЕКТИВНИЙ ОБ'ЄКТ ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

АНОТАЦІЯ

В статті на прикладах прози та поезії розкривається підтекстоутворювальна функція власного імені та окреслюється його перспектива його вивчення у перекладознавстві.

Ключові слова: ім'я, підтекст, образ, переклад.

Чимало прикладів, взятих із світової літературної прози та поезії дають підстави вести мову ім'я, вжите автором в тому чи іншому творі, як про самостійний засіб формування підтексту художнього твору.

Ділянка поетики власних імен, поетичної ономастики, знаходиться на межі інтересів, з одного боку, лінгвістики, з іншого – літературознавства. І дослідження, присвячені цій ділянці поетичного слова, являють собою або чисто лінгвістичний, або – рідше – чисто літературознавчий погляд на даний об'єкт. Тимчасом в найсуттєвішому поетика власних імен не вкладається в рамки ні чисто лінгвістичні, ані виключно літературознавчі. Робляться окремі спроби загальнофілологічного (тобто не виключно лінгвістичного чи виключно літературознавчого) розгляду поетики власних імен. Дуже мало таких спроб на теперішній момент і в перекладознавстві, хоча проблема перекладу імені є, на наш погляд, важливою і досить перспективною зокрема й для науки про переклад.

Найважливіші художні функції власного імені пов'язані, як правило, з поетикою підтексту. Справа в тому, що позаяк ономастика загалом позбавлена предметних (тобто словникових, неграматичних) значень, „навантажити" – та ще й тяжко „навантажити" – власне ім'я явною „естетичною семантикою" можна, лише наблизивши його до загального виразу, від чого відгонить якоюсь штучністю. Досить пригадати Злорадова та Добросердова вісімнадцятого століття, Пузиря та Калитку дев'ятнадцятого, Шарикова та, скажімо, Самохвалова двадцятого. Імена ж, художня функція яких „здійснюється через підтекст, сприймаються в творі насамперед як звичайнісінькі імена. Від того їх естетична „вантажопідйомність" може рости без шкоди для ономастичної правдоподібності, яка теж реалістичному мистецтву необхідна" [1, 10].

Важко віднайти такі словесні засоби, за допомогою яких художник міг би з однаковим лаконізмом передати своє ставлення до того чи іншого характеру чи суттєвим його сторонам. Адже власне ім'я – антропонім – найкоротше позначення людини як індивіду. І, у відповідності з конкретною стороною двоєдиної природи власного імені, антропонім у конкретному вживанні, коли добре відомий його об'єкт, здається втіленням сутності особи, що позначається.

Підтекстові функції власних імен зокрема в поезії поділяються на дві нерівні за значенням групи: „ім'я з підтекстом" та „ім'я в підтексті" (тобто в певній системі підтексту у творі). Підтекстові функції різноманітні, а спираються вони на вже згадані лінгвістичні властивості категорії „власнейменності" в найрізноманітніших сполученнях цих останніх.

Сприйняття прихованого „значення" таких власних імен факультативне: може, реципієнт здогадається й у нього виникне належна асоціація, а може бути, що й ні. І для відповідного образу характеристична роль імені ні в якому разі не милиця, без якої йому не обійтися. Ні – але, схопивши підтекст такого імені, реципієнт збагачений у своєму сприйнятті образу, оскільки він, окрім усього іншого, розшифровує і таємні знаки суб'єктивного авторського ставлення до героя; образ, інакше кажучи, отримує в імені не вивіску, що наперед роз'яснює приймачеві, з чим той має справу, а лише своєрідний акомпанемент.

Підтекст імені не обов'язково передбачає обігравання номінативного походження останнього. Він виникає іноді завдяки протонімії, тобто тотожності чи близькості даного імені з іменем іншої добре відомої особи – героя іншого твору чи реальної людини – за зближення рис чи самих цих осіб.

Власні імена, розраховані на сприйняття в протонімічному зв'язку, або власні імена-алюзії, досить часто беруть участь у створенні підтекстового образу твору, і це вже буде „ім'я в підтексті".

Підтекст у творі, що виникає за участю перегукувань власних імен, не рідко має вирішальне значення в змісті твору. В таких випадках художня функція власного імені набуває генерально-релевантного характеру. Це – вершина поетики імен. І в результаті аналізу, що пов'язує поетику власних імен із концепцією твору в цілому, часом виникає нове прочитання твору.

Власне ім'я, як уже згадувалося, з огляду на особливості своєї лінгвістичної природи, здатне нести значні художні функції, залишаючись одночасно звичайним, „природним", лише латентно, у прихованому вигляді. При цьому найзначніша роль випадає аж ніяк не імені – самостійному носієві підтексту, а імені, що бере участь у створенні підтексту твору (підтексту суттєвої частини, сторони твору). В таких випадках визначального значення не має, чи наділено ім'я саме символічним „смислом", прямим чи прихованим, чи не має такого. Не важливо, чи асоціюється воно саме, поза залежністю від контексту, з тими чи іншими „сторонніми" реаліями чи ні.

Історія літератури знає, окрім звичайних перегукувань імен, перегукування-естафети: тут справа не обмежується асоціацією між власними іменами героїв двох творів, а виникають триярусні, чотириярусні і т. п. перегукування.

Дуже доречний приклад у висвітленні цього аспекту ролі імені у формуванні підтексту наводить Е. Магазаник [2, 15], зазначаючи, що „такого роду перегукування-естафету утворюють прізвища героїв: Онєгін – Печорін – Волгін. „Річковий" характер цих прізвищ в першопричині своїй – справа випадкова. Але не випадкова їх взаємна кореляція. Якби Онєгін носив інше прізвище, то й Печорін, і Волгін не носили б „річкових" прізвищ. Коли Пушкін нарікав свого героя, він піклувався, здається, лише про благозвучність і, так би мовити, аристократичний тон прізвища. Введений же потім до роману Ленський отримав „річкове" прізвище вже за необхідністю, його Пушкін ніби ставить у відомому відношенні „на одну дошку" своїх героїв, протиставляючи їх оточенню – Петрушковим, Свистуновим, Пустяковим. „Річкові" прізвища їх одночасно і розділяють: „дуже далека Лена від Онеги". Це відповідає психологічній полярності героїв. Лермонтов помітив гру на „річкових" прізвищах в „Євгенії Онєгіні", і, створюючи свого Печоріна, він підбирає йому прізвище, котре повинне демонструвати близькість до Онєгіна. Печорін був, за характеристикою Бєлінського, Онєгіним свого часу. Назвавши Печоріна „героєм нашого часу", Лермонтов, таким чином, адресував це визначення – стосовно недавнього минулого – і Пушкінському герою. Варто взяти це до уваги, як стає зрозумілим невипадковий характер прізвища Волгіна, героя Чернишевського, Волгін дуже далекий від Онєгіних та Печоріних, притому він зовсім не „зайва людина", не десь на відлюдді він глибоко народний, таким, як він, належить майбутнє. Це також „герой свого часу", але вже герой-демократ; „шістдесятник", і прізвище його походить не від околичної річки, а від Волги-матінки. За всієї внутрішньої суперечливості цієї естафети є в ній і певна проста єдність: у всіх трьох випадках головні герої відповідних творів мисляться як „герої епохи".

В розглянутих вище випадках ім'я дійової особи натякає на інший твір, а вже потім зіставлення творів привносить щось нове в осмислення першого з них, створює його підтекст.

Іноді ж письменник іменем тієї чи іншої особи, співвіднесеним з певною ситуацією, в якій ця особа постає перед нами, натякає на прислів'я чи літературну ремінісценцію, а образ, що вимальовується у відповідному фразеологізмі, в свою чергу, здійснює вплив на сприйняття читачем персонажу, утворює підтекстове асоціативне тло для цього персонажу.

Розумна необхідність, доцільність імені у творі у відношенні до структури художнього цілого може бути і не усвідомлена або дуже невиразно усвідомлена самим письменником. На перший погляд, тут протиріччя: логічність, доцільність художньої функції і ... нерозуміння її самим творцем. Та все ж бо нічого неймовірного і ніякого „містичного туману" в цьому протиріччі немає.

Справа в наступному. В тих чи інших сторонах творчого акту, в тому числі і в поетиці власних імен, можуть виявлятися часом і моменти відомої „мимовільності"; одначе мимовільність ця не потребує лапок, коли вона розглядається у відокремленні, сама по собі, стає відносною, якщо брати відповідні моменти творчого акту в контексті художнього цілого. „Мимовільність", „невмотивованість" якого-небудь елементу в творі, взятого окремо, обертається в контексті художнього цілого обумовленістю, вмотивованістю цього елементу, його співвіднесеними зв'язками з іншими елементами, загальним напрямом твору, в кінцевому ж рахунку – всіма прагненнями, всім духовним світом письменника. (і в перекладі ми не маємо права цим

нехтувати!). Сама ж думка твору, як відомо, не виділяється в ньому „у вигляді голої формули, а виражається – інколи мимовільно – у всій художній тканині – в інтонації, ритмові, звуці і т. д.

Окремі речі, які часом не помічає сам художник, виявляються осмисленими і навіть важливими в плані цілого. У справжньому художньому творі всяка дрібниця, як відомо, промовляє.

Але якщо так, значить і з'ясовувати потрібно в першу чергу як найважливіше об'єктивну логіку даного елемента словесно-художньої структури, його об'єктивне значення. Стосується це і явищ поетики імен. Логіка об'єктивного ставлення власного імені до художньої структури цілого, логіка, здатна розкритися читачеві, – ось що найважливіше.

Цікавим прикладом у даному разі може бути вірш американського поета Едвіна Арлінгтона Робінсона під заголовком "Flammond". [3, 205], головна ідея якого зосереджена на думці про те, що людське суспільство дуже рідко дійсно знає, або замислюється над тим, хто є насправді ті люди, яких воно виносить на високі „п'єдестали" суспільного життя.

Не розглядаючи інші засоби творення підтекстового образу цього твору, зупинимося лише на імені, що стоїть у заголовку і в даному випадку є одним із домінантних маркерів підтексту та несе основне навантаження у його творенні.

Аналізуючи заголовок вірша неважко помітити, що двокореневе ім'я "Flammond" – французького походження. Розглянувши панораму значень обох його коренів, ми побачимо, що серед низки інших там є і такі значення:

flamme 1) полум'я, вогонь;
2) гарячковість, пристрасть, запал, любов;

monde 1) світ;
2) рід людський;
3) світське товариство, світ;
4) народ, натовп, маса людей.

Аналіз даного смислового спектру заголовка наштовхує (хоч і в такий надто вишуканий спосіб) на розуміння того, що ж саме, наділяючи свого героя таким ім'ям, хотів донести до читача автор: героїв чи людей на „п'єдесталах" часто роблять не їх власне сумління, талант чи ще якісь чесноти, а самі люди, гарячкувата маса людей, пристрасний натовп. Декодувавши й інші маркери підтексту, майстерно розосереджені автором у тексті твору, знаходимо підтвердження цієї думки.

Таким чином асоціації, викликані іменем, що стоїть у заголовку є не лише додатковим засобом характеристики героя, але й засобом узагальнення та типізації, а отже, засобом створення підтексту.

Отже, серед імен власних виділяються дві групи: „ті, що говорять" прізвища персонажів та імена історичних осіб, сприйняття та інтерпретація яких залежить від тезаурусу реципієнта. Останні застосовуються алюзивно, метонімічно, антономасійно...

Художня роль власного імені повинна розглядатися насамперед в об'єктивному плані: яке фактичне призначення у творі даного імені, що, кажучи простіше, з нього вийшло. А це визначається всією об'єктивною побудовою твору, відношенням твору до реалій дійсності чи(та) інших творів.

Але точно такою ж мірою, в якій залежать смисл і вага художньої функції імені від об'єктивної художньої логіки цілого, остання сама залежить і від художніх засобів, якими вона створюється, зокрема і від даного імені. І засіб побудови, і наслідок художньої концепції одночасно – така діалектика власного імені, що відіграє активну роль у творенні підтексту поетичного твору та розкриває конструктивну перспективу вивчення цього явища з перекладацьких позицій. Залишається сподіватися, що відповідні перекладознавчі дослідження не змусять довго на себе чекати.

ЛІТЕРАТУРА

1. Магазаник Э. Поэтика имен собственных в русской классической литературе. Имя и подтекст: Автореф. дис. … канд. филол. наук. – Самарканд, 1967. – 24 с.
2. The Mentor Book of Major American Poets. – New York and Scarborough, Ontario: The New American Library, Inc., 1962. – 536 p.

SUMMARY

The article reveals name implied sense creation function in prose and poetry and shows its perspective for translation science learning.

Key words: name, implied sense, image, translation.

Леся КЛЕПУЦ ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н., проф. Зубрицька М. О.

ФУНКЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА НЕНОРМАТИВНОЇ ЛЕКСИКИ В ПОСТМОДЕРНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

АНОТАЦІЯ

У статті проаналізовано функціональне навантаження ненормативної лексики на рівні художньої літератури та роль цього лексичного субстандарту у формуванні індивідуального стилю авторів. Автор виокремлює такі функції ненормативної лексики у текстах художньої літератури: натуралістична, протиставлення високій культурі, мовної емансипації, експресивна, словесної карнавалізації, ігрова, демонстрація розкутості, наративна, естетична та стилетворча.

Ключові слова: ненормативна лексика, літературний канон, постмодерна література, функціональний апарат.

Процес лібералізації мови художньої літератури в останні десятиліття та проникнення в літературні тексти ненормативних елементів спричинили дискусію щодо художньої доречності ненормативної лексики в літературі та вплив на вартісність такої літератури взагалі. Якщо відкинути емоційно-забарвлені зауваги критиків-пуристів і проаналізувати прагматику ненормативної лексики в художніх текстах, то можна адекватно відчитати функціональні коди цього мовного субстандарту в сучасній літературі. Крім цього, нецензурна мова стала своєрідним «законодавцем стилю» у творчості багатьох письменників-постмодерністів. Ця стаття пропонує новий погляд на функціонування знижених лексичних елементів у постмодерній літературі та їх причетність до формування індивідуального стилю авторів, імена яких давно увійшли до літературного канону світової та української літератури.

Ненормативна лексика первинно наділена певною інтенціональністю – емоційністю, агресивністю чи інвективністю. Її елементи знаходимо у всіх сферах побутування, і в кожній з них ця лексика має різне функціональне навантаження. Назагал можна виділити два основні рівні вживання знижених елементів: побутовий, вивченням якого займаються соціолінгвісти, та художній рівень, що є дослідницьким полем для культурологів. У сфері соціального побутування визначають більше тридцяти функцій ненормативної лексики, і серед них основними є лексичне вираження образи, приниження адресата, демонстрації розкутості чи емоційної реакції на певні події, зменшення психологічної напруги тощо.

Донедавна проблемою функціонального призначення мовного субстандарта займалися здебільшого соціолінгвісти. У цьому контексті на увагу заслуговують праці Б. Успенського, В. Жельвіса, В. Мокієнка, Е. МакЕнері, Л. Андерсон, П. Траджіла. Культурологічний, чи, радше, літературознавчий аспект цієї проблеми також відкриває широке поле для аналізу, адже ненормативна лексика в літературі має радикально інший функціональний апарат, про що засвідчують тексти багатьох письменників-постмодерністів.

Російський соціолінгвіст В. Жельвіс виділяє двадцять сім функцій інвективи. Серед них, на думку російського науковця, основними є такі: інвектива як спосіб висловлювання земного, профанного начала, протиставленого началу сакральному, священному; катартична; засіб зниження соціального статусу адресата; засіб встановлення контакту між рівними; засіб дружнього кепкування або підбадьорювання, встановлення корпоративного духу; наративна (спроба привернути до себе загальну увагу); демонстрація статевої приналежності мовця; інвектива як мистецтво; інвектива як бунт [4, с. 109-126]. Не будемо наводити приклади кожної з

них, однак зазначимо, що ґрунтовне дослідження цього філолога може бути основою для виведення функціонального ряду ненормативної лексики в художній літературі.

Кандидат філологічних наук, поет К. Решетников (письменницький псевдонім Шиш Брянський), котрий часто в своїх поезіях вдається до лайки й інвективних форм, вважає, що: «У художніх творах мат вживається у строго відмінних від побутової сфери функціях. Ця лексика може добавляти виразності побутописанню, може бути мовною грою, може допомагати автору працювати з мовою соціуму і тощо» [13]. Це занадто радикальне твердження, адже література або відображає, або висміює, або заперечує дійсність, або іронізує з неї, але так чи інакше дійсність у ній присутня, тому ненормативна лексика в літературі не вживається у строго відмінних функціях, вона їх копіює (якщо йдеться про відтворення реальності), доповнює та створює нові.

Деякі культурологи вже робили спробу вивести функціональну класифікацію ненормативних лексичних елементів у літературі. Наприклад, петербурзький фольклорист О. Р. Ніколаєв називає чотири стратегії вживання нецензурної лексики та властиві їм функції: інтелігентна матірна лайка (мовна гра, «стьоб»); спонтанні вигуки лайливих форм; використання мату як альтернативної мови (мається на увазі безмежні словотвірні можливості нецензурної лексики); «паразитальна» (вставляння матірних слів «для зв'язки») [17, с. 10]. Однак це досить загальний і звужений функціональний спектр. Адже, якщо накласти функціональний ряд, що запропонував В. Жельвіс, та, частково О. Плуцер-Сарно, на літературну матрицю, то отримаємо багатший і повніший діапазон функціонування ненормативної лексики.

У текстах художньої літератури можна виокремити такі функції ненормативної лексики: натуралістична, протиставлення високій культурі, мовної емансипації, експресивна, словесної карнавалізації, ігрова, демонстрація розкутості, наративна, естетична та стилетворча.

Серед перелічених функцій **натуралістична функція** є чи не найлогічнішою за своєю суттю. Йдеться про реалістичне відтворення живого мовлення, за допомогою чого можна передати повну характеристику персонажу, часу, ситуації, ставлення героя до ситуації. Адже, якщо в житті певні категорії людей не цураються «сильного слова», то виглядало б дивним їхнє «стерильне» слововживання на сторінках художніх творів. Знижена лексика допомагає у вибудовуванні художнього портрета і самого мовця-героя. Наприклад, на підставі мовлення персонажів можна скласти певні судження щодо їх віку, статі, освіченості, емоційності, розкутості тощо, та про інших персонажів, про яких він висловлюватиме свою думку (*«Цей Микола Іванович не такий уже й гівнюк, гівнюк, звичайно, але не такий уже…» [3, с. 68]; «Іваненко – химерний тип, якщо не сказати йобнутий, і власне це все, що про нього можна сказати» [3, с. 56]; «поморочені ублюдки» [3, с. 4]; «неідентифікований уйобок» [3, с. 19]; «мудак – він різний, але завжди мудак» [5, с. 78]).*

Російський лексикограф і автор «Словаря русского мата» О. Плуцер-Сарно серед основних функцій мату виділяє функцію **протиставлення високій культурі** [13]. Випробування ненормативною лексикою виявило кілька соціокультурних тенденцій. По-перше, воно продемонструвало, що висока культура стає дедалі безсилішою перед масовою, що усталену істину – «у всіх народах більше лаються менше освічені класи, бо культура (правдива) удержує людину від лайки» [11, с. 321] – можна заперечити, що канони не обов'язково ламати, їх можна змінити та підлаштувати під нові вимоги публіки, відповідно до духу епохи. «Канон утворює група творів, які високо оцінюють через унікальність їхньої форми та універсальність». – стверджує французький літератор А. Компаньйон [7, с. 38]. Якщо виходити з цього визначення А. Компаньйона, то канони уже змінено (згадаймо тут лише О. Забужко і Ю. Андруховича). Російський літературознавець І. Скоропанова, яка поділяє авторів, що використовують ненормативну лексику у своїх творах, на дві групи – представників так званого «брудного» реалізму і постмодерністів, вважає, що ця функція спрацьовує саме в останніх. У перших – мат є засобом відтворення реальності живого мовлення, складовою частиною якого є нецензурна лексика, а в других – це «засіб зниження, відсторонення чи і навіть абсурдизації канонічного, клішованого, авторитарного» [15, с. 51]. Здається, що постмодерністи ніби поставили перед собою завдання звести до абсурду те, що вважалося кононом, чого всі дотримувалися і чому всі поклонялися. І таку позицію вони підкреслюють несприйняттям попередньої культури, яка або себе віджила, або по духу чужа та незрозуміла, або була штучна та нав'язана. Здебільшого така реакція характеризується іронічним чи «стьобовим» висміюванням недоліків і хиб небажаної культури, як, наприклад у С. Жадана: *«… ці нові комуністи, у них свій поморочений дзен, так ось просто і не в'їдеш, а в'їдеш – не виїдеш, будеш пробуксовувати в глибокій розйобаній колії марксизму-ленінізму, не розуміючи, що до чого» [3, с. 88];* чи у Ю. Андруховича: *«Додаткові*

години – сьома, восьма, дев'ята, подовжений шкільний день, вічне промивання мізків усілякою ідеологічною хуйнею на кшталт атеїстичного виховання або ленінського заліку» [2, с. 56], а ще зовсім емотивно-звульгаризовані вигуки, на кшталт «*курва політика», «курва поезія» [2, с. 304]*.

У використанні нецензурної лексики спостерігаємо ґендерну симетрію. Сміливе використання зниженої лексики та інвектив постмодерними авторками феміністичного спрямування, імена яких давно вписані в літературний канон, дає підстави стверджувати, що однією з основних тенденцій функціонування ненормативної лексики в літературі є явище, яке можна окреслити як «**емансипація мови**». Під концептом «емансипація мови» сучасна гендерна лінгвістика розуміє зняття з мови ґендерних обмежень та звільнення жіночої літературної мови від ґендерних стереотипів. У сучасних мовознавчих і літературознавчих дослідженнях є спроби окреслити відмінності «жіночої» та «чоловічої» мови, в яких ключовим пунктом у ґендерному розрізненні виступає вербальна агресія та використання сексуальної лексики. У цьому контексті можна апелювати до праць західних і вітчизняних науковців, зокрема Р. Лакофф, Д. Таннен, В. Л. Берґвал, К. Стейплтон, П. Траджіл, Е. Горошко, та також провідних представників феміністичної критики – Е. Шовалтер, Ю. Крістевої, Г. Сіксу, К. Міллет, Н. Зборовської, Т. Гундорової, В. Агеєвої.

Спираючись на теорії ґендерних відмінностей мови, можна стверджувати, що вербальна агресія, яку вважали іманентною прерогативою сильної статі, в устах жінки стає інструментом досягнення особливого культурного статусу, який засновується на принципі статевої рівності. Жіноча мова позиціонується як «недосконала» і сприймається як «фон», до чоловічої, а жіноча література як неповноцінна, поки вона не отримує своєї авторитетної мови. Враховуючи ці метафоричні ознаки біологічної різниці, стає зрозумілим, чому «жіноче письмо глибоко позначене неспокоєм через відсутність фалічного авторитету» [16, с. 688], який обмежував можливості жінки-автора творчо використовувати мову. Причину такої «недосконалості» вбачають ще й у змушуванні жінок дотримуватися суспільних моделей мовної поведінки: «Річ не в тому, що мова не може виразити жіночу свідомість, а в тому, що жінок не допускали до повноти мовних ресурсів, і що їх змушували до мовчання, евфемізму і тавтології». – Твердить Е. Шовалтер [16, с. 692].

Постмодерна жіноча література почала використовувати якісно нову революційну наративну модель. Відкрита вербалізація ненормативної лексики, як «одна зі стратегій, до якої не раз зверталися авторки-феміністки, зокрема й для підриву ґендерних стереотипів, та означення реверсивності ґендерних ролей» [1, с. 292], не лише привернула увагу читачів та критиків до жіночої літератури, а й викликала культурний шок. Мова жіночої художньої літератури «без табу», дала змогу крізь глибоку жіночу саморефлексію створити нові та реанімувати вже усталені образи жінки, в тому числі і жінки-автора, та передати суспільству своє власне невдоволення чоловічою інтерпретацією «буття жінкою».

Незамінною ненормативна лексика є і тоді, коли потрібно досягти чи передати надзвичайну **експресію.** Основна функція «поганих слів» – «підсилювати значення сказаного» – позиція, якої дотримується С. Бурген [19, с. 27]. Важко не погодитися з цим твердженням, оскільки ненормативна лексика внутрішньо наділена певною енергетикою, тому в давнину їй приписували навіть магічні властивості, а також володіє величезною експресією, яка прихована в лаконічних словесних формах. Крім експресивності та лаконічності, ненормативна лексика володіє унікальною біполярністю, особливо коли йдеться про «мат»; тобто можливістю передавати як вкрай негативні, так і вкрай позитивні емоції. Таким чином, дослідники слушно наголошують, що «в лайці проявляється активне ставлення людини до життя, її незгода з тим, що вона вважає шкідливим або застарілим. Лайка – рідна сестра критики і сатири» [10, с. 16]. Як приклад можна навести експресивні пасажі з творів С. Жадана (*«Мене просто пре від тих чарівних істот. Ой, як мене пре…» [3, с. 35])*, Ю. Покальчука (*«От блядські питання. Всратися і не жити» [14,с. 93]*), М. Матіос (*«А чи тобі, ненzo лєста і курво остатна, мозіль не зробився на оцій твоїй поморщеній штуці після весілля у Ріжні тої неділі, коли підфітькувала ногами на стіні коло цимбаліста, аж смереки ся жмурили з устиду, не то, що люде?» [8, с. 36]*). У всіх випадках герой передає емотивну оцінку ситуації чи іншого героя. Навряд чи можна було б досягнути такої експресії передаючи стан захоплення, незгоди чи образи, не використавши «сильних» слів.

Сучасне використання ненормативної лексики в літературі можна пов'язати і з **карнавальним світовідчуттям**. У карнавалі все ніби перевертається «з ніг на голову». Тому використання у високому мистецтві низької мови, висміювання сакрального свідчить передусім про присутність карнавального світовідчуття. Додавши до художньої мови барви ненормативних

елементів, література отримала власну карнавальну мову. Атмосфера карнавалу не спадає, а часом навпаки, навіть посилюється, коли жінки-автори, обравши собі за мистецьку зброю стереотипно чоловічі мовні засоби, одягнули на себе чоловічі «маски»; високе почуття любові зводиться в мистецтві до тілесних утіх; класика втратила світ авторитет; канон перестав бути законом. Карнавал фактично створив «свою власну мову, побудовану на відкинутих стандартах буденного слововживання» [4, с. 36]. І не йдеться лише про примітивізацію культури, якщо у цьому контексті згадати творчість Леся Подерв'янського, що орієнтована на підготовленого читача, культурно обізнаного, знайомого з архетипами, на які в письменника є свій карнавальний погляд. Навіть коли йдеться про приниження значення високої культури, про іронію чи «стьоб» над нею, відчутна плинність, минучість і незначущість цього карнавального світовідчуття для культури в цілому – після карнавалу все повертається у звичне русло.

Ще одна особливість карнавальності полягає в «створенні особливої атмосфери всезагальної втягнутості» [4, с. 37]. Застосовуючи техніку словесного епатажу, сучасним авторам вдалося не лише створити таку атмосферу, я й постійно підтримувати в ній напругу. Карнавальне світовідчуття вийшло поза межі літературних текстів, породжуючи численні критичні відгуки і дискусії. Нецензурна лексика ніколи не переступить межу дозволеності, а карнавал триватиме, бо «там, де мовці вважають непристойну лексику нормою, карнавальне світовідчуття зникає» [4, с. 39].

Період гласності характеризувався повільним відходом від літературного канону, що вилилося у повне **мовно-стилістичне розкріпачення**, а «лайлива лексика слугує своєрідним мірилом цього розкріпачення» [9, с. 71]. Українська література на зламі тисячоліть також переживає «ненормативний бум» (Ю. Андрухович, О. Забужко, Іздрик, Ю. Покальчук, Ю. Винничук, та молода генерація – С. Жадан, І. Карпа, Л. Дереш, С. Поваляєва). Щоправда з плином часу змінюється стратегія використання ненормативної лексики в художній творчості – від епатажності до «комерційного засобу притягування публіки» [6]. Та звільнення від культурного табу дало можливість заговорити на сторінках романів і оповідань про раніше недозволене, а ненормативна лексика стала візитною карткою звільненого стилю письменства. Тут доречно процитувати Ю. Покальчука, який устами свого героя говорить: *«Бо ніби звільняєшся від рамок і умовностей, а говориш напряму – грубо і просто, але правду. Сувору і пиздувату!» [14, с. 30]*

Ненормативна лексика виконує й **ігрову функцію**, при чому виконує її подвійно, йдеться про гру культурну та мовну. Гра, за Й. Гейзінгою є важливим творчим началом культури і водночас одним з її виявів. Якщо спиратися на концепцію гри Й. Гейзінги при аналізі використання ненормативної лекики в сучасній літературі, то власне ця лексика і є структурним елементом гри. Використовуючи ненормативну лексику, автор руйнує певні етичні конвенції та культурні норми: у грі зовнішні закони не діють, вона має свої правила. Крім того, гра часто відбувається поза межами моралі, а ненормативна лексика також не вписується у простір моралі. До того ж, у грі, так само як і під час карнавалу, учасники використовують маски. Маскою може слугувати і псевдонім, як у випадку російського поета Шиша Брянського, маска дозволяє грати роль іншого. Так само використання письменником ненормативної лексики може не відповідати його соціальному статусу і його місцю в літературному каноні, як, наприклад, О. Забужко і її роман «Польові дослідження…», вихід якого викликав культурний шок. Гра породжує видовища та маскарад, ненормативна лексика за своєю суттю невід'ємна від цих концептів, і в ній до того ж криється магічна сутність і здатність до підсвідомого впливу на людину.

Часто сама мова має ігровий смисл. Полісемантичність зниженої словесної матерії дає змогу творити колористичну настроєвість – від напруженої емотивності, до жартів і гумору. Часто говорячи про ігрову функцію, як приклад наводять авангардні вірші, жартівливі пісні, частівки чи коломийки, анекдоти. Але цю мовну гру можна віднайти у всіх жанрах. Можна погодитися з О. Плуцер-Сарно в тому, що «мат є унікальним матеріалом для мовних ігр, займаючи при цьому цілком особливе місце в структурі мови в цілому. Мат пародійний, оскільки здатен породжувати мало не безкінечну кількість дисфемізмів, «обсценіфікуючи» будь-яке літературне слово» [12, с. 79].

Далеко не відходячи від ігрової функції та карнавалізації, можна визначити ще одну функцію ненормативної лексики – **наративну**. Тут ми приймаємо визначення В. Жельвіса, який обґрунтував цю функцію, виходячи із риторичних властивостей ненормативної лексики та епатажної суті. Слід наголосити, що насамперед йдеться про короткожанрові твори – анекдоти, частівки, інколи оповідання, п'єси.

Що стосується **естетичної** функції, то саме визначення цієї функції стосовно ненормативної лексики викликає почуття контраверсійності, адже естетика – це наука про форми прекрасного в художній творчості, а ненормативна лексика не містить в собі елементів «прекрасного». Але не можна і не погодитися з тим, що розуміння прекрасного у художньому тексті у різні часи було різне. Те, що для одних виглядає вершиною мистецької майстерності, для інших поціновувачів прекрасного може не мати жодної художньої ваги. Шарм так само складно визначити, як і вульгарність.

Проте, щодо теоретичного підґрунтя визначення естетичної функції ненормативної лексики, то частково можна опертися на екзистенційну теорію естетики. Саме Ж.-П. Сартр відокремив поняття етики та естетики. І саме принцип творчої свободи в літературі є визначальним для художньої уяви, яка базується на вільних естетичних принципах. Творча свобода письменника полягає у здатності і можливості говорити про найстрашніші речі, які і пробуджують людську свідомість.

Екзистенційні ідеї А. Камю про бунт як рушійну силу в мистецтві, є яскравим свідченням того, як письменник досягає неповторного стилю, інколи додаючи навіть те, чого немає в реальності. Художній міт, як і у випадку з А. Камю, може бути протестом реальності, яка не влаштовує письменників, тому вони витворюють свій світ, в якому є місце «Воццеку», «Станіславу Перфецькому», «Гамлєту», «Королеві Літру».

Ненормативна лексика стала невід'ємним елементом творчості окремих письменників-постмодерністів, навіть своєрідним «**законодавцем стилю**» («style-giver» [18, с. 54]). На тлі зниженої лексики читач гостріше відчуває іронію Ю.Андруховича, метафоричність О.Забужко, сарказм С.Жадана, аморальність Л.Дереша, відвертість І.Карпи. О. Плуцер-Сарно говорить про те, що використанням низьких слів людина може «підкреслювати цей інтелектуальний статус», це «протилежний культурний полюс, використовуючи який я виділяю щось «своє». Це ніби жонглювання «чужими» мовами, що лиш підкреслює досконалість «своєї» мови [13]. Кожен автор має специфічний ненормативний арсенал, за яким авторське письмо стає «впізнаваним».

Підсумовуючи сказане, можна констатувати, що ненормативна лексика як одна з найекспресивніших мовних страт має значне функціональне навантаження не лише на рівні повсякденного вживання, а й на рівні художньої літератури. У художній літературі, крім натуралістичної функції, яка дублює всі побутові функції, емансипаційної, карнавалізаційної, експресивної та інших функцій, ненормативна лексика виконує ще і стилетворчу функцію, оскільки є однією з найпомітніших штрихів у словесному портреті окремих письменників-постмодерністів. Можна по-різному сприймати нову літературу, що містить ненормативні мовні компоненти, але на рівні фахового чи критичного читання її необхідно оцінювати, виходячи з функціонального апарату ненормативних лексичних елементів, які характерні для літератури постмодерну та усвідомлювати доречність такого використання.

ЛІТЕРАТУРА

1. Агеєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму: Монографія / Віра Агеєва. – К.: Факт, 2003. – 320 с.

2. Андрухович Ю. Таємниця. Замість роману / Юрій Андрухович. – Харків: Фоліо, 2007. – 478 с.

3. Жадан С. Депеш Мод / Післямова П. А. Загребельного / С. Жадан. – Харків: Фоліо, 2008. – 229 с.

4. Жельвис В. И. Поле брани: сквернословие как социальная проблема в языках и культурах мира. Изд. второе, переработанное и дополненное / В. И. Жельвис. – М.: Ладомир, 2001. – 349 с.

5. Іздрик. Воццек і воццекургія / Іздрик. – Львів : Кальварія, 2002. – 204 с.

6. Каплан В. Запрет как точка опоры или кому и зачем нужна ненормативная лексика в художественной литературе / В. Каплан // Журнал «Фома», 2007. – №7/51// http://www.fomacenter.ru/articles/1030/

7. Компаньон А. Демон теории: Литература и здравый смысл / Антуан Компаньйон. – М.: Издательство им. Сабашниковых, 2001. – с. 336.

8. Матіос М. Солодка Даруся / Марія Матіос. – Львів: ЛА «Піраміда», 2007. – 188 с.

9. Мокиенко В. М. Русская бранная лексика: цензурное и нецензурное / В. С. Мокиенко // Русистика. – Берлин, 1994, № 1/2. – С. 50-73.

10. Мокиенко В. М. Словарь русской брани (матизмы, обсценизмы, эвфемизмы) / В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина. – СПб. : Норинт, 2003. – 448 с.

11. Огієнко І. Лайка в українського народу. Роман Уласа Самчука «Кулак» / Іван Огієнко // Рідна мова, 1937. – 7/8 – 9. – С. 319 – 327.

12. Плуцер-Сарно А. Большой словарь мата. Т. 1. / А. Плуцер-Сарно. – СПб.: Лимбус Прес, 2001. – 392 с.
13. Playboy: Круглый стол о русском мате // Е. Островский, В. Беликов, К. Решетников, А. Плуцер-Сарно // http://plutser.ru/about%20Plutser/interview/playboy
14. Покальчук Ю. В. Заборонені ігри: Повісті / Ю. Покальчук. – Харків: Фоліо, 2005. – 222 с.
15. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература: Учеб. пособие. – 3-е изд., исп. и доп / И. С. Скоропанова. – М.: Флинта: Наука, 2001. — 608 с.
16. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі / Е. Шовалтер // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С. 680-702.
17. Шулепов М. Богатство языка – залог богатства мата: (Интервъю с Олегом Николаевым) / М. Шулепов // Петерб. Час пик, 2001. – №12. – С. 10.
18. Anderson L. Bad Language / L. Anderson, P. Tradgill. – Oxford : Basil Blackwell LTD., Bailey L.A., 1990. – 205 c.
19. Burgen S. Your Mother's Tongue. A Book of European Invective / S. Burgen. – London: Phoenix, 2001. – 223 c.

SUMMARY

In the article the author analyses functional message of bad language on the level of literature and the role of this lexical substandard in formation of individual writer's style. The author defines following functions of bad language in the literary texts: naturalistic, opposition to the high culture, emancipation of language, expressive function, verbal carnavalization, playing, demonstration of relaxedness, narrative, aesthetic and style-giving function.

Key words: bad language, literary canon, postmodern literature, functional apparatus.

Наталія КОШІЛЬ ***© 2009***

ІВАН КУЛИК – ПЕРЕКЛАДАЧ ТА ІНТЕРПРЕТАТОР АМЕРИКАНСЬКОГО ПОЕТА КАРЛА СЕНДБЕРҐА

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізові перекладацької діяльності поета-новатора Івана Кулика. Подаються основні перекладацькі принципи, сформовані українським поетом, на яких базується процес художнього перекладу. Розглядається творчість американського поета Карла Сендберґа як предмет читання і об'єкт перекладу. Зроблена спроба проаналізувати типологічні сходження поетичної техніки як в американській, так і в українській літературі.

Ключові слова: перекладацька діяльність, художній переклад, стиль, типологічні сходження, інтерпретація.

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.

Основою міжлітературних взаємин є передусім переклади і безпосередні та опосередковані контакти письменників і культурно-освітніх організацій, установ, навчально-академічних закладів. А перекладознавством, яке має міжпредметний характер, тепер цікавляться не лише лінгвістика, а й рецептивна естетика і компаративістика. Засвоєння іншою літературою творів того чи іншого народу саме через переклади приводить до того, що вони входять у національну літературу і стають невід'ємною складовою тієї культури, зокрема літератури, яка їх адаптує. М.Рябчук з цього приводу писав: „У сьогоднішньому світі кожен твір незримо, опосередковано або прямо і явно позначається на всій світовій літературі, впливає на неї через безліч літературних і позалітературних чинників. Те саме стосується і літературних перекладів, не тільки "експорт", а й "імпорт" літератури є внеском у світову культуру" [1, с.2].

У літературному діалозі України із США особливе місце посідає діяльність талановитого поета-новатора, „професійного революціонера" Івана Юліановича Кулика. Простеження зусиль і внеску поета-перекладача, сприйняття ним художнього світу автора оригіналів через переклади

поезій Карла Сендберґа засобами рідного слова, спроба проаналізувати типологічні сходження поетичних творів обох митців викликає актуальність нашої статті. За коротке творче життя Іван Кулик вніс нові художні віяння в українську літературу, займаючи цілком самостійне місце в українській поезії першої третини ХХ століття. Творча спадщина І.Кулика захоплює українського читача актуальністю тематики, багатством змісту, досконалістю поетичної форми, свіжістю художнього мислення.

Відзначаючи різні грані його таланту, неможливо обминути перекладацьку діяльність, яка для І.Кулика, як і для багатьох інших видатних поетів, була невід'ємною частиною літературної творчості. Хоча у його доробку є невелика кількість перекладів (найбільш цінні – „Антологія американської поезії" (1928), збірка поезій американського поета Карла Сендберґа „Дим і криця" (1931) та „Поезії" грузинського романтика Ніколоза Бараташвілі (1936)), однак можна твердити, що ці видання набули неабиякої культурної ваги.

Художні переклади Івана Кулика залишили помітний слід у світовому літературному процесі. Своїми перекладацькими принципами поет ділився з українським читачем у книзі „Антологія американської поезії", відзначаючи, що процес художнього перекладу базується на трьох основних засадах:

„А. Студіювання оригіналу – момент студійно-емоціональний; переважає у ньому елемент вивчення... але не можна при цьому уникнути й емоціонального елементу, бо при художньому перекладі неминуче потрібне просякнення перекладача почуттям справжньої художності оригіналу, а цього, цілком природно, досягається шляхом емоцій.

Б. Підшукування в мові перекладу матеріалів, відповідних мові й архітектоніці оригіналу, – момент чисто технічний, так би мовити – ремісничий; це, власне, є заготівка сировини для художньої частини процесу перекладу.

В. Творення вірша – перекладу на підставі й за допомогою зібраного попередньо прозового технічного матеріалу; момент з перевагою емоціонального елементу, що дорівнює з незначними обмеженнями процесові незалежної творчості на дану заздалегідь тему... Але при всьому тому ми старалися не забути, що повинні дати все-таки не вільне наслідування, а переклад" [2, с.33-34, 36].

Багато сучасних поетів-перекладачів, на думку В.К. Кухалашвілі і О.В.Кабкової, поділяють погляди Івана Кулика, обґрунтовані ним ще понад п'ятдесят років тому [3, с.363].

Значний інтерес для нас становлять не лише перекладацькі твори, а і критичні статті, у яких І. Кулик аналізував актуальні питання художнього перекладу. Передусім важливим є вже той факт, що „Антологія американської поезії" була підготовлена до друку під час перебування письменника у Канаді (1924-1927 роки), коли навіть далеко за межами України Іван Кулик не полишав творчої роботи. Перебуваючи на дипломатичній роботі, Іван Кулик разом з Мирославом Ірчаном у 1924 році організували заокеанський „Гарт" – літературну організацію, що об'єднувала пролетарських письменників США та Канади. Філія „Гарту" проіснувала порівняно недовго, однак члени цієї спілки вели різноманітну культурно-освітню роботу: виступали з лекціями, організовували літературні вечори, де обговорювали питання літератури та мистецтва. Досить часто на сторінках газет і журналів Іван Кулик виступав зі статтями про українську літературу.

Цікавила українського митця і творчість провідних поетів США. Він першим підійшов до віршів Карла Сендберґа, відчуваючи у них актуальність для того історичного періоду. Після того, як І.Кулик повернувся до України, у його творчості значно посилились мотиви, суголосні з тими, які розробляв американський літератор, возвеличуючи робітничий клас, критикуючи капіталістичний світ. Урбаністична тематика, виражена у віршах Карла Сендберґа, зацікавила Івана Кулика, який спробував перекласти поезії Карла Сендберґа українською мовою. Його добірка перекладів під назвою „Дим і криця" з передмовою є першим україномовним зразком вдалої рецепції постаті і поезії Карла Сендберґа, бо Іван Кулик досконало знав мову і вникав у тонкощі оригіналу.

Щодо питання про типологічні сходження поетичних творів обох митців, то наголосимо на тому факторі, який пов'язаний з духовним світом Івана Кулика. Український поет знайшов у творах Карла Сендберґа співзвучність своїм ідеалам. І. Куликові імпонував, за його словами, "найбільший з піонерів пролетарської поезії в Америці" [2, с. 261]. Іван Кулик вірив у нову щасливу пореволюційну долю свого народу, оспівував романтику праці трудівників "робітничої Вкраїни" [4, с. 29], яка "на сталь переплавила хмиз" [4, с.29]. Кулик відзначав захоплення, навіть зачарування Карла Сендберґа гігантським розмахом індустрії. Високе вболівання Івана Кулика за

майбутнє українців було співзвучним з глибокою шаною Карла Сендберґа до людей праці. Це й зумовило таку високу оцінку, дану І. Куликом творчості американського поета: "Ніхто ще в американській (а, може, й у всесвітній літературі не вивчив так досконало і не відчув так глибоко праці, фізичної, щоденної праці майже в усіх її проявах, як це зробив Сендборг" [2, с. 262]. Американський поет у своїх творах зумів, на погляд Кулика, яскраво, на повен голос оспівувати працю, охарактеризувати так влучно психологію трудівників.

Водночас Іван Кулик поділяв занепокоєння американського співця тим, що "братів шлаку" спіткала жорстока соціальна несправедливість у тогочасному світі – нелюдський визиск робітників. Український поет наголошував, що це – "не той індустріальний фетишизм і не індустріальна екзотика, на які слабує значний загін сучасної передової американської літератури" [5, с.9]. Він відзначив любов Сендберґа до міста, заводів, машин, тому не випадково І.Кулик обрав для перекладу українською мовою збірку "Дим і криця" (Smoke and Steel, 1920), у якій американський поет особливо гостро викривав "усю підлу, потогінну систему американського визиску" [4, с. 263]. Йому боляче за робітників, бо "їхні кістки замішано в крицевому тісті, їхні кістки розбито на кільця і ковадла і в штоки-сосуни море борних турбін, ... у переплетенім риштуванні бездротової станції" [5, с. 39].

Іван Кулик виходив з того, що у 20-ті роки класова боротьба у Північній Америці ставила відповідні завдання. Це був час, "коли безпосереднє призначення пролетарського мистецтва – це участь у класовій боротьбі в ролі майбутнього агітаційного чинника" [2, с.250]. На його думку, Карл Сендберґ належав до митців, які успішно виконували подібне призначення. Українським читачам перекладач давав змогу пересвідчитися у цьому на прикладі поезії "Мер міста Гері". Побудований на антитезі, вірш за допомогою точного відтворення у перекладі епітетів та метафор увиразнював різницю в образах мера, одягненого у "прохолодні кремові штани", "освіженого шампунем", та робітників "миршавих од огню й попелу, й покроплених дрібними дірочками від потоків розтопленої криці" [5, с. 74-75]. Перекладач трансформував українському читачеві оптимізм Карла Сендберґа, його віру в "пролетарське і вселюдське завтра", пророком якого був його ліричний герой:

Я говорю про нові міста й новий нарід.
Я кажу вам, минуле – це грудка попелу.
.....
Я кажу вам, нема нічого в світі,
крім океану завтра,
неба завтра.
Завтра – день [5, с.11].

Його герой промовляв од імені тієї людини, яка спробує збудувати завтрашній день. Це той "високий чоловік", у якого "худі міцні уста", у його серці – "червоні краплини народу", його особисті бажання збігаються з прагненням народу; це той чоловік, що знає маси і їх "лютий голод." ("Високий чоловік") [5, с. 23].

Іван Кулик як перекладач поезій Карла Сендберґа і літературний критик зробив особливий наголос на антимілітаристській спрямованості таких творів американського поета, як: "Дим", "Трава", "З білих уст", "Молитва після всесвітньої війни", "Брехуни", особливо виділяючи заклик поета знищити брехунів, що намагаються втягнути мільйони людей у вир війни.

В українській інтерпретації "Диму і сталі" особливого звучання набував всеохоплюючий гуманізм Карла Сендберґа як продовження естетичних принципів його великого вчителя В.Вітмена. У багатьох творах український поет захоплюється людом "зі співучими серцями" [5, с. 49]. Для Івана Кулика важливо, щоб український читач сприйняв стилістичну своєрідність творів Карла Сендберґа і розумів, що у такий спосіб американський поет „підкреслює свою роботу над віршем, не залишаючи у читача сумнівів, що певного художнього засобу вжито не стихійно-емоційно, а навмисне, зі заздалегідь обдуманим наміром" [5, с.20]. Український перекладач підтримав пошук нової поетичної мови і розвиток вітменівського верлібру Карлом Сендбергом. Щоб передати дух часу, ритм і пульс Америки, яка стрімко увіходила в індустріальне сторіччя, потрібна була нова версифікація, яка наближалася би до газетної хроніки і передавала б атмосферу тогочасного бурхливого життя і психології людей.

У стислій характеристиці творчості Карла Сендберґа, яка передувала українським перекладам поезії збірки "Дим і криця", Іван Кулик торкався і творчої манери американця, при цьому зізнавався, що "важко тлумачити і ілюструвати прикладами цей процес, ілюстрації ці можна

подати лише у перекладі, що не завжди точно відтворює особливості оригіналу” [5, с. 28]. Критик-перекладач пояснював, що у творенні неологізмів він “не наважується відступати від загальних законів побудови англійської літературної мови” [5, с.28], сполучаючи іменники і дієслова у прикметник, або прикметники та іменники у новий прикметник: *мореборні турбіни; залізосяйний плуг; брудноруке діти; сиводухий орел.*

Кулик, розкриваючи особливості стилю американського поета, виділяв ритміку поезій Карла Сендберґа, роль пунктуації, яка відігравала у ній потрійну роль. Метрико-строфічна структура книжки Сендберґа акцентувала те, як “ у ній сполучаються елементи коментарія до тексту, логічного угрупування внутрішнього ритму даного твору й, нарешті, чисто технічний, версифікаційно-допоміжний елемент” [5, с.26]. Говорячи про версифікацію, варто відзначити той факт, що Карл Сендберґ пішов іншим шляхом віршування, який відрізнив його від інших послідовників Волта Вітмена. Американський поет, як зауважує Іван Кулик, “не звів своїх поезій до “рубаної прози”, як це зробив інший корифей американської поезії Едгар Лі Мастерс” [5, с. 26]. У кожному вірші Карла Сендберґа наявне відчуття ритму, яке ніколи не втрачається при читанні. Американський поет велику увагу приділяв організованості і гармонійному викінченню своїх поезій, цілісно поєднуючи всі елементи побудови твору – від тематичних до технічно-версифікаційних.

Розхитування розмаїттям ритмів вірша, модернізація форми, що досить чітко простежувалися у творчості американського поета, привели й українського митця І.Кулика до відходу від усталених в Україні поетичних традицій. У віршах українського поета з’являються нові засоби у галузі ритміки, строфіки, у римуванні, у тропах. Однак, на думку Леоніда Первомайського, нові ритми, які Іван Кулик вніс в українську поезію, не є „наслідком його знайомства з творчістю американських поетів, – від Волта Вітмена до Карла Сендборга, – але це знайомство відбулося під час другого перебування поета за океаном” [6, с.13]. Нова техніка вірша І.Кулика врешті-решт таки була зумовлена новітнім змістом тієї епохи (20-ті роки ХХ століття), який не вкладався у традиційні форми. Справжнє новаторство, звернення до народнопісенних джерел найяскравіше проявляються у поемі Івана Кулика „Чорна епопея”, яка була опублікована 1929 року. Поема абсорбувала фольклор північно-американських негрів і увійшла в нашу поезію як зразок високохудожнього осмислення народної творчості. Введення в українську поезію засобів і мотивів американської та негритянської народної творчості зливається з інтонаціями українського фольклору, що яскраво відбивається у „Чорній епопеї”. Подібно до Карла Сендберга, у ряді поезій під впливом американського фольклору, лейтмотивами якого є теми расової дискримінації, незадоволення важким життям. Іван Кулик засуджує соціальну несправедливість власній поемі:

Он сидить дятел,
Та на дубі дятел –
Дятел, дятел –
Дзьобає дуба,
Вчиться рахувати.
Гроші рахувати:
Чорному центи, білому долари, –
Ой, таки чорному – білий не до пари!
.....
Білому – цукор, чорному – праця, –
Ой, таки чорному з білим не зрівняться [6, с. 116-117].

Український літератор відзначав, що символізм Карла Сендберґа „мириться в нього з суворим реалізмом” [5, с. 29], тому при усіх своїх ідеологічних симпатіях Кулик зробив висновок, що “Сендборг став класиком, хист його надто був значним, щоб не визнавала його навіть ворожа зарубіжна критика” [5, с. 31].

Тематика та інтонації Сендберґа визначалися його причетністю до суспільного життя і його демократизмом, від якого американський поет ніколи не відступав. Карл Сендберґ завжди прагнув бути з народом і вірив у свою Америку, на долю якої випало першою випробувати стрімку зміну життя, породжену бурхливим розвитком індустрії.

Отже, зіставлення поезії Карла Сендберґа та Івана Кулика, а також їх соціально-демократичних поглядів дозволяє зробити висновок про поглиблене освоєння дійсності в поезії США і України, а також про типологічні збіги

поетичної техніки як в американській, так і в українській літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Рябчик М. Незгасле світло вершин // Зарубіжна література. – 2000. – Ч.18. – С.2.
2. Кулик І. Ю. Антологія американської поезії. Держ. в-во України, 1928.– 343 с.
3. 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.: Наукові думка, 1988. – 486 с.
4. Кулик І. Вірші та поеми. Вибране. – К.: Радянський письменник, 1962. – 293 с.
5. Сендборг Карл. Дим і криця. Вибрані поезії. З англійської переклав І.Кулик. – Х.: Література і мистецтво, 1931. – 95 с.
6. Кулик І. Вірші та поеми. Вибране. – К.: Радянський письменник, 1962. – 152 с.

SUMMARY

The article deals with the analysis of translator`s activity of the poet-innovator Ivan Kulyk. The main translation principles, which were formed by the Ukrainian poet are given. It is proved that the process of literary translation is based on. American poet`s work is considered as the subject of reading and the object of translation. The attempt to analyze the typological similarities of the poetical technics both in the American literature and in the Ukrainian one is made for the first time.

Key words: translator's activity, literary translation, style, typological similarities, interpretation.

Уляна ЛЕВКО

© 2009

Науковий керівник д.філол.н., проф. Лановик М.Б.

АКТУАЛІЗАЦІЯ ТОЧКИ ЗОРУ ПЕРСОНАЖА-ІНТЕРПРЕТАТОРА У SCIENCE FICTION, ПРИСВЯЧЕНІЙ ТЕМІ КОНТАКТУ, ТА ЇЇ КІНОВЕРСІЯХ

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається ідеологічний аспект кіноінтерпретацій науково-фантастичних творів. Зокрема окреслюється роль персонажа-інтерпретатора у відтворенні складної та заанґажованої картини фікційного світу. Основну увагу приділено антропоцентризму як інтерпретативній домінанті кінотлумачень.

Ключові слова: наукова фантастика, персонаж, кіноверсія.

На початку чергового тисячоліття людської історії залишається актуальною проблема розуміння, де традиційно спроба порозумітися з Іншим допомагає виокремити у розмаїтті світової культури своє місце в часопросторі. За Г.-Ґ. Ґадамером, «всяке розуміння – це мовна проблема і вдається або не вдається в середовищі мовності» [2, 167]. Цікавим відтак видається розгляд моделювань можливостей розуміння та тлумачення людиною Іншого, що їх пропонує нам література, адже цей вид мистецтва цілковито реалізовується у слові. Проте не меншою мірою вартий уваги процес порозуміння, який розгортається перед реципієнтом такого художнього твору, що сам є інтерпретацією «чистого» тексту, наприклад, кіноверсією.

Науково-фантастична література має певну перевагу у моделюванні способів порозумітися, адже оперує численними варіантами абстрагування від реалістичних конструктів діалогу тут-і-зараз. Але конкретна реалізація зіткнення різних версій картин світу не завжди розгортається у бажання пізнати когось, натомість склалася певна традиція у science fiction, в рамах котрої знання про щось вивищується понад пізнання, тобто замість взаємопроникнення світів відбувається критичний огляд Іншого як Чужого. Звідси поширена у текстах згаданого жанру тема Контакту часто трансформовується таким чином, що за словами А. Нямцу, «слід говорити вже про вторгнення землян у чужий світ, законів якого вони не розуміють або не

приймають» [9, 474]. Неспроможність порозумітися часто виступає у науково-фантастичних творах як свідоме небажання цікавитися кимось інакшим, відмінним від людей, проте мірилом вартісного аспекту гіпотетичного порозуміння зазвичай виступає тут саме людина. Тому, незважаючи на присутність у фікційному світі більшої чи меншої кількості розумних істот не вельми гуманоїдної зовнішності, у внутрішньотекстових інтерпретаціях домінує антропоцентризм. Небезпечна легкість криється в можливостях перенесення на образ Іншого традиційних негативних рис, і проблема полягає в тому, що такі упередження у спілкуванні легко допасувати до власне людських взаємин.

Актуалізована у певному науково-фантастичному тексті можливість діалогу може відбутися як шлях до порозуміння і власне віднаходження певних сенсів у тій проекції, що її обґрунтовує Г.-Ґ. Ґадамер: «Розмова має перетворну силу. Там, де розмова вдалася, щось залишається нам, і щось залишається в нас, що нас змінило. Так розмова опиняється в своєрідному сусідстві з дружбою» [3, 190]. Діалог дозволяє не лише пізнати Іншого, а й спробувати поглянути на світ (у тому числі й на себе) очима співбесідника. Коли автор вибудовує нарацію таким чином, щоб у тексті не розгортався діалог в широкому сенсі слова (тобто лише один варіант світосприйняття у творі декларується як істинний), – варто заглибитись в обґрунтування подібної позиції. Нас цікавитиме за таких обставин не тільки ідеологічна площина (зрозуміло, що авторитарний спосіб викладу легко «вписується» в систему проголошення певних варіацій «беззаперечної правди»), а й роль акцентування антропоцентричної точки зору у science fiction. Якщо автор науково-фантастичного твору завдає собі клопоту, моделюючи не-людський погляд на певний стан речей, виникає логічне запитання, навіщо далі у розвитку сюжету відбирати право на мовлення у співрозмовника-Іншого? Проте запитання знімається за умови, що позірний діалог одразу планувався як послідовний монологічний виклад певної концепції, а інша сторона діалогу залишається по той бік пізнання певним фоновим абстрактом. Відтак найпростіший спосіб випередити потенційно можливий діалог з Іншим (якщо можливість його реалізації вже прописана в тексті) – це вдатися до пробудження в читача емоцій, що не сприяють зацікавленню чужими думками як продуктом чужої культури. Йдеться про банальну ксенофобію (невипадково А. Нямцу говорить про «неминуче тенденційні» варіанти Контакту, якими б неймовірними задумами вони не починалися, та про «фундаментальну галерею портретів інопланетян, серед яких домінує акцентування ворожості» [9, 475]).

Зазвичай виокремлення і оцінка тих рис Іншого-як-Чужого, що в підсумку слугують доказом вивищення певної суто людської концепції, в тексті приналежне визначеним нараторам. Часто це активно задіяні в сюжетних перипетіях персонажі, від імені яких ведеться оповідь. У цій статті маємо за мету розглянути у проекції на проблему людського взаєморозуміння роль, яку в науково-фантастичному тексті та кінотексті відіграють персонажі, що не лише інтерпретують події фікційного світу виключно з антропоцентричних позицій, а й виголошують єдину для твору світоглядну ідейну цілісність. Зокрема, видається доцільним зосередити увагу на декількох аспектах кіноінтерпретації науково-фантастичних творів (обмежені обсягом статті, вимушені звузити хронологічні рамки). У цьому сенсі вартим уваги є формування у science fiction 50-х років XX сторіччя певних образних стереотипів, що відображають згаданий вище феномен «нездатності до розмови», позаяк згодом вони успішно реалізувалися в кіноверсіях і досі функціонують у науково-фантастичних фільмах як маркери масової культури. Важливо, що підґрунтям для виникнення таких усталених способів інтерпретації слугували літературні моделі, до яких долучилися класики жанру наукової фантастики. Серед завдань нашого дослідження виокремлюємо не лише аналіз впливу згаданих інтерпретативних стереотипів на кіноверсії science fiction загалом, але й зіставлення обраної для детальнішого розгляду ранньої науково-фантастичної творчості відомого польського письменника С. Лема з її кінопрочитаннями (зосередившись на першій кіноінтерпретації текстів Лема), а також із проектом кінофільму того ж жанру видатного вітчизняного режисера О. Довженка.

Перші науково-фантастичні романи Станіслава Лема («Астронавти» 1950 р. та «Магелланова Хмара» 1955 р.) сприймаються певною мірою як ціннісне протиставлення до подальшої творчості фантаста. Йдеться про різні оцінки тих вартостей, що їх може запропонувати наукове пізнання світу, у двох згаданих текстах, з одного боку, та створених Лемом пізніше – з іншого. Радісний оптимізм фікційних світів, де наука зобов'язалася привести всіх у світле майбуття і виправдала сподівання (і в обох романах – не деінде, а на Землі) сильно контрастує з подальшими моделями розвитку людської цивілізації (люб'язно запропонований хімією псевдорай

на виснаженій перенаселеній планеті у «Футурологічному конгресі», маніпуляції з психічними можливостями людини під гаслом позбавлення агресії у «Поверненні з зірок». Зрештою, у «хронологічно ближчих» земних варіантах художніх реальностей теж незатишно, варто згадати хоча б «Нежить», де взаємодія безневинних самих по собі чинників – солодощів, лікувальних та косметичних засобів призводила до отруювання та смертей). На тлі практично всезнаючої науки втрачається необхідність розуміти життя минулих епох. Так, приміром, у «Магеллановій Хмарі», поки триває обід на «Геї» і точиться «жвава розмова про роботи із заводнення пустель на Марсі», лише історик Тер-Хаар помічає, що на картині водій та пасажири трамвая початку XX століття одягнені, «як придворні французьких королів». Але репліки персонажа на кшталт «ви всі, на жаль, такі абсолютні, такі неймовірні невігласи в історії», «У вас немає щонайменшого інтересу до того, як люди жили в давнину, як вони працювали, про що мріяли…» перериваються, адже астронавтам хочеться послухати легку музику [7, 78-79]. Згодом розповіді того ж історика про минуле діти учасників експедиції сприйматимуть як казки [7, 143-144]. Право бути почутим отримують інші персонажі.

Схематично і в «Астронавтах», і в «Магеллановій Хмарі» розгортається варіант пізнання досить умовного Космосу (умовність ця не в останню чергу визначається саме його доступністю для пізнавання людьми). Є певні загадки, передбачається міжпланетна подорож для їх вирішення (міняється лише масштаб), простежується потенційна можливість Контакту, згуртований високовчений інтернаціональний екіпаж доводить справу до кінця (дехто із землян героїчно гине, але інші можуть донести людству інформацію про інопланетян, тощо). Вибудовується світ кришталевої прозорості, без «речей в собі» – на кшталт Океану («Соляріс») чи некроцитів («Непереможний»), а допустима неповнота знань стосується лише кількісного виміру і в перспективі надається до розширення. Саме кількісне нагромадження знань (як процес і як результат) для персонажів виступає пріоритетним у ціннісному сенсі. До речі, у першій науково-фантастичній повісті Лема «Людина з Марса», написаній ще в 40-х, усі перипетії сюжету також розгортаються навколо здобуття певної інформації про світ, яку одному із персонажів вдається отримати, проте тут використано сюжетну схему в дусі Г. Веллса.

Отож, процес пізнавання редукується переважно до набуття суми знань про «реальний» світ. Сюжет розгортається лінійно від однієї сукупності інформації до наступної, поширеної. Наратор (домінує першоособова нарація) вимушений давати розлогі пояснення адресатам свого мовлення про вихідний стан речей та побіжні доповнення. Оповідач зазвичай дізнається про зрушення в масиві знань від товаришів подорожі – науковців (розповідь в «Астронавтах» ведеться в основному від імені пілота, а в «Магеллановій Хмарі» наратор – лікар, обидва «потребують» повчань і роз'яснень). Історія постає як процес, у якому одна сума знань витісняється іншою («сьогодення» завжди краще «минулого»). Персонажі-інтерпретатори історії виступають однозначно з «сьогоднішньої» позиції. Нагромадження «негативного» знання, котре може призвести до загибелі цивілізації, або неодмінно цю цивілізацію згубить (як це трапилось з Венерою в «Астронавтах»), або повністю відкидається цивілізацією як позбавлене вартості («Магелланова Хмара»). Водночас можна ухилитися від небезпеки, своєчасно витлумачивши цінність знання в проекції чорне / біле, тому в тексті окрім персонажів, що безпосередньо проходять перед читачем у ролі «просвітителів», на певному історичному етапі фікційного розвою людства відчувається присутність таких же непомильних та бездоганних у висновках інтерпретаторів (до того ж вельми впливових, адже їм пощастило скерувати планету до загального щастя).

На тлі жорстко заданого каркасу оповіді (глибоко зануреного у дидактизм – усі точки зору, актуалізовані в тексті, творять суголосся і скеровані тою чи іншою мірою на те, що читач однозначно має погодитись із розставленими в тексті акцентами) легко дописуються другопланові сюжетні ходи, які дещо розворушують динаміку подій, однак не суперечать загальній настанові на повчальність. Відтак стає моторошно від суто людських стосунків поміж персонажами, які одержимі процесом пізнання. Біофізик Гообар з «Магелланової Хмари» постійно перебуває в підрахунках, однак як «гармонійна людина майбутнього», з волі автора є ще й непоганим альпіністом. Гіперзаклопотаний наукою персонаж стає небезпечним супутником для друзів, яких мало не вбив у горах [7, 119]. Зрозуміло, що у парі Гообар – Калларла за таких обставин жінка вимушена миритися з тим, що чоловік і на ніжність здатен лише несвідомо, бо вся свідомість присвячена науці [7, 198-199]. Подружжя Борелів теж повністю поринуло в працю, їм вистачає погляду – головне ж – «спокійна, розмірена робота» та дискусії (і Борель також альпініст, окрім

іншого) [7, 171]. Головний герой роману, спочатку дещо засмучений тим, що заради подорожі до Магелланової Хмари доводиться розлучитися з коханою, яка обрала Землю (повернутися експедиція має через 20 років), одразу знаходить серед товаришів подорожі «зоряну Анну» (у нього «це поєднання виникло за контрастом з тією – "земною Анною" [7, 172]). Втім, герой відчуває себе зобов'язаним обґрунтовувати емоції: «…логічно точним шляхом я доходив висновку, що все-таки кохаю…» [7, 40]. Зрештою, така домінанта взаємин окреслилась уже у більш ранніх «Астронавтах» (Арсеньєв згадує свою дружину: «Коли ми познайомились, то довго не могли говорити ні про що, окрім математики. … усі мої думки були зосереджені навколо одного – теорії пульсуючих зірок, і я розповідав їй про це» [6, 705]). Однак для фікційних світів, у яких діють згадані персонажі, такий стан речей презентується як норма – учасники змагань з веслування кидають човни, щоби дві години поспіль слухати про чергову працю з дослідження фотонів, більше того, «Люди тоді зупиняли один одного на вулицях, перепитували, коли передаватимуть наступне повідомлення» [МХ, 142].

Позірне перенасичення тексту інформацією затіняє собою ту проблематику, навколо якої, твір власне й розгортається. Перед читачам проходять персонажі – люди, а от Інші зримо себе не виявляють. Той чи інший спосіб презентації фікційної дійсності обирається неодмінно так, щоб у центрі оповіді знаходилися люди. За першоособової наратії персонажі-діячі, що відіграють активну роль у розвитку сюжету, розповідають про оточуючий їх хронотоп, однак образ Іншого в їх безпосередньому сприйнятті нечіткий. Водночас персонажі-інтерпретатори, які часто теж долучаються до розвитку подій, подають вузько антропоцентричну оцінку тому, що відбувається. Третьоособова нарація (присутня у першій частині «Астронавтів»), концентрується переважно навколо тих персонажів, які далі в тексті виступатимуть інтерпретаторами подій – Арсеньєв, Лао Цзу тощо. Реальне обличчя Чужих не проявляється, авторська оцінка Діалогу, що міг би відбутися, прихована за проекціями світу, що їх пропонують персонажі. Образність фікційного часопростору переламується крізь візії дійових осіб, а звідси виникають певні парадокси сприйняття представленої у творі дійсності. Хистке покладання на авторитетність персонажів-інтерпретаторів призводить до певного розмивання картини фікційного світу, адже відбувається своєрідне програмування реципієнта на беззаперечне підкорення одній точці зору (чи єдності кількох суголосних точок зору).

Така оманливість тексту піддається ще більшій невизначеності при перекодуванні у кіноверсію. Візуальний переклад подібних творів призводить або до посилення розгубленості глядачів, або до ще глибшого занурення у заанґажовану проекцію тлумачення тексту. За таких обставин намагання кіноінтерпретатора вибудувати кінотекст якомога ближче до першоджерела дуже часто стає прикладом явища, про яке говорив Г.-Ґ. Ґадамер: «повідомлення, що міститься в тексті і в основі своїй не точне, в перекладі стає ще неточнішим, і саме тому, що перекладач хоче бути точним і відтворити кожне слово, переклад стає порожнім повідомленням» [4, 146]. Неточність у цьому випадку відбиває неспроможність розуміння фікційного світу, адже якщо літературний твір пропонує нам огляд часопросторових перспектив художніх реалій не просто з погляду персонажа, зануреного в події, але з точки зору постаті, яка не може дати самостійної оцінки тому, що відбувається довкіл і потребує чужої інтерпретації, то кінотлумачення цього твору як наступний рівень інтерпретування (зовнішній щодо тексту) легко може звести на манівці реципієнта, який прагне відтворити цілісний образ пропонованої йому художньої реальності.

Перш ніж перейти до аналізу кіноінтерпретацій аналізованих вище науково-фантастичних творів, видається вартим уваги розгляд одного нереалізованого кінопроекту п'ятдесятих років, який є показовим для увиразнення контексту заторкнутої проблематики. У 1954 році Олександр Довженко створив начерк кіносценарію, що постав би у досить незвичному для митця жанрі – наукової фантастики. Задум так і не втілився у кінофільм, навіть не дійшло і до розгортання у текстову форму власне сценарію, однак ескізний проект твору вельми цікавий. В основі сюжету – політ на Марс (А. Нямцу традицію «літературних подорожей» на цю планету виводить ще з 1744 р.), однак нас цікавить не стільки данина усталеній для science fiction тематиці, скільки співвідносний із ранніми науково-фантастичними романами С. Лема підхід до розкриття теми Контакту. Йдеться про все той же антропоцентричний вимір Космосу і буття та про гіперболізацію ідеологічної площини тексту (презентованої персонажами-інтерпретаторами), що підпорядковує собі площину виражальну.

Якщо полишити в стороні пропонований Довженком технічний бік експедиції (чого варте хоча б уточнення, що через похибку в обрахунках ракета мала би наздоганяти Марс більше, ніж

вісім років [5, 334]), розгортається досить знайома картина передумов Контакту. Відбувається взаємодія з чужим світом, з його мешканцями (адже Довженко заявляє, що було би «песимістично» не виявити нікого [5, 337] і пропонує різні варіанти того, де саме марсіани могли б жити [5, 334, 338]). Непривітні марсіанські пейзажі одразу мали б викликати у героїчного екіпажу (додамо – втомленого, мабуть, від усіляких «похибок», подібних до згаданої вище) ностальгію за батьківщиною: «нескінченними стрічками тягнуться канали – сині насадження, але немає ані гір, ані проваль. Немає наших річок, привільних молодих, і немає наших морів. Усюди, куди не кинути оком, – неймовірний колір, блакитнувато-синій. Це абсолютно інший, холодний, незатишний світ» [5, 337-338]. Отже, Марс чужий уже для неозброєного ока, навіть кольори обрані холодні (втім, не вперше і не в останнє Червону планету перефарбовують у такі тони, адже блакитні марсіани ходили ще світом «Аеліти» О. Толстого, пізніше у А. та Б. Стругацьких у «Новому нашесті марсіан» селяни за гроші знищують свої посіви, та засівають марсіанське зілля відповідного забарвлення: «Синє збіжжя стояло досить високо, сягаючи часами людського зросту» [10, 668], «З'явилась гастрономічна новинка – синій хліб» [10, 690]). Однак підвівши глядача до найцікавішого – спроби поглянути на себе «зі сторони», Довженко вмиває руки, одним сюжетним ходом перекреслюючи «реалістичне» щодо фікційного хронотопу вирішення проблеми порозуміння: «Вони [марсіани – Л. У.] вже мільйони років читають думки один одного. Так ми і зробимо. Вся міжпланетна, або, точніше, інопланетна частина фільму буде німою. Все буде коментувати диктор або диктори» [5 , 337].

Персонажі-люди, вочевидь, зайняли б позицію всевідаючого наратора попри очевидну неможливість контакту (телепати-марсіани мали б у так змодельованому світі вести комунікацію своєю, «марсіанською» мовою, а не, скажімо, російською). Якщо зважити, що Довженко у «фантастичному» телевізорі, що транслює звіти експедиції, не передбачив звукового супроводу візуальних об'єктів («жодного звуку не долітає через відсутність повітряного середовища» [5, 337] !!), то повідомлення дикторів уже на Землі виглядають маловеристичними навіть у фікційному світі. Чого вартий ланцюжок передавання інформації – від безмовних бесід марсіан – через артикуляцію космонавтів (що вони могли б дізнатися від автохтонів?) до земних дикторів доходять безцінні подробиці життя Інших. Не менш цікаво, як би мали марсіани прослухати Десяту симфонію Шостаковича [5, 339]. Втім, наголошується, що саме *на Землі* «можуть бути створені гідні подиву сцени: споглядання, коментарі…» [5, 337].

У двох аналізованих романах Лема персонажі витлумачують світ Інших із тим же розмахом, незважаючи на невелику кількість відомостей власне про цих Інших (як говорилось вище, твори переповнені інформацією, але вона стосується в основному людей і підкоряється певним ідеологічним настановам). Так, в «Астронавтах» цивілізації Венери виноситься однозначний присуд: «Це було суспільство з високою цивілізацією, раса чудових конструкторів і будівничих, натхненна далеко сягаючими задумами знищення і володарювання. Таке суспільство рано чи пізно повинне було обернутися проти себе самого» [6, 713]. Висновок в цілому розгортається на кшталт того, що пропонує як єдиний варіант розвитку космічних цивілізацій Довженко (див. [5, 339]), проте не варто забувати, що в «Астронавтах» жителів Венери ніхто з людей не бачив взагалі (дві тіні на стіні інтерпретуються як можливі відбитки живих істот, однак водночас вказується, що реально «просто там було дві плями» [6, 699]). У кіноверсії 1960 року (режисер Курт Метціг, фільм поставлено спільно на кіностудіях НДР та Польщі) антропоморфність відбитків різко підкреслено, проте таке відчитання щодо ранніх науково-фантастичних романів Лема досить обґрунтоване, адже обираються припущення персонажів-інтерпретаторів. Варто згадати промову Гообара з «Магелланової Хмари», де попередньо про інопланетян відомо лише те, що вони: 1) існують; 2) знають про наближення до їх планети землян; 3) з тридцяти посланих до планети ракет з людьми встигли дев'ять знищити, що змусило інших повернутись на головний корабель – Гею. Після здогаду, що Іншим став відомий невеличкий епізод з життя експедиції, а саме знищення корабля з атомною зброєю, екіпаж якого загинув ще кілька століть тому (події відображені і в знятій за мотивами роману кіноверсії – «Ikarie XB-1»), персонажі доходять висновку, що Інші переплутали «мирні» ракети з озброєнням, але подальше витлумачення подій сягає до глибин антропоморфізму (наприклад, умовиводи на кшталт: «логіка людської думки відчувається у вчинках невідомих істот не тому, що ця логіка найбільш досконала, а тому, що вона неминуча» [7, 337]). Щоправда, персонажі-інтерпретатори у нав'язуванні своєї концепції мирного пізнання світу постійно упускають такі делікатні моменти, як, приміром, намір «знищити невідому силу», котра згубила їхніх товаришів – до розплавлення

кори планети включно [7, 330]. У такій проекції залишається лише пошкодувати, що Довженко не зняв свого «Польоту на Марс» (адже там в якості «візитної картки» Землі пропонувалося продемонструвати марсіанам «хроніку великої Вітчизняної війни, великих битв, … гігантських атомних вибухів і катастроф у Японії» [5, 335]).

Перша екранізація Лемової фантастично-наукової прози, «Der schweigende Stern», виявилася досить цікавим явищем кіноінтерпретування (в російській версії фільм названо «Безмолвная звезда», англійський варіант стрічки – «First Spaceship on Venus» зазнав певних втручань, унаслідок чого, зокрема, зменшилася тривалість фільму та змінився музичний супровід). Сьогодні, згадуючи цю кіноверсію «Астронавтів», часто цитують насамперед оцінки самого автора першотексту з акцентом на тому, що вони є досить негативними. Однак при зверненні безпосередньо до інтерв'ю Лема, впадає у вічі те, що попередні репліки співрозмовників фантаста – С. Береся та Л. Мацєєвського звучать досить провокативно. Якщо Бересь починає розпитувати про фільм, починаючи із власних окреслень – «не все в ньому розумів, але пам'ятаю, що він мене страшенно дратував» [8, 180] (хоча там же йдеться, що рецепція – це ще спогади дитинства), то зрозуміло, що Лем окреслив кіноверсію досить емоційно, і власне це визначення згодом увійшло в запитання пізнішої бесіди [8, 191]. Проте щодо книги кінотлумачення виглядає цілковито обґрунтованим. Певні сюжетні обмеження та «фемінізація» Космосу для кіноверсії science fiction виступають типовим явищем, однак введення в екіпаж жінки (японський лікар Суміко Огімура у виконанні Йоко Тані) за певного посиленя емоційності викладу все ж не провокує великих змін у сприйнятті головної проблематики. Хоча це радше виняток, ніж правило (так, перетворення в американській версії роману Лема «Соляріс» Сарторіуса на жінку – Гордон – значно відчутніше позначилося на сенсовій площині твору). В умовах тогочасних можливостей кінематографу актуалізація фікційного світу відбулася на високому рівні – стрункі силуети космічних кораблів і до сьогодні за естетичним оформленням можуть скласти конкуренцію найновішим творінням комп'ютерної графіки. Інтер'єри, зрозуміло, сприймаються зараз досить критично, як і епізод з невагомістю, але не слід забувати, що на час фільмування стрічки сам факт перебування людей на борту космічного корабля ще був лише проектом. Зате втілення венеріанських пейзажів розкрило світ, суголосний книжці – безнадійно чужий, незважаючи на свою безпристрасну привабливість (як пропонував і Довженко у своїй версії). Зрештою, сам Лем подекуди не приховував умовності зображуваного: «все довкіл виглядало якось неправдоподібно, наче величезних розмірів театральна декорація» [6, 596].

Нашвидкуруч накинене глядачам небажання зрозуміти світ подано саме суголосно точці зору персонажів-інтерпретаторів (Чуже, не тому, що Інше щодо світу людей, а тому, що проінтерпретоване з позицій антропоморфізму як щось Своє, але небажане для певної ідеології). Кінотвір, як і літературне першоджерело, відобразив мотиви, які у кінофантастиці згодом утвердилися як стійка модель співвіднесення фікційного світу з певною ідеологією. Коли мірилом всього, що потенційно могло би відбутися у фікційному світі, постають люди (упереджені персонажі, які не дають розгортатися діалогічності, маючи на все готові відповіді), розгорнута у кінотексті картина іншого буття перетворюється на звичний стереотип пропаганди. Відтак прогностична функція наукової фантастики, ступінь естетизації виражальної грані художнього світу, усі задекларовані на початку сюжету спокуси моделювання порозуміння та готовності до розмаїтих можливостей діалогу – все це підкорюється ідеологічній проекції подій. У літературному тексті простіше виявити розбіжність між небезсторонніми з точки зору ідеології версіями і тим, що справді можна отримати з тексту як образ світу, адже легше відокремити відверто заанґажовані проекції персонажів-інтерпретаторів. Плинний же кінотекст, якщо його сприймати у цілісності, обмежує відступи до оновленої рецепції уже сприйнятого, адже «в кіно *буття-в-минулому* поступається місцем *буттю-зараз* речей» [1, 311]. Відтак складним завданням видається для реципієнта кіноверсії науково-фантастичного твору виокремлення «справжнього обличчя» художнього світу. Вартісний вимір такої спроби пізнання є беззаперечним, бо ж «Кажучи "образ світу", ми розуміємо тим самим сам світ, суще в цілому, як те, що дає нам міру і обов'язкове для нас» [11, 147].

Антропорфізм як інтерпретативна домінанта фікційних світів та спровокована ним увага до ідеологічного обґрунтування вищості певних суспільних цінностей продовжує відігравати чільну роль в екранізаціях фантастики. Кліше «науковців», «миротворців» та неперевершених умільців обґрунтування того, що Всесвіт має жити за правилами гри певного земного соціуму далі культивується у кіноверсіях science fiction, проникаючи навіть у тлумачення високохудожніх

творів, що по суті не дають підстав до таких інтерпретацій (так трапилося з кіноверсіями роману Лема «Соляріс»). Однак, з іншого боку, за таких способів кіноперекладу відбувається своєрідне випробування реципієнта – адже так само як присутність елементів масової культури не завжди свідчить про приналежність до неї цілого тексту, так і точка зору персонажа-інтерпретатора не виявляє багатовимірності твору, яка проступає при цілісному сприйнятті. Від читача / глядача залежить, чи зупинятися на відкритому для маніпулювання з боку твору рівні «нездатності до розмови», а чи спробувати вступити у діалог із фікційним світом. Отож, актуальність звернення до науково-фантастичної літератури не в останню чергу мотивується здатністю творів цього жанру шляхом моделювання значно відмінних від нашого художніх світів провокувати і оновлювати бажання пізнавати наш культурний часопростір, зіставляючи його з пропонованими мистецькими візіями. Тексти на зразок аналізованих у статті варті пильнішої уваги ще й тому, що спонукають до критичного осмислення будь-якої дійсності, стосовно якої існують готові ідеологічні стереотипи, що подаються як найвища істина. Відтак кіноінтерпретації увиразнюють всю небезпеку такого перетворення дійсності за допомогою слова.

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Риторика образа // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Пер. с фр. – М.: Прогресс, 1989. – С. 297-318.

2. Ґадамер Г.-Ґ. Мова і розуміння // Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. – Т. ІІ. – К.: Юніверс, 2000. – С. 167-179.

3. Ґадамер Г.-Ґ. Нездатність до розмови // Ґадамер Г.-Ґ. Істина і метод. – Т. ІІ. – К.: Юніверс, 2000. – С. 187-194.

4. Ґадамер Г.-Ґ. Читання і перекладання // Ґадамер Г.-Ґ. Герменевтика і поетика / Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – С. 145-152.

5. Довженко А. Полет на Марс // Довженко А. «Я принадлежу к лагерю поэтическому…»: Статьи, выступления, заметки / Сост. сборника Ю. Солнцева. – М.: Советский писатель, 1967. – С. 334-340.

6. Лем С. Астронавты // Лем С. Магелланово Облако. Человек с Марса. Астронавты / Пер. с пол. – М.: АСТ, 2003. – С. 455-717.

7. Лем С. Магелланово Облако // Лем С. Магелланово Облако. Человек с Марса. Астронавты / Пер. с пол. – М.: АСТ, 2003. – С. 5-362.

8. Лем С. Так говорил…ЛЕМ / Пер. с пол. – М.: АСТ, 2006. – 764, [4] с.

9. Нямцу А. Фантастические парадоксы человеческого мира // Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования): Монография. – Черновцы: Рута, 2007. – С. 417-515.

10. Стругацкий А., Стругацкий Б. Второе нашествие марсиан // Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу: Фантастические произведения. – М.: Эксмо – СПб.: Terra Fantastica, 2008. – С. 609-706.

11. Хайдеггер М. Время картины мира // Хайдеггер М. Работы и размышления разных лет / Пер. с нем. – М.: Гнозис, 1993. – С. 135-167.

SUMMARY

The article deals with the ideological aspect of the cinema interpretations of the science fiction literary texts. The author outlines the role and the place of the character-interpreter in the reproducing of the complicated image of the fictional world. The main attention is drawn to the anthropocentrism as the interpretative predominant component of the cinema interpretations.

Key words: science fiction, character, cinema version

Мирослава МУЧКА ***© 2009***

Науковий керівник к.філол.н., доц. Девдюк І.В.

ТВОРЧІСТЬ ГАЙНРІХА ФОН КЛЯЙСТА У КРИТИЧНІЙ РЕЦЕПЦІЇ ІВАНА ФРАНКА

АНОТАЦІЯ

У статті досліджено проблему критичної рецепції І. Франком творчості Кляйста. Підкреслено основні чинники звернення українського вченого до спадщини німецького письменника, а також позитивний характер висловлювань. Відзначено роль І. Франка для розвитку української кляйстіани.

Ключові слова: рецепція, Г. фон Кляйст, новела, драма, критичні замітки

Er war ein Dichter und ein Mann wie einer,
Er brauchte selbst dem Höchsten nicht zu weichen.
An Kraft sind wenige ihm zu vergleichen,
An unerhörten Unglück, glaub ich, keiner[15].
F. Hebbel

Гайнріх фон Кляйст (1777-1811 рр.) – видатний німецький драматург, новеліст, поет, есеїст, автор низки анекдотів, великий знавець німецької мови. Нажаль, за життя неординарний письменник не здобув серйозного визнання ні серед читачів, ні на театральній сцені, лише часткове розуміння серед колег. Минуло понад століття, поки літератури виміряли справжнє значення його творів, відзначаючи високу художню майстерність його творчого доробку, яка може зрівнятися з майстерністю найбільших геніїв світового мистецтва. С. Цвайг, зокрема, писав: « […] його драми – найбільш суб'єктивні, найбільш стрімкі, найбільш палкі в репертуарі німецького театру, його новели – найбільш стримані, найбільш льодяні, найбільш скуті твори німецького епосу. Мистецтво Г. фон Кляйста завжди прагне до найвищого ступеня» [13, с.160]. Подібні слова знаходимо у Т. Манна: «Він був одним із найбільших, найсміливіших, найвидатніших письменників німецької мови, драматургом, і йому немає рівних, як прозаїку, так і оповідачу теж […]» [4, с.235].

В Україні першовідкривачем невідомого на той час німецького митця є І. Франко, який у критичних розвідках та примітках неодноразово висловлювався з приводу особистості і творчості Кляйста. У вітчизняному літературознавстві рецепція Франком творчості Кляйста залишилася поза увагою дослідників, як і постать самого Кляйста, за виокремленням декількох статей (О. Хоміцького [11], Л. Рудницького [5, 6]), які не охоплюють всі аспекти представленої проблеми. У статті ми робимо спробу заповнити цю прогалину, спираючись на певні напрацювання у цій області та залучаючи маловідомі матеріали.

Всього у 50-томному зібранні творів та наукових праць І. Франка знаходимо 14 згадок про Кляйста, причому всі носять позитивний характер. Принагідно зауважимо, що статті написані у період 1893–1899 рр. – задовго до того, як Кляйстом зацікавились земляки. І. Франко здійснив також переклад новели „Маркіза О..." (видано 1903 році, накладом Українсько-руської видавничої спілки) та написав розлогу передмову до неї, що стало першим вагомим внеском в українське пізнання творчості німецького митця.

У фонді І. Франка зберігається також україномовний переклад історичного оповідання „Міхаель Кольгаас" (публікацію не виявлено), відомості про автора та дата написання відсутні (на титульній сторінці тільки дата реєстрації архіву: 10.01.1950 р. та відмітка про реставрування 20 аркушів (27.10.1964 р.)), але судячи за почерком, автором рукопису не є Франко. Можливо, хтось

[15] Він був письменником і чоловіком, як і кожен
І сам не відступав перед найтяжчим
По силі мало хто б із ним зрівнявся
А нечуваним нещастям, думаю, жоден.
Ф. Геббель

записував під диктовку І. Франка або записи були передані йому для видання. Їх мова та стиль дозволяють припустити, що переклад було здійснено наприкінці XIX століття у Західній Україні. Поки що, на жаль, остаточно не вдалося з'ясувати це питання. Проте сама наявність перекладу ще раз доводить про те, що своєрідний художній світ Кляйста почав безпосередньо входити в естетичну свідомість українських культурних діячів кінця XIX – початку XX століть, а рівень та засоби мали потенційні можливості для належної рецепції.

Передмова І. Франка до власного перекладу новели „Маркіза О..." є першою найбільш ґрунтовною критичною працею української кляйстіани окресленого періоду. Подаючи огляд основних віх життя і творчості Г. фон Кляйста, український критик виразно представив коло проблем для майбутніх досліджень у цій царині. Цілком очевидно, що на той час український критик не лише був добре обізнаний з творами Кляйста, а й пройнявся його трагічною долею як митця та людини. Він акцентував увагу на складності та суперечливості автора, торкався проблем особистого життя, відзначив, як і німецькі дослідники, войовничий характер патріотизму. Примітки до розвідки свідчать, що для ґрунтовнішого осмислення творчості Кляйста І. Франко користувався німецькомовною критичною літературою, зокрема працею Франца Серваеса (Franz Servaes. Heinrich Kleist. Leipzig, Berlin, Wien, 1902) та передмовою Цьоллінга до Кляйстових оповідань у „Німецькій національній літературі" Кіршнера („Deutsche Nazionalliteratur", том 50).

Розпочинаючи передмову з особливостей сприйняття доробку митця в Німеччині, І. Франко критично відгукується про перше видання творів Г. фон Кляйста, здійснене Л. Тіком, зауважуючи, що воно було „далеко не докладне", а автор „дозволяв собі аж надто часто поправляти Клейстів текст" [8, с. 249]. Український дослідник висловлює жаль з приводу несправедливого забуття Кляйста на батьківщині після його смерті і, навпаки, не може стримати пафосу, коли пише про покращення ситуації: „Аж у другій половині XIX віку почала критика, а за нею й публіка, ліпше розуміти і вище цінити Клейста, кращі його твори, особливо „Розбитий дзбан", повість „Михайло Кольгааз", новели „Землетрясіння в Чілі", „Маркіза О..." та інші перекладено на французьку та англійську мови, численні публікації листів, споминів та інших матеріалів уможливили чимраз докладніше пізнання його в многих точках і досі загадкового життя" [8, с. 249]. Огляд І. Франка свідчить про його ґрунтовну обізнаність з німецькомовними виданнями, а також глибоке розуміння проблеми рецепції Кляйста у європейській літературі загалом.

Далі І. Франко вдається до аналізу творчості німецького письменника, зокрема новели „Маркіза О...", виражає захоплення художніми особливостями твору, відзначаючи Кляйстовий хист уміло малювати „характери без характеристики", тільки через дії та вчинки персонажів, саме це, на його думку, робить новелу і досі взірцевою. Франко високо оцінив стиль твору, вважаючи, що його дібрано відповідно до композиції і він є дуже оригінальним і незвичним, як на його час. Окрім того, у творах Кляйста йому імпонували такі риси, як інтенсивність почуття і напруженість драматичної дії. Зауважимо, що сюжетним джерелом цього оповідання був правдивий факт, але подія з півночі перенесена на південь. Франко згадує аналогічні оповідання у Ж.-Ж. Руссо, М. Монтеня, М. Сервантеса, але вважає, що жоден із авторів не зробив із цієї теми твору, „що міг би хоч потрохи видержати порівняння з Клейстовою новелою" [8, с. 251]. Пізніше Томас Манн зверне увагу саме на „кляйстівський" характер сюжету цієї новели [4, с. 234].

У передмові І. Франко також торкнувся проблеми діяльності Кляйста як драматурга. Його увагу, зокрема, привернула п'єса „Розбитий глечик". Зауважимо, що це єдиний твір, який мав певний успіх у сучасників і був поставлений на сцені Ваймарського театру під керівництвом Й. В. Ґете, проте потерпів невдачу. На думку І. Франка, саме Ґете і посприяв її „трагічному фіаско". Зі слів критика, метр німецької літератури зробив Кляйсту одну дуже „фатальну послугу", виставивши у Ваймарі його комедію „[...] у такім сфуршерованім виді, що його – одинокий примір на тій князівській сцені – прилюдно освистано" [8, с. 246]. Відомо, що п'єса була розтягнута і представлена надто реалістично перед глядачами, які „звикли до урочистого тону веймарського класицизму" [1, с. 93].

І. Франко у передмові не приховував свого критичного ставлення до Ґете у цій ситуації, не розділяв його позиції, оскільки п'єса йому самому дуже сподобалась. Так, у статті „Поезія XIX віку. І. ЇЇ головні представники. II. Німецька поезія", він, наприклад, підкреслив, що це був „твір, котрому по оригінальності замислу і будови, як також по комічній силі та глибині поодиноких фігур, нема пари в цілій німецькій комічній літературі" [10, с. 506]. У передмові до перекладу

„Маркіза О...” він назвав його „безсмертним твором”. Похвальні слова на адресу п’єси український критик висловив принагідно і в інших працях.

Про комедію „Розбитий глечик” є згадки і в автобіографічному оповіданні І. Франка „Гірчичне зерно” (1903р.), присвячене періоду юності автора. В одній із розмов між Франком та батьком товариша по гімназії паном Лімбахом йде мова про Г. фон Кляйста та його твір „Розбитий глечик”:

„[...] Він держав у руці Кляйстів „Der zerbrochene Krug”.

– Кляйст? Кляйст? Що се таке?

Я тоді власне прочитав сю чудову комедію і, бачачи, що Лімбах не знає, очевидно, сього автора, пробував хвалити його [...]” [7, с. 322].

З оповідання можна судити, що захоплення Франка Кляйстом і, зокрема, п’єсою „Розбитий глечик” розпочалося ще в юності – в період навчання в Дрогобицькій гімназії. Симпатія, яка зародилась у молодому віці, супроводжувала його усе життя, з часом лише поглиблювалась та міцнішала. І навіть деякі п’єси Ґерхарта Гауптмана Франко не ставив на рівень драм свого улюбленця, хоч і називав його найбільшою надією наймолодшої Німеччини. Український критик, зокрема, писав, що Ґ. Гауптман ”виявляв свій драматичний талант, якого Німеччина не мала від смерті Г. Кляйста”. Порівнюючи комедію Гауптмана „Боброва шуба” з „Розбитим глечиком” Кляйста, він промовисто відзначив, що основна ситуація твору дуже нагадує знамениту Кляйстову, але не може зрівнятися з нею: „ [...] та, ніде правди діти, Гауптман не дорівняв Кляйстові, і його комедія – се признають його найближчі приятелі – робить більш прикре ніж комічне враження” [11, с. 149].

Особливе замилування І. Франка комедією, а також співчуття з приводу її провалу були викликані і тим, що у 1884 році він на прохання І. Гриневецького (директора театру „Руська бесіда”) сам здійснив переробку твору для постановки на сцені, проте вона пролежала 20 років (про це І. Франко написав у примітці до рецензії на постановку п’єси, що була здійснена аж у 1905 році у Львові [14, с. 245]). Існує думка, що вказаний переклад ймовірно загублено [5, с. 136]. Наші спроби знайти опублікований варіант, а також рукопис перекладу у фонді Франка (м. Київ), на жаль, поки що не дали результату. Зауважимо, що у Львівському державному історичному архіві зберігається документація, афіші, тексти ролей окремих акторів (фонд театру „Руська бесіда”). Серед афіш та програмок 1905 року інформація про виставу „Розбитий глечик” відсутня. Свідченням факту постановки комедії на сцені театру „Руська бесіда” у переробці Франка можна вважати надрукований у „Львівському науковому віснику” за 1905 рік відгук Степана Чернецького на п’єси театру і зокрема „Розбитий глечик”, де зазначено: „До драматичного репертуару серед інших вистав, зазначає автор, входив ”Розбитий збанок” Кляйста-Франка” [14, с. 238].

Із вказаної рецензії довідуємось, що „Розбитий глечик” у Львові, як і на сцені Ваймарського театру, потерпів невдачу: „”Розбитий збанок” перероблений драматургом Франком для руської сцени явив ся твором слабким, без великих сценічних прикмет. Стара фактура самого твору, спосіб ведення акції, неконче дотепне перетрансформованє на наші відносини не ворожать „Розбитому збанку” театральної будочности. До ослаблення вражіня причинилось і те, що цілість гри не вийшла як слід. Не було в ній того темпа, якого твір вимагає, та не було розумного режісованя” [14, с. 245]. Реакція І. Франка не забарилась, і у примітці до рецензії перекладач висловив власну думку з приводу постановки. Він визнав, що вона не дуже „вдачна” та „занадто трівіялізована”, окрім того, на його думку, провал вистави спричинили погана гра акторів та режисерська постановка. Український письменник з властивою йому дотепністю та народним гумором відзначив: „Режісерія мов навмисне подобирала до кожної ролі особи найменше для неї відповідні. З виємком д. Гембицького всі грали мов на злість, усі кричали де треба було говорити, а дехто для відміни булькотів таке, чого не можна було розуміти. Пані Осиповська вищала, актор, що грав Данка стояв і говорив перед судом мов у корчмі або на толоці, писар відповідав на питання начальника таким тоном, як погонич промовляє до коней і т. д. Одним словом, вистава „Розбитого збанка”, одинока яку я бачив протягом отсеї гостини нашого театру у Львові лишила у мене як найприкріше вражінє” [14, с. 245]. Незважаючи на невдачу з виставою, переклад Франка та спроби поставити її на сцені свідчать про велике бажання видатного письменника познайомити українців зі спадщиною Г. фон Кляйста. З іншого боку, складні перипетії, пов’язані зі сценічним втіленням комедії (як у Ваймарі, так і у Львові) говорять про високу майстерність твору, до якого не можна ставитися непрофесійно, в іншому випадку, режисерів та акторів жде провал.

У німецькій драматургії для українського митця Кляйст був одним з найкращих, він називає його у передмові до перекладу новели „Маркіза О...” драматургом, „якого перевершив у Німеччині хіба один Шіллер” [8, с. 249]. Принагідно зауважимо, що таку ж думку (незалежно від Франка) пізніше висловив французький письменник екзистенціаліст Альбер Камю у 1955 році у лекції „Про майбутнє трагедії” [2]. Про високу оцінку Франком драм Кляйста свідчить також згадка, подана у критичній розвідці „Руський театр”, яка була написана з приводу заборони російською цензурою на видання та постановки україномовних п’єс драматургів світового значення. Франко, зокрема, зауважив, що поряд з Шекспіром, Шіллером також Кляйст виключається з української сцени в Росії: „Російська цензура, крім різноманітних інших переслідувань, урізала цьому театрові репертуар до меж, як їй здавалось вже зовсім неможливих [...]”[9, с. 101]. Ця згадка дає виразно зрозуміти, що Франко ставив Кляйста в один ряд із всесвітньо відомими митцями, геній яких не підлягав сумніву і п’єси яких не могли бути виключеними з театрального репертуару.

Висловлюючи у згаданій вище передмові своє захоплення трагедією „Пентесілея”, Франко порівнює її з п’єсами Есхіла і Шекспіра, зокрема підкреслюючи драматичність Есхіла, гостроту почуттів творів Шекспіра та її наповнення новим романтичним духом. Щоб підсилити враження від п’єси та передати всю її глибину, Франко з пафосом додає, що у ній лежить „увесь біль та блиск його душі” (посилання відсутні) [8, с. 247]. Аналогічні слова з приводу твору знаходимо у листі Кляйста до Марії фон Кляйст від 1807 року: „Не змалювати, як зворушливо все, що Ви пишете мені про Пентесілею. Це правда моя внутрішня сутність у ній, [...] увесь бруд та одночасно блиск моєї душі” [15, с. 797]. Таке приховане цитування листів Кляйста ще раз доводить, що український критик підходив до аналізу спадщини німця, спираючись на ґрунтовне та глибоке вивчення його творчого та життєвого шляху. „Останнім великим твором”, на думку українського дослідника, є „Принц Гомбурзький”, але надії Кляйста на постановку цієї драма були, з його слів, „найбільшою апофеозою німецької династії прусського духу” [8, с. 248], зважаючи на утопічність створеної у ній ситуації.

Не обминув увагою Франко і болючої та суперечливої теми психічного життя Кляйста. Трагедію видатного письменника І. Франко вбачає у занадто близькому сусідстві велетнів німецької літератури, причому серед „великих сусідів” виокремлює передусім Ґете. Саме цей факт, на думку українського дослідника не дав йому дозріти й розвинутися гармонійно, зіпсував „органічну рівновагу його могутнього й огнистого таланту, якому рівних небагато має німецька й навіть загальнолюдська література” [8, с. 245]. Український критик не дорікав ні Ґете в його зверхності, ні Кляйсту в його хворобливій амбітності, а бачив трагедію лише у близькості двох геніїв. На відміну від І.Франка, О. Маковей, торкаючись вказаної проблеми у життєписі Ю. Федьковича ”Життєпись Осипа Юрія Гординського-Федьковича”, вважав, що Кляйст хотів „дорівнювати Гете” і „тяжко відчував невдачі” (як, на його думку, Федькович по відношенню до Шевченка). Така позиція теж має право на існування, проте проникливість І. Франка в тому, що він ніколи не обмежувався одним фактором чи якоюсь однією особливістю постаті Кляйста. Його підхід – свідчення справжнього таланту як критика, з іншого боку, яскраво проглядається особиста симпатія українського вченого до Кляйста і всього, що з ним пов’язано.

У передмові до перекладу „Маркіза О...” літературознавець проводить паралелі між німецьким письменником та „геніальним і так само нещасливим” великим росіянином Ф. Достоєвським. Спільним для обох, на думку українського вченого, були „величезна інтенсивність чуття”, „сильно напружений драматизм акції” та „замилування до паталогічних проявів душі або тіла” [8, с. 249]. Не можна не погодитися з Л. Рудницьким, що таке перше зіставлення нещасного німця з великим і майже таким же нещасним росіянином, вказує на талант Франка збагнути суттєве в процесах літературної творчості авторів різної національності [6, с. 286]. Слід зауважити, що порівняння Кляйста з Достоєвським було також здійснено згодом у радянському літературознавстві Н. Берковським (у 1930 році) та Р. Самаріним (у 1966), а в німецькому – Г. Е. Брандом „Кляйст і Достоєвський. Екстремальні форми дійсності як засіб вираження релігійного унаочнення” („Kleist und Dostojvskij. Extreme Formen der Wirklichkeitals Ausdrucksmittel religioser Anschauungen“, H. E. Brand, 1970), проте у жодному із наведених розвідок немає покликань на статті українського критика, який перший виявив схожість між двома великими постатями.

Ідея Франка порівняти двох геніальних і трагічних долею митців була підхоплена О. Маковеєм у згаданій вище монографії „Життєпись Осипа Юрія Гординського-Федьковича”, де

він вдається до аналогічного порівняння Кляйста з Федьковичем, причому до когорти „недужих", „з хворобливою вдачею" художників зачисляє також і Гоголя, Достоєвського, Грільпарцера, що збагачували літературу працями світової слави, а самі були більше або менше нещасними людьми" [3, с. 21]. Він відзначає спільні риси у характерах Кляйста і Федьковича: невдоволення собою і таємничість; „не терпіння батька і боготворіння матері"; постійні пошуки „братньої душі", „правдивого" щастя, „правдивої" любові, „правдивої" вірності; непривітність та тупість у товаристві; пошуки жіночого в собі та інше [3, с. 383-384]. Дослідник у своїй характеристиці керувався літературними працями західноєвропейських вчених, зокрема, студією І. Садгера про Г. фон Кляйста (Heinrich von Kleist. Eine pathographisch-psychologische Studie von Dr. I. Sadger. Wiesbaden, 1910), у якій акцент зроблено саме на психічних особливостях. Заслуга І. Франка в рамках вказаної проблеми в тому, що він передусім милується незвичайним хистом та майстерністю німецького митця, при цьому висловлює жаль з приводу нереалізованих творчих задумів.

Таким чином, критичні напрацювання І. Франка як першовідкривача творчості Кляйста в Україні, а також фундатора критичної рецепції творчості митця у вітчизняному літературознавстві позначені. Глибшому ознайомленню українського критика з доробком сприяло знання німецької мови, що дозволило читати твори в оригіналі, підштовхнуло до роботи над перекладами творів Кляйста українською мовою. Заслуга І. Я. Франка в тому, що він зумів одним із перших побачити в Кляйсті геніального драматурга і новеліста в період, коли його не зовсім визнавали навіть у Німеччині. Така установка Франка створювала сприятливі умови для повноцінної рецепції його спадщини в Україні у XX столітті.

ЛІТЕРАТУРА

1. Дейч А. Судьбы поэтов: Гельдерлин, Клейст, Гейне. Изд. 3 – М.: Худож. литература, 1987. – 558с.
2. Камю А. О будущем трагедии// Вопросы литературы. – 1997. –№3. – С. 219 – 224
3. Маковей О. „.Життєпись Осипа Юрія Гординського-Федьковича/За ред. Б. І. Мельничука, Л. М. Ковалець, О. В. Доброжанського, К. М. Лук'янюка. –Чернівці: КП видавництво „Золоті литаври", 2005. –432с.
4. Манн Т. Генрих фон Клейст и его повести // Иностранная литература. – 2003. – № 9. – С. 234 –244
5. Рудницький Л. Іван Франко і німецька література. – Мюнхен 1974, – 224с.
6. Рудницький Л. Іван Франко і Гайнріх фон Кляйст: до початків української кляйстіани. – В зб.: Теорія літератури, компаративістика, україністика: Збірник наукових праць з нагоди сімдесятиріччя доктора філологічних наук, професора, академіка Академії вищої школи України Р. Гром'яка//Studia methodologica. – Вип. 19. – Тернопіль: Підручники і посібники, 2007. – С. 278–287
7. Франко І. Гірчичне зерно (Із моїх споминів) // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1979 – Т.21 – С. 316 – 333
8. Франко І. Генріх Клейст. Маркіза О... Передмова // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1980 – Т. 25. – С. 245 – 287
9. Франко І. Руський театр // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981 – Т. 29 – С. 96 – 112
10. Франко І. „Поезія XIX віку. І. ЇЇ головні представники. II. Німецька поезія" // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981 – Т. 31. – С. 501– 507
11. Франко І. Гергарт Гауптман, його життя і твори // Франко І. Зібрання творів у п'ятдесяти томах. – К.: Наукова думка, 1981. – Т. 31. – С. 135–153
12. Хомицький О. В. Генріх Клейст в оцінці Івана Франка // Іван Франко: Ст. і матеріали, 1963. – Зб. 10. – С.132-138
13. Цвейг С. Боротьба с демоном. Гельдерлин. Клейст. Ницше: Перевод с нем. – М.: Республика, 1992. – 304 с.
14. Чернецький С. Гостина театру «Руської бесіди» у Львові. - ЛНВ., т. 29 кн.3, С. 238 – 248
15. Heinrich von Kleist. Sämtliche Werke und Briefe. – München, 2000. – 1119 s.

SUMMARY

The article investigates the problem of I. Franko's reception of Heinrich von Kleist's creative work. It is underlined the peculiarities of the interpretation of Kleist's aesthetic views and their employment in his creativity are observed.

Key words: reception, H. von Kleist, translation, short story, drama, critical remarks.

Максим НЕСТЕЛЄЄВ *© 2009*

Науковий керівник д.філол.н., старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Зборовська Н.В.

АНТРОПОЛОГІЧНИЙ ВИМІР ІНСТИНКТУ СМЕРТІ В ХУДОЖНЬОМУ ЛОКУСІ ЗАМКНЕНОГО ПРОСТОРУ (НА ПРИКЛАДІ „ПОВІСТІ ПРО САНАТОРІЙНУ ЗОНУ” М. ХВИЛЬОВОГО)

АНОТАЦІЯ

У статті аналізуються особливості вияву танатологічних мотивів у „Повісті про санаторійну зону” М. Хвильового. Головна увага приділяється психоаналітичній інтерпретації художньої реалізації інстинкту смерті в тексті письменника в аспекті меланхолії, едіпового комплексу та мотивів двійництва.

Ключові слова: інстинкт смерті, локус, літературний тип, М. Хвильовий.

М. Хвильовий – видатний письменник доби „Розстріляного Відродження”, який вважається одним із засновників української радянської літератури. „Повість про санаторійну зону” (а саме таку назву можна вважати останнім авторським бажанням, на відміну від журнального заголовку „Санаторійна зона” у першодрукові) – один із найбільших творів М. Хвильового та водночас один із найскладніших для тлумачення. Повість була написана в 1924 році та в тому ж році була надрукована в журналі „Червоний шлях” (№3) та в письменницькій збірці „Осінь”. Різні тематично-проблематичні грані його творчої спадщини аналізувались багатьма літературознавцями (О. Білецький, О. Ган, Ю. Шерех, Г. Костюк, Р. Мовчан, М. Жулинський, Л. Плющ, Ю. Безхутрий, Г. Хоменко, М. Кодак та ін.). Проте дослідники здебільшого не приділяли належної уваги художній активізації інстинкту смерті в прозі М. Хвильового як топологічного феномену. Тому **актуальність** нашого дослідження визначається тим, що в критичній літературі немає адекватного аналізу танатологічного топосу як нав’язливого мотиву, обумовленого значущістю його просторового вияву.

Метою статті є дослідити художній вияв топосу смерті в замкненому просторі на прикладі літературних типів із „Повісті про санаторійну зону”. Реалізація поставленої мети передбачає розв’язання таких **завдань**:

- співставити постаті Хлоні та анарха в художньому контексті антропологічного вияву інстинкту смерті;
- визначити мотиви двійництва (дзеркальності) у повісті як важливий аспект танатологічних факторів;
- проаналізувати суїцидальний аспект твору в ракурсі психобіографії М. Хвильового.

Можна частково погодитись із думкою Ю. Безхутрого про те, „що повість є значною мірою самоаналізом автора” [1, с. 399], оскільки творчість М. Хвильового загалом відзначається посиленою автобіографічністю. Літературознавець А. Колісниченко навіть стверджує, що „майже вся типологія і генеза героїв Хвильового – відцентрична, похідна від авторського «Я»” [2, с. 129]. Однак саме „Повість про санаторійну зону” є надзвичайно важливою в контексті психобіографії письменника, подекуди це дійсно текстобіографія, причому суїцидальні мотиви, які посилено актуалізуються у творі, відіграють у цьому не останню роль. Щодо певних автобіографічних рис персонажів цього твору, то про це є свідчення самого автора, що в автобіографії стверджує, що у нього в юнацтві був період, який можна назвати „швидке падіння в інтуїтивний анархізм” [12, с. 831]. Провідна ідея тексту – це важлива і для письменника ідея самознищення, що в повісті осмислюється як наслідок меланхолії, спричиненої втратою символічного батьківства та абсурдністю зміни світогляду в умовах брутального часу.

З. Фройд відзначав, що „сутність маси без урахування ролі вождя недоступна розумінню” [8, с. 816]. Функція об’єднуючого суб’єкта (вождя) надзвичайно важлива, оскільки він переймає атрибути необмеженої влади прабатька. В аналізованому періоді для початку 20-х рр.

консолідуючим образом був Ленін, а для кінця 20-х – 30-х років – Сталін. Патогенну ситуацію зміни лідерів соціуму, при якій ослабляється лібідозна структура маси, яскраво змальовує М. Хвильовий на прикладі образа Хлоні з „Повісті про санаторійну зону". Его цього меланхолійного персонажа є цілком перейнятим одним об'єктом: „Я пішов топитися, бо я згадав, що Леніна я вже ніколи не побачу" [16, с. 520]. З. Фройд загалом відмічав схожість між ситуаціями дуже сильної закоханості й самогубства у тому, що Я виявляється переповненим об'єктом [див.: 3]. Але ставлення Хлоні до партійного ватажка не зовсім однозначне, його закоханість має також певну нарцистичну складову, оскільки в його фантазіях ця ситуація втрати постійно повторюється, набуваючи часом автоеротичних рис. Наприклад, побачивши сон про те, як китайча малює на стіні „Ле-ні-н", а полісмен його стирає, Хлоня з тремтінням у голосі зізнається: „Я – глупеньке китайча, яке мріє про невідомого Леніна" [16, с. 413]. Отримуючи мазохістське задоволення від цієї сповіді, він викриває власну фіксованість на едіповому комплексі, адже Ленін для нього, людини без родини, – це батько, який зник назавжди. І найприкрішим для Хлоні є усвідомлення того, що „учень не може бути більшим за свого вчителя... А Ленін приходить через п'ятсот літ" [16, с. 469]. Однак його едіпова ситуація не передбачає вирішення, оскільки в нього немає об'єкта кохання, а мріяти він спроможний лише про те, чого немає. Власне, у цьому й полягає трагізм пошуків Хлонею „його епохи", яка для нього „як та прекрасна незнайомка, вискочила, схопила мене в обійми, затуманила мій мозок і раптом зникла" [16, с. 455]. Хлоня усвідомлює епоху, у якій живе, як „добу сентименталізму" [16, с. 383], однак вона його не влаштовує, він прагне неможливого, нездійсненного, бажає віднайти „свою епоху" [16, с. 471], але закінчує своє життя, топлячись у річці. Поза межами сімейних стосунків персонажа зображено позбавленим будь-яких утримуючих факторів, зрештою смерть його лякає менше, ніж життя.

Проте не лише Хлоня так закінчує життя, річка приваблює й анарха. Коли сестра Катря знайомить їх, він одразу починає ставитись і до „неспокійного юнака" [16, с. 470] і до його патетичних творів із надзвичайною теплотою. Про Хлоню відомо, що він вже декілька місяців живе на санзоні та „за цей час 4 рази бігав до ріки топитися" [16, с. 383]. Власне, він страждає від нездійсненних бажань та істерії, що спонукає його до неврівноважених імпульсивних вчинків („то він метушився по зоні і щось викрикував, то бачили його з похиленою головою в якійсь надзвичайній меланхолії" [16, с. 383]). Проте навіть анарх відчуває хронічність хвороби Хлоні, що нерідко блукає зоною з „дикими очима" [16, с. 411], тому, остерігаючись нападів істерії, він застерігає сам себе: „Треба негайно вжити якихось заходів, інакше з ним буде те, що і з Хлонею" [16, с. 392]. Особистий настійний страх він визначає як наслідок „кризи світогляду" [16, с. 390], хоча багато в чому – це реакція на нестабільні соціальні умови часу. А найбільше анарх боїться, що не зможе адаптуватись до світу, який знаходиться поза межами зони, більше того – він навіть сумнівається в його реальності.

Прикметно, що у творі зовсім немає позитивних образів, однак є постать, яка могла б замінити Хлоні постать батька, проте через свій психічний розлад це лише інфантильний псевдобатько, до того ж такий, що наслідує суїцид меланхоліка-поета. Анарх, який теж немає родини, окрім сестри, що його не розуміє, і сам позбавлений батьківських орієнтирів, тому йому і бракує мужності, тому він і не може навіть умовно замінити Хлоні батька. Слухаючи слова хлопця про те, що „десь там, на сіверкій дикій півночі, лежить геніальний м'ятежник, закутаний у міцні ланцюги" [16, с. 469], він згадує як побачив у вітрині магазину бюст „чорного папи комуни" [16, с. 470]. Обидва персонажі підсвідомо тягнуться до ідеального батьківства, зразкової рішучості й психічної рівноваги, однак у замкненому просторі санаторійної зони є тільки фантоми та психопати, тому епоха для них позбавлена контролюючого центру, звідси й імітація поведінки як спроба повторити вже зроблене, а не самостійно діяти. Повторення (у психоаналітичній концепції – це свідчення невротичної фіксації на інстинкті смерті) стає в повісті нав'язливим мотивом уникання відповідальності за власні вчинки, відсутності критичного самоаналізу та, як наслідку, й одужання.

Беззмістовність і безцільність дій персонажів у спробі виправити свою епоху шляхом взаємної адаптації призводить до появи в їх думках постаті іспанського лицаря, який так само марно намагався змінити несправедливий час. Тому Хлоня і відчуває свою болючу схожість із Дон Кіхотом (чи Дон Квізадо, за висловом М. Хвильового): „І на чорта ж тоді я існую? Щоб битися з вітряками?" [16, с. 469]. Знаково, що анарх теж приміряє на себе роль цього вічного образу, коли, слухаючи філософські промови сестри Катрі й відчуваючи „якусь спорідненість з нею" [16, с. 398], він думає з любов'ю: „Дон Квізадо" [398]. До того ж саме так називає анарха метранпаж Карно

після його історії з євреєм Карасиком [16, с. 466]. Але цей літературний тип був близьким і самому письменнику, адже він у звичній манері, говорячи про себе у третій особі, зазначав: „Ще року 21 один із „олімпійців", саме Хвильовий, як „Дон Квізадо", оголосив похід проти пролеткультизму" [10, с. 407]. Таким чином у творі актуалізуються автобіографічні мотиви, тож у цьому проявляється проективний аспект цих персонажів, у вчинках яких автор намагається аналізувати власні переживання.

Якщо деякі дослідники вбачають у постаті Хлоні натяки на долю П. Тичини, то персонаж анарха видається у великій мірі зображений за протоавторською моделлю, його характер має відбиток пережитих авторських психоконфліктів. Цікаво, що анарх цілком розуміє причину свого захворювання, більше того він навіть вважає свій стан цілком закономірним, на його думку, „мусив чекати цієї хвороби" [16, с. 392], оскільки багато років провів на „горожанській війні". Проте автор додає до його образу ще й дисидентських рис, адже анарх мешкає в шостій палаті, і ця алюзія на чеховській твір розкриває філософський зміст повісті, надаючи зоні рис символічної знаковості в художньому просторі.

Згадка про анархізм є і в інших творах письменника. Зокрема в новелі „Редактор Карк" (1923) стверджується дуже важлива думка, що допомагає краще усвідомити справжні причини стану анарха, а саме: „Махновщина – це трагедія інтелігенції Лівобережної України" [15, с. 143]. До того ж авторка щоденника, поданого як „Повість про санаторійну зону", поділяє мешканців зони на плебеїв та інтелігенцію [16, с. 433] („союзний вінегрет", за словами Майї [16, с. 389] – своєрідна міні-модель СРСР в авторській візії). В оповіданні „Кімната Ч.2" один із персонажів відчуває задоволення, коли його співставляють із прибічником ідеології Нестора Махна: „Максові приємно було, коли його називали так... Анархіст... Вільний чоловік. І більш нічого" [11, с. 266]. Вже в цьому творі подається доволі умовне та навіть позаісторичне пояснення людини з анархічним світоглядом, адже його атестують просто як „вільна людина". У загальних рисах трагедія махновців полягає в тому, що їх інтелігентська ідея абсолютизованої волі програла пролетарській ідеології, іншими словами, вольницю перемогла комуна. Прикладом такої метафоричної комуни, у візії М. Хвильового, і є санаторійна зона, де плебеї відпочивають (як метранпаж Карно), а інтелігенти лікуються (як анарх).

Загалом постулати анархізму ніде у творі не пояснюються, тому світогляд анарх натомість визначається еклектичністю. Найточніше визначення особливостей авторського опису психічного стану цього персонажу дав тогочасний критик Є. Перлін – це „анархія образів" [5, с. 14]. Власне, саме в такій стильовій манері М. Хвильовий часто характеризує автобіографічних персонажів. Тож за цією трагічною логікою анарха, він визнає, що належить до тих, які „не тільки зайві люди, але й шкідливі" [16, с. 403]. І найстрашнішим є те, що звідси він „консеквентно" [16, с. 473] приходить до думки померти, прийняти смерть як засіб перевірки справжності свого буття. Це навіть безпечно, оскільки якщо „ця дійсність є лише натовп примар" [16, с. 473], він нічого не втратить, а якщо лишиться жити, то тільки переконається в тому, „що навкруги нього лишень одні фантоми" [16, с. 473]. Проте парадоксальність та езотеричність його суджень зрештою і ним самим визначається оксюморонно: „Цього радісного болю ніхто не зрозуміє" [16, с. 444].

Це інтелігентський конфлікт дозволяє адекватно зрозуміти настрій анарха, який виявляється позбавленим цієї волі, знаходячись в умовах замкненого простору, зони, до якої він хоч і потрапив добровільно, проте це скоріш насильницьке самообмеження, пов'язане з бажанням приборкати свою, користуючись висловом М. Хвильового, „волохатість" – необмежений умовностями світогляд. До речі, цю „волохатість" анарха можна пов'язати з перекладом російського слова „мохнатый" (де відчувається звукова алюзія на Махно), проте автор зумисне залишає цю деталь без однозначної мотивування, частіше натякаючи на зовнішність персонажа („волохата статуя", „ведмідь").

У цьому контексті зрозумілішою стає та „волохата істота" [9, с. 234], яка на думку Дмитрія Карамазова з роману „Вальдшнепи" (1926) ховається в піаніно. Зважаючи на певні деталі його біографії, це може бути психотичним фантазмом, згніченим анархічним минулим, яке нав'язливо повертається у страхітливій формі. Тож не дивно, що дружина Карамазова радить йому лікуватись, власне з цією терапевтичною метою вони і приїхали на літо в провінційне містечко. Анарх натомість, як зазначає М. Хвильовий, не може позбутись своєї волохатості навіть у санаторії, адже ця ознака з розряду психологічних стає для нього біологічною, а тому позбутись її можна лише позбувшись життя. Проте навряд чи випадковим є розташування поруч із зоною міської в'язниці. Зокрема на початку твору звідти навіть „долітав *волохатий* гомін: то кричав

глухим напруженим криком тюремний наглядач" (виділення наше – М.Н.) [16, с. 382]. Через одне речення автор зображує, як із дикого малинника з'являється „величезний, *волохатий* анарх" (виділення наше – М.Н.) [16, с. 382] – це змушує уважніше ставитись до цього епітету, який, вочевидь, дотичний до світосприйняття анарха, а також характеризує його самозаглибленість та самоув'язнення у власних думках.

Майя, чекістка та коханка анарха, інтуїтивно відчуває той відчай, який поступово опановує його, оскільки в одному з епізодів вона говорить „про волохату махновську вольницю, яка мчить по степах диким кошмаром" [16, с. 389]. Сам анарх із острахом згадує своє минуле, яке для нього постає передусім як „кошмарні махновські тачанки по степах" [16, с. 444]. Важливо, що будь-які спогади про колишні вчинки є травматичними для його психіки.

Провідним у зображеннні постаті анарха є те, що письменник змальовує його як людину, що отримує насолоду переважно від простих біологічних потреб. Навіть у його описах превалюють виразно біологізовані ознаки, свідченням чого є настійне підкреслення „волохатості" анарха, тваринність його зовнішності. Його стан, за фройдівською класифікацією, є психотичним, адже в психіці анарха „принцип задоволення" однозначно перемагає „принцип реальності", а боротьбу між ними він відчуває як „душевний надлом" [16, с. 390]. Наприкінці твору анарх і сам вже починає вагатись щодо реальності навколишнього середовища. Спочатку сприймає саніторійну зону як сон, а потім вже відбувається остаточна психотизація його особистості. У цей момент він погоджується з хронічністю та невиліковністю своєї хвороби, яка стає справжнім топосом його існування (адже „відсіля, з санаторійної зони, нема шляхів" [16, с. 469]), а дійсність редукується ним до простору для насолоди від простих чуттєвих задоволень, які не можна сприймати надто серйозно, зрештою це лише „гра його хворої психіки" [16, с. 473]. Недаремно й саму зону він усвідомлює як потойбіччя, танаталогічний простір, відчуваючи, „що відсіля він ніколи не вийде, що відсіля нема повороту, як із того світу" [16, с. 416], а перед самогубством остаточно вирішує, „що находиться по той бік реальності" [16, с. 480].

Цей аспект до речі відповідає й наративній ускладненості тексту, яка провокує на інваріантність тлумачення зображуваного. Звідси його безсилля протистояти грі, яку він вже не може контролювати, а тому стверджує її доцільність, намагаючись покинути життя за допомогою суїцидального акту. Таким чином він уникає свого часу, утверджуючи Хлоневе передсмертне бажання: „Піду шукати своєї епохи" [16, с. 471].

Літературознавець І. Цюп'як пропонує цікаву версію усвідомлення символічної ролі санзони для анарха. Оскільки, якщо продовжити гру з перекрученням слів, яку показує письменник на прикладі образу миршавого дідка, то там, де замість „Савонароли" стає „тавонарола", там „санаторій" можна відчитати як „танаторій", зону Танатосу, зону метафоричної смерті. Згодом ця „мовленнєва ситуація переростає у психологічну" [18, с. 84], що, на думку дослідниці, і провокує персонажів шукати виходу зі смертельної ситуації.

Лібідальні інстинкти в повісті виявляються нерозривно пов'язаними з танатологічними, це найяскравіше спостерігається в описах фантазмів анарха. Оскільки найбільше задоволення він отримує саме від символічного переступу релігійних канонів, покликаних якраз утверджувати кохання як життєстверджуючий феномен. Це відбувається в його уяві (де він наказує розстріляти „дрібного буржуа-лавочника" [16, с. 415] якраз у великодню ніч) та в інтертексті (листі до сестри, де він порівнює себе із Христом, що йде на Голгофу). Мотив уявного сходження персонажа на Голгофу є поширеним у М.Хвильового: у „Я (Романтиці)" таким є шлях главковерха комуни; Б'янка з „Сентиментальної історії" осмислює страждання людей як „їхню путь до світової Голгофи" [17, с. 530]; карлик-горбун Альоша в „Лілюлі" взагалі „дивився Голгофою" [14, с. 367]. Спільним для цих персонажів є те, що наприкінці оповіді вони роблять якийсь рішучий вчинок, що вступає в конфлікт з існуючими етичними нормами. Важливо, що М. Хвильовий в одному з листів до М. Зерова в 1924 р. описує своє трирічне перебування на війні як „3 роки голгофи в квадраті" [13, с. 852], і його життя теж зрештою закінчується трагічним вчинком 13 травня 1933 року.

У „Повісті про санаторійну зону" відбувається навіть своєрідна релігійна перверсія, моральний регрес, адже умовний Месія (анарх) замість духовного оживлення (воскресіння) погоджується зі вбивством ближнього, а Хлоня (анаграматично це „янхол", на думку Л. Плюща [7, с. 160]) замість вознестись над проблемами епохи – топиться, тобто символічно-топографічно, як і анарх, обирає низ, а не верх. Це дозволяє говорити про певну пов'язаність цих образів, тому що ця їх викривлена релігійність поведінки також закономірно закінчується однаково – самогубством.

Під час останньої розмови між ними анарх пригадує, як колись бачив двох коней, що під час повені стояли на острівку і тоскно дивились вдаль, і з касандрівською передбачливістю відзначає, що „не міг не порівняти себе й Хлоні з цими одинокими постатями серед буйної стихії” [16, с. 471]. Невипадково потім останній, хто бачив Хлоню живим, був коняр [16, с. 480], а за самогубством анарха з саркастичною усмішкою спостерігає метранпаж Карно [16, с. 485]. І, зважаючи на любов М. Хвильового до гри зі звуковими асоціаціями („запахами слів”), невипадково, напевно, фонетично „коняр” та „Карно” складаються майже з однакових звуків. Цей мотив двійництва чи дзеркальності (як подвоєння образу) є важливим для повісті, причому розкривається по-різному – на рівні персонажів (Хлоня – анарх, анарх – Карно, анарх – дурень) та на рівні локусно-образному (річка як дзеркало).

На рівні персонажів у цьому творі зображується метафорична ситуація процесу адаптації Я літературних типів до складних зовнішніх вимог. Це відбувається шляхом розщеплення Я. У літературній критиці така дія трактується як мотиви двійництва. Літературознавець О. Піскун, наприклад, зазначає, що в літературі покоління „Розстріляного Відродження” є „багато трагічних історій душевного розщеплення” [6, с. 154], пов’язаних зі складністю вибору митцями між українською національною ідеєю та більшовицькою ідеологією. Характерним прикладом є постать анарха, який іронічно думає про себе, що він „спалив чорний прапор і відважно розгортав багряний” [16, с. 390]. Невпевненість у своїх діях призводить до його хвороби, яка згодом набуває ознак психічного розладу, оскільки вибір відбувся травматично для психіки персонажа. Проте це розщеплення психіки у творі постає також і як символічний акт, що відбувається у межах суїцидального дискурсу й на двох підрівнях: персонаж – персонаж (Хлоня – анарх, наслідування способу самогубства) та персонаж – автор (самознищення протагоністів повісті як проективна модель вербалізації інстинкту смерті письменника).

На рівні локусно-образному мотив двійництва реалізується на прикладі річки. Дзеркальності цього локусу-символу зазначається в одному з описів, де річка описується як така, що „невідомо крутила у верцадлі глибин” [16, с. 390]. До того ж у цій цитаті можна відчитати інтекстуальні алюзії на подвійне (дзеркальне) самогубство (анарх імітує суїцид Хлоні). Певна метафізичність у зображенні цього нав’язливого образу, що водночас і втілює межу між життям поза зоною та у ній і є межею між життям та смертю взагалі, дозволяє припустити її, у формулюванні Ю. Лотмана, належність до художнього чарівного простору. Російський дослідник на прикладі творів М. Гоголя, доводить те, що головною ознакою простору чарівного, на відміну від побутового, є його „незаповненість, просторість” [4, с. 632]. Відповідно річка в українського письменника моделюється як порожній локус, який можна заповнити, і в міфопоетичному контексті твору вона зображується як символ усеперемагаючого життя, яке наповнене потягом до смерті.

Вітальність і водночас ірраціональність образу річки унаочнюється автором за допомогою персонажа санаторійного дурня, який втілює якраз ірраціональну життєву силу (недаремно Карно порівнює його з волом [16, с. 440]). І саме модус божевілля поєднує ці два образи: „Дурень остаточно збожеволів: він до краю налив ріку, він затопив її своїм задушеним криком” [16, с. 425]. Важливо, що дурень саме *затопив* річку, у якій *топляться* головні персонажі. Вітальний зміст у цьому повторюваному крику відчуває Майя, коли, імітуючи його, пояснює збентеженим оточуючим: „Коли хочете знати, так кричить життя!” [16, с. 393].

Проте у повісті річка – це також доволі ілюзорні межа між життям і смертю, оскільки навіть анарх майже по-фройдівськи визначає життя як таке, що керується „нашою волею до смерті” [16, с. 401]. „По суті кажучи, ми живемо зовсім не для того, щоб жити, а для того, щоб умерти. Така наша воля” [16, с. 401]. Таке осмислення сенсу життя як наближення до смерті є доволі близьким до психоаналітичного тлумачення психіки людини, із яким М. Хвильовий був безперечно знайомий, і для уяскравлення цієї думки він використовує саме такий багатозначний образ як річка. Літературознавець Ю. Безхутрий теж відзначає цей подвійний зміст ідеосимволу ріки як лінеарного простору і метафізичного засобу, адже для Хлоні й анарх вона є „тією дорогою, якою вони звільняються від осоружної зони” [1, с. 430].

Знаково, що дурня звуть Хома, тому певні релігійні конотації цього образу також використовуються автором. За біблійними переказами, апостола Фому ще звали „близнюк”, існує версія, що за його схожість із Христом. Це також мотив двійництва у повісті, проте оскільки анарх карається ще й через релігійну перверсію, то в контексті твору важлива алюзія на образ „невірного Фоми”, адже Карно саме так до нього і звертається [16, с. 440]. Невірність дурня в тексті

співвідноситься з анарховими фантазіями про його хресну ходу на Голгофу з терновим вінком на голові [15, с. 446], але життєва воля дурня якраз не дорівнює переконанню анарха про те, що Месія – це „майбутній анархізм" [16, с. 445], необмежена сваволя. Загалом дурень Хома – це та психотична межа, до якої може дійти анарх у майбутньому. І якщо інший його символічний двійник Хлоня – це втілення колишнього світогляду анарха, то дурень – це його загрозливе майбутнє, якого він уникає, обираючи смерть.

Отже, у „Повісті про санаторійну зону" М. Хвильового є різні інваріанти художнього вияву інстинкту смерті в антропологічному вимірі, тобто на прикладі танатологічної поведінки персонажів. Замкнений локус (зона) у повісті набуває ознак причетності простору до смерті як смислу буття та водночас буття як шляху до смерті. Мотиви двійництва у творі, що реалізуються на кількох рівнях, своєрідно пояснюють роботу творчої уяви, намагання підсвідомого адекватно відобразити дійсність та викривити її у літературних фантазмах, що втілено як метафізичну спробу зрозуміти ту „таємну тайгу підсвідомості" [16, с. 415], яка непокоїть не тільки анарха, але й самого М. Хвильового. Загалом „авторська психоідеологія" (Л. Плющ [7, с. 132]) у тексті тяжіє до ствердження тези про топологічний характер інстинкту смерті, його безпосередню пов'язаність не тільки з соціумом, але й із простором як місцем проекції та вирішення психоконфліктів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Безхутрий Ю. Хвильовий: проблеми інтерпретації: Монографія / Юрій Безхутрий. – Х.: Фоліо, 2003. – 495 с.

2. Колісниченко А. Катастрофа кентавра / Анатолій Колісниченко // Київ. – 1997. – №7–8. – С. 115–129.

3. Литмен Р. Зигмунд Фрейд о самоубийстве / Р. Литмен // Журнал практической психологии и психоанализа. – 2003. – №3, март. (Ежекварт. научно-практ. журн. электронных публ.)

4. Лотман Ю. Художественное пространство в прозе Гоголя // О русской литературе. Статьи и исследования (1958–1993) / Ю. Лотман. – Спб.: „Искусство-СПБ", 1997. – С. 621–658.

5. Перлін Є. Організація прози в М.Хвильового / Євген Перлін // Сучасна українська проза. Випуск перший / [За ред. Є. Перліна]. – Х.– К.: ДВУ, 1930. – С. 7–31.

6. Піскун О. Українське письменство початку XX століття: роздвоєння душі і соціальний перелом / Олена Піскун // Українське літературно-мистецьке відродження 20-х років: питання стилю, проблематики, поетики, мови: Зб. пр. всеукр. наук. конф.; Черкаси, 11-12 трав., 2005 р. / [Редкол.: В.Т. Поліщук (відп. ред.) та ін.] – Черкаси: Брама-Україна, 2005. – С. 154–161.

7. Плющ Л. Його таємниця, або „Прекрасна ложа" Хвильового / [Марко Роберт Стех (передм.)] / Леонід Плющ. – К.: Факт, 2006. – 871с. – Бібліогр.: С. 808–820.

8. Фрейд З. Психология масс и анализ человеческого Я // Я и Оно: Сочинения / Зигмунд Фрейд. – М.: Изд-во Эксмо; Харьков: Изд-во Фолио, 2005. – С. 771–838.

9. Хвильовий М. Вальдшнепи // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 204–266.

10. Хвильовий М. Камо грядеши // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 390–443.

11. Хвильовий М. Кімната Ч.2 // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 264–277.

12. Хвильовий М. Краткая биография // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 830–837.

13. Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 2: Повість. Оповідання. Незакінчені твори. Нариси. Памфлети. Листи / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 840–881.

14. Хвильовий М. „Лілюлі" // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 357–379.

15. Хвильовий М. Редактор Карк // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 136–154.

16. Хвильовий М. Санаторійна зона // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 379–487.

17. Хвильовий М. Сентиментальна історія // Твори: у 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т. 1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М.Г. Жулинського, П.І. Майдаченка; прим. П.І. Майдаченка] / Хвильовий М. – С. 487–536.
18. Цюп'як І. Поетика повістей Миколи Хвильового: Монографія / Ірина Цюп'як. – Дніпропетровськ: Національний гірничий університет, 2008. – 105 с.

SUMMARY

In the article the features of the display of thanatological motives are analysed in M. Khvylovyj's „Story about sanatorium zone". Main attention is spared for psychoanalitic interpretation of fictional realization of instinct of death in the writer's text in the aspect of melancholy, Edip complex and motives of doubleness.

Key words: Death instinct, locus, literary character, M. Khvylovyj.

Сніжана НОВАК ***© 2009***

ГЕРОЙ-ВИГНАНЕЦЬ У ПОВІСТІ ВОЛОДИМИРА БІРЧАКА "ПРОТИ ЗАКОНУ": ТРАГЕДІЯ ПСИХОЛОГІЧНОЇ РОЗДВОЄНОСТІ

АНОТАЦІЯ

Стаття присвячена аналізові однієї з історичних повістей Володимира Бірчака. У розвідці розглянуто вирішення письменником проблеми "володар і народ" на матеріалі твору "Проти закону". Особливе місце тут займає тема пошуку соціально-етичної перспективи.

Ключові слова: проза, інтерпретація, поетика, національна спрямованість, характер.

Володимир Бірчак (1881 – 1952) заявив про себе як один із фундаторів львівського модерністського літературного угруповання "Молода Муза" (1906 – 1914). Зрілістю таланту відзначилася його проза 20 – 40-х років XX століття. Письменник, педагог, літературознавець, публіцист, громадський і пластовий діяч В.Бірчак був репресований за звинуваченням у націоналізмі в 1945 році, засуджений на 25 років радянських концтаборів і зрештою замордований в Озерлагу (м.Тайшет Іркутської області). Тим цікавішою нині є для нас спадщина прозаїка, чиї твори пройняті непереможним бажанням повернути українцям історичну пам'ять і національну свідомість. Саме написання історичних повістей сприяло цьому якнайбільшою мірою. Популярність принесли авторові твори про княжу добу в Галичині "Василько Ростиславич" (1923), "Володар Ростиславич" (1930, у виданні 1941 року – "Велика перемога"), "Проти закону" (1936).

Іноді В.Бірчак ускладнював собі завдання тим, що брав головним героєм книги історичну постать, яка не здобула прихильності літописців своєю поведінкою. Що спонукало митця писати про галицького князя-"ізгоя" Володимира, сина Ярослава Осмомисла, – нині сказати важко. Можливо, автор хотів запропонувати читачеві глянути на світ очима оскарженого, щоб зрозуміти, пояснити причини його провин, як це зробила Леся Українка у драматичному діалозі "На полі крові", де осуджує філософію зрадництва. А може, В.Бірчак вважав, що нове покоління не повинно заплющувати очі на ті гріхи, які, волею чи неволею, робили наші предки. Не докором минулому, а застереженням майбутньому поколінню звучить у творі думка про те, що керівникові держави не прощаються людські слабкості, які проявлялися в його характері, що перша особа країни часто не має права на особисте щастя, зате завжди державний діяч повинен "бути чистий, жити по-божому, як Христос велів" [2, 112].

Події третьої, найменшої за обсягом історичної повісті В.Бірчака "Проти закону" відбуваються в Галичині у XII столітті. Головний герой твору – князь Володимир – останній із династії Ростиславичів, що протягом століття володарювали на галицьких землях. Володимирові Ярославичу та його "незаконному" коханню протистоять бояри на чолі з Костянтином Сірославичем. З одного боку, на шальки терезів у творі поставлено нехтування князем суспільною думкою, моральними устоями, а з іншого – протест бояр проти можновладця, який порушує біблійну заповідь "не пожадай жони ближнього свого". Ця міжусобиця серед правлячої верхівки Галицького князівства врешті-решт породила справжню війну. Конфлікт між індивідуальним і

громадським у повісті “Проти закону” В.Бірчак розв’язує на теренах Галичини, Волині, Київщини, Угорщини, Німеччини, Польщі. Зцементовуючим елементом у творі стає подорож. “Мотив дороги – один із найдавніших і наймісткіших... Витоки його знаходимо у фольклорі, а пізнішу трансформацію – у світовій літературі – “Кентерберійські оповідання” Чосера, “Гаргантюа і Пантагрюель” Рабле, “Дон Кіхот” Сервантеса, “Кандід” Вольтера, “Сентиментальна подорож” Стерна, “Мертві душі” Гоголя, “Повія” Панаса Мирного, “Дорогою ціною” Коцюбинського та інші” [4, 25], – зазначив М.Гуменний.

Проблема “володар і народ” у повісті розглядається Бірчаком в іншому аспекті, ніж у його попередніх творах. Письменник осмислює образ князя-вигнанця, вивчає причини і наслідки скоєного володарем, який через власні почуття змушений був покинути князівство на поталу ворогові. Автор роздумує над тим, що лишає після себе можновладна людина. Чи вартує уваги письменника той факт, що правитель знайшов собі полюбовницю? Спершу твір Бірчака називався “Княжа любка”. Але потім, підкреслюючи набагато глибшу ідею, автор перейменовує повість на “Проти закону”. У 1953 році І.Тиктор перевидав цю книгу в м.Вінніпегу.

Сила князевого кохання до попаді Марії протиставлена тут силі закону. Подібна суперечність людського життя нерідко знаходила і знаходить своє відображення в художній літературі. Так, у романі С.Скляренка “Святослав” це сюжетна лінія “Святослав – Малуша”. У творі того ж автора “Володимир” подібна проблема стосується лінії “Володимир – Юлія”. Різні епохи, різне вирішення конфлікту, але всюди ворожі коханню обставини виявилися непереборними. Відмінність лише в масштабах протистояння і кількості жертв.

У процесі написання повісті “Проти закону” В.Бірчак опирався на дійсні факти, подаючи їх у хронологічній послідовності, але творчо переосмисленими. Зокрема бунт, який вчинили бояри проти князя Володимира, пояснюється тією історичною обставиною, що період зростання економічної та політичної ваги Галицького князівства знаменувався ще й прагненням бояр здобути вплив на управління державою. Із цією метою, як зазначають історики, боярство “почувалося до обов’язку” втручатися навіть у подружні справи князів. Свідченням цього було спалення полюбовниці князя Ярослава Осмомисла, що, однак, не сприяло “підкоренню” князя боярській хартії. Художнє відтворення цих подій знаходимо в повісті О.Назарука “Осмомисл”.

Як і в першій історичній повісті “Василько Ростиславич” В.Бірчака, у творі “Проти закону” звучить тема покути. Усвідомлення князем-вигнанцем трагічної згубності свого вчинку стосовно народу спричиняє прозріння душі винуватця. Страждання сягають апогею завдяки звістці про звірства угорського короля-зрадника, що в личині Володимирового приятеля прийшов у Галич, а тепер ув’язнював, карав на смерть непокірних “горожан”, заохочував доносників. Угорський “друг” врешті ув’язнив і самого галицького князя, відправив його з попадею в Угорщину і забрав собі всі княжі скарби – за “допомогу”. Це було виконанням частини заповіту короля Коломана, який на смертному одрі “вимагав помсти від своїх наслідників на галицьких князях” [2, 66].

Душевний стан ув’язненого князя Володимирка переданий Бірчаком за допомогою архетипних образів ночі, бурі, прірви, труни. Архетип води присутній у спогадах князя Володимира у вигляді дощу, що лив “як з цебра” у грозову ніч. Неволя для галицького правителя асоціюється зі смертю. “Маленька кімнатка високої вежі, довга, як труна, з малим віконцем, через віконце видно долом сад королівського замку, а далі високі мури. Очі князя блукають по синьому небі, хоч його й не бачать” [2, 73], – такий опис нового пристановища Володимира знаходимо у творі. “Маленька кімнатка” символізує штучно обмежений життєвий простір невільника, недарма вона асоціюється з труною. Князь сподівається на визволення – “синє небо”, як символ волі, не завжди буде заслоненим перед його очима. Але поки що несприятливі зовнішні обставини утримують князя Володимира у стані найвищої емоційної напруги. Правитель відчуває абсурдність свого становища, абсурдність світу, в якому треба питати дозволу на кохання. Лейтмотивним нічним пейзажем В.Бірчак створює тло, що віщує гіркоту усвідомлення Володимиром безвиході ситуації, в якій він опинився. Автор застосовує прийом анамнезису, щоб показати процес самоаналізу титулованого в’язня.

Події повісті є своєрідною ілюстрацією до міркувань французької дослідниці Ж.Рюс, яка наводить вислів М.Конша про те, що все має свій початок, зростання, повноту і кінець. Істотним аспектом трагічного мистецтва життя є мистецтво вміння покласти край. Ніщо не має тривати довше за свою реальну значущість. “Трагічна людина безперервно відламує від себе напівзасохлі гілки, які на ній залишає життя, якщо й не переживаючи при цьому “одвічну радість становлення”

(за висловом Ніцше), то, в усякому разі, не звертаючи уваги на біль, якщо вона його відчуває" [9, 540]. Казав колись Й.-В.Гете: "Добро втратити – небагато втратити! Честь втратити – втратити багато! Втратити мужність – втратити все! Тоді краще було б не родитися!" Князь-вигнанець втратив усе, крім мужності, розуму і ... бажання повернути оте втрачене.

В.Бірчакові вдалося створити цілісний, рельєфний образ Володимира Ярославича. З огляду на те, що емоційне життя літературного героя відіграє надзвичайно важливу роль у художньому творі, зображений письменником правитель виглядає більш "позитивним", "живим", ніж, наприклад, головний герой роману С.Скляренка "Святослав". Почуття Святослава здаються дуже нетривкими, "незрілими". Слова княгині Ольги про необхідність відіслати Малушу геть "з Гори" викликали у Святослава якусь невиразну реакцію: правитель "жахнувся" і... погодився. Цілком інакше зображує С.Скляренко князя Володимира з однойменного роману. Спорідненість душ цього героя та його першої дружини Рогніди відчувається у творі навіть під час їхньої розлуки. Слід зазначити, що постать Рогніди осмислювалася митцями по-різному. Так, Ю.Опільський у повісті "Ідоли падуть" (1927) зображує дружину Володимира як змовницю проти нього, противницю його державної політики. Ще інакше тема "кохання і закон" звучить у поезії Л.Костенко "Гориславa Рогніда". Співчуваючи нещасливій особистій долі полоцької княгині, поетеса розглядає проблему співвідносності кохання Рогніди до вбивці її батька та братів з одвічними моральними вартостями. Твір закінчується рядками:

Княгинечка, Рогніда, Гориславa...

Ото не треба ворога любить! [7, 379].

Тему вірності і зради письменник розробляє в повісті різнобічно. На батьківщині, в Галичині, серед княжого оточення були не лише бояри-ворохобники, але й ті, що казали: "У нас звичай бути вірним, кому раз вірність присягнули ми, й бити тих, що зламали вірність" [2, 33]. Бунтові вельмож проти законної влади протистоїть у повісті боярин Горобець. Він розуміє, що заміна влади перед навислою загрозою війни, створення хаосу в державі за таких обставин – це самогубство. Творячи образ Костянтина Сірославича, В.Бірчак вказує на ту обставину, що вельможа "не помічав" беззаконня, поки князь не забрав від нього право постачати калуську сіль. Таким чином боярин більше дбав про власну вигоду і гонор, ніж про "моральне обличчя" князя. Тим паче, що Костянтин Сірославич, виступаючи проти законного правителя, стає зрадником, бо шукає заміну князеві на свій смак.

У рецензії на повість "Проти закону" Л.Граничка (Л.Луців) зазначає, що автор твору нібито надто м'яко картає Костянтина Сірославича за спробу здійснити державний переворот. Насправді ж гострий осуд дій першого в князівстві боярина зустрічаємо в повісті дуже часто. Щодо поблажливого ставлення князя Володимира до боярина-бунтівника, то воно вмотивоване сюжетом твору. По-перше, князь сам порушив закон; по-друге, цісар Барбароса, надаючи допомогу, вимагав не карати винних, бо кожна зі сторін-учасниць конфлікту по-своєму завинила; по-третє, галицькі бояри погодилися воювати з уграми і пробачити князеві провини, якщо і він не завдасть кривди нікому з галичан. За таких взаємних застережень персонажів автор твору не міг показати "жорсткішу" розв'язку конфлікту. Обидва герої обтяжені гріхами і обидва прагнуть прощення. Князь зрадив народ, потім порушив дану коханій клятву. Костянтин Сірославич зрадив народ, намагаючись зрадити князя. Польський філософ Л.Колаковський вважає, що політична зрада загалом двозначна, бо добро і зло в політиці переважно не мають чітко окресленої межі. Якщо люди зраджують погану справу, але роблять це заради власної користі, а не тому, що ця справа погана, то вони не заслуговують поваги. Але й ті, що служать поганій справі з ідеологічних, а не егоїстичних мотивів, знаючи, що ця справа погана, теж вартують осуду [5, 86]. Отже, князь і його боярин спільно взялися виправляти скоєне ними.

Об'єктом любові князя і причиною конфлікту між ним і боярами постає в повісті "Проти закону" красуня-попадя Марія. У цьому образі переплітаються чесноти і вади, привабливі та відразливі риси характеру. Нещасливе подружнє життя штовхнуло Марію в обійми князя. Опинившись поруч із закоханим князем, Марія "стала цікавитися державними ділами" і "домагатися княжих почестей". Її вчинки були основним поштовхом до бунту бояр, що не хотіли підпорядковуватися попаді. В.Бірчак зображує Марію гордою і жорстокою жінкою. Її тішить те, що заради неї Володимир покинув престіл, аби з допомогою угорського короля упокорити ворогів їхнього щастя. Марія не розуміє зусиль князя, спрямованих на повернення ним своєї держави, влади. Незважаючи на це, князь говорить про неї з ніжністю, бо вона "під осінь прояснила його життя". У повісті "Проти закону" виразно звучить тема пошуку соціально-етичної гармонії.

Історично зумовлена кількість претендентів на галицький престол сприяла авторському задумові показати боротьбу між індивідуальною вигодою і загальнодержавними інтересами в душі кожного з руських князів. Галичина манила до себе волинського князя Романа. Багато зусиль витратив він, але не зміг здобути жаданого престолу, як не зміг визволити Галич від угрів. Своєю відвагою, вірою в перемогу волинський князь спонукає до боротьби з ворогами, які несли ярмо, безчестя, неволю галичанам. Незважаючи на те, що Роман прийняв пропозицію галицьких бояр зайняти місце законного правителя, скориставшись його відсутністю, розум і звитяга зображеного В.Бірчаком волинського князя викликають у читача прихильність. Щирий патріотизм і вболівання за народ переважають над бажанням князя Романа підступно злучити волинське князівство з могутнім південним сусідом.

Іншим претендентом на галицький престол виступає у повісті Ростислав Берладничич, який служив "наємним князем" у Смоленську. Втративши надію бути володарем Галичини, Ростислав стає вище власницьких інтересів. Він прагне звільнити від ворога землю, яку вважав своєю батьківщиною, або полягти в боротьбі і запалити до бою упокорених галичан, "з малої іскри велику пожежу викресати". Патріотизм, жертовність, безстрашність – ці риси завжди імпонували В.Бірчакові. Ними він наділяє князя Ростислава, котрий не шкодує життя в ім'я свободи хоча не своєї, але ж рідної йому землі. Описуючи героїчні вчинки Ростислава, що у згаданій ситуації не мають нічого спільного зі звичайним честолюбством чи розрахунком, В.Бірчак підносить патріотичні почуття читачів на найвищий рівень.

Антиподом звитяжця постає у творі тип зрадника Степана Безхребетного. Людина флюгерної вдачі, він нібито "в імені цілого Галича" вірнопіддано припрошує ворога володарювати в українському князівстві. Цей образ лакузи епізодичний, але без нього картина безладу в Галичі була б неповною. Експресивна мовна партія Безхребетного сприяє створенню в уяві читача "довершеного" типу запроданця.

Характеризуючи повість В.Бірчака "Проти закону", Л.Рудницький у статті "Образ Галича в українській еміграційній літературі" вказує на "деяку описовість зображуваних подій", "поверховість у створенні характерів", "дещо примітивний спосіб" вираження ідеї твору [8, 141]. Що ж, Бірчак не вважав свої твори шедевральними, проте в західноукраїнській історичній белетристиці 20 – 40-х років XX ст. вони заслужено посідають гідне місце.

Описів у повісті "Проти закону" небагато. З їх допомогою В.Бірчак лише окреслює тло розповіді. Найвиразніших, найяскравіших художніх засобів митець вживає для зображення гірського пейзажу. У цьому фрагменті твору відчутна не лише творча майстерність автора, але і його любов до природи, до рідної землі: "А вночі? Яка краса на горах, на верхах! На небі місяць уповні й ні одної хмаринки, всі верхи видніють, як удень. А глянеш вділ – між деревами срібні довгі намиста. Це потоки, що в їх плесах відбився сріблом місяць. Довкруги тиша, все спить, а тільки цвіркуни цвіркочуть безнастанно десь у траві. Їх голос серед тиші гучний, дзвінкий" [2, 39]. Переїзд князя і Марії через Карпати – це одне з найромантичніших місць у повісті. Поетизація гірських пейзажів є характерною рисою творчості В.Бірчака. Він любив описувати мальовничі гірські краєвиди так, як О.Гончар любив оспівувати степові простори, а Ю.Яновський – морську стихію.

У січні 1928 року В.Бірчак зазначив у листі до видавця М.Галущинського: "Вірте мені, що я в повість вложив дуже багато праці. Коли її перечитаєте, побачите, який її зміст легкий, не замотаний, а це ж і є праця. Це не є повість про Стецька якогось, що гуляє в степу, й автор щохвилі впаковує його в нові пригоди, але це про історичні особи, де воля автора дуже мала, а завдання велике: давніх великих людей представити живими. Тут щохвилі історик готов під серце кольнути цитатом з якогось літопису.

Отже, я працю дав... Здоровлю сердечно. Ваш Бирчак" [1, арк. 5].

Як і в інших історичних творах, письменник у повісті "Проти закону" використовує короткі притчі, приповідки і прислів'я, як-от: "Де є доріжка, там не ростуть дерева, там і видно небо. Воно не раз так і в житті, як загубиться чоловік в земних ділах, мусить глядіти догори" [2, 92]. Або: "Не завжди чоловік працює, коли працює. Часом чоловік найліпше працює, коли нічого не робить" [2, 93]. Іноді прозаїк майстерно стилізується під народного оповідача або й літописця. Але, як зазначає М.Гуменний, "авторська філософська позиція набагато ширша і глибша за ідейну позицію оповідача" [3, 15]. Своєю останньою історичною повістю В.Бірчак завершує змалювання образу княжої України та змушує читача усвідомити, що любов до Батьківщини – це найвище почуття, яким наділив людей Бог. Воно вимагає набагато більшої жертовності, самопосвяти, ніж

усі інші людські почуття. І особливо це мусить пам'ятати той, від кого залежить доля народу, хто має право карати і милувати, розпоряджатися людським життям. Користуватися цим правом слід дуже виважено, бо від одного невдалого кроку, від однієї хвилини забуття може настати трагедія, кінець якої важко передбачити.

В.Бірчак одним із перших звернувся до теми княжого життя в Галичині. В історичних повістях він сформував позитивний образ правителя – чесного, мужнього, відважного і справедливого. Збірний образ володаря виглядає повнокровним завдяки не "ідеальності", а вмінню позбуватися вад, здобувати перемогу над внутрішніми і зовнішніми ворогами, визнавати верховенство суспільного над особистісним у долі можновладця. Князь-"ізгой" Володимирко є учасником надзвичайно важливого процесу – процесу здобуття цілковитої влади над своїми людськими слабкостями, аби подолати міжусобиці, братовбивство, загарбників і виправити "дрібні" проступки, що врешті-решт здатні порушити мир і спокій у державі.

Автор ускладнює собі завдання тим, що ретельно відтворює хід історичних подій, зображуючи при цьому головними персонажами реальних українських князів. Письменникові вдалося зробити всі акції у повісті цікавими, незважаючи на обмеження і "тиск" історичного фактажу. Звернення до таємниць підсвідомості надають творові новаторського звучання. Оповідь урізноманітнюють елементи інтриги. В.Бірчак реалістично описує характери давніх пристосуванців, які нічим не відрізняються від сучасних. Твір суттєво відмінний від тогочасної белетристики, в якій історичні події виступали хіба тлом, тому в літературному процесі 20 – 40-х років XX століття посідає важливе місце.

Прозаїк умів вдало переосмислювати повчальні моменти з історії українського народу і втілювати з їхньою допомогою ідеї сучасного облаштування державного життя. У свій час Ю.Косач відмітив: "Існує завжди таємний, чудесно притягальний глузд історії – ним пройнята наша сучасність, замилувана в історизмі не менш, ніж це було в часи розвитку романтизму" [6]. Повість В.Бірчака про княжу добу в Галичині має неперехідне пізнавальне значення, підкріплене силою естетичного впливу. Вона сповнена історичного оптимізму, віри у гідне майбутнє України.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бірчак В. Листування з Михайлом Галущинським про видання і рецензування у Львові повістей "Володар Ростиславич" і "Княжа любка" (1927 – 1933) // ЦДІА у Львові. – Ф. 348. – Оп. 1. – Од. зб. 6575. – Арк. 12,22.

2. Бірчак В. Проти закону: Історична повість із княжих часів. – Вінніпеґ, 1953. – 128 с.

3. Гуменний М. Проблема авторської позиції в романах Олеся Гончара // Дивослово. – 1994. – Ч. 1. – С. 12 – 15.

4. Гуменний М. Хронотоп у романах Олеся Гончара // Слово і час. – 1993. – Ч. 8. – С. 22 – 28.

5. Колаковский Л. Міні-лекції на максі-теми. – К.: Основи, 1999. – 133 с.

6. Косач Ю. До проблеми історичної повісти // Назустріч. – 1938. – Ч. 4.

7. Костенко Л. Гориславa Рогніда // Костенко Л. Вибране. – К.: Дніпро, 1989. – С. 379.

8. Рудницький Л. Образ Галича в українській еміграційній літературі // Галич і галицька земля в українському державотворенні: Збірник наукових матеріалів, присвячений 1100-літтю заснування Галицько-Волинської держави. – Івано-Франківськ: Плай, 1999. – С. 134 – 143.

9. Рюс Ж. Поступ сучасних ідей: Панорама новітньої науки. – К.: Основи, 1998. – 669 с.

SUMMARY

The article is devoted the analysis of the one of Volodymyr Birchak's historical stories. In research the problem "the governor and the people" is considered on the material of the story "Against the law". The special place is occupied here with a theme of search of socially-ethical prospect.

Keywords: prose, interpretation, a national orientation, poetics, character.

© 2009

Ольга НОВИК

ТРАДИЦІЄТВОРЧА РОЛЬ БАРОКОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається феномен літературної традиції. Йдеться про роль Бароко у створенні традицій української культури, рецепцію цього явища літературознавчою наукою. Дослідження дає змогу твердити, що вивчення барокових традицій в інших літературних стилях уможливлює розгляд неперервності українського літературного процесу і наступності літературної традиції.

Ключові слова: бароко, літературна традиція, вплив, циклічність.

На сьогодні в українському літературознавстві з'явилася низка праць, де розглядається проблема вивчення художнього стилю бароко, проте масив досліджень, у яких ідеться безпосередньо про традиціємворчу роль барокової культури, й зокрема, літератури, досить обмежений. Т. Комаринець [8, с. 4] зауважив, що дослідження романтизму і бароко довгий час були тенденційними і підпорядковувалися методологіям з марксистсько-ленінським наповненням та русифікаторській політиці радянського уряду. Як наслідок, поява і розвиток явищ бароко і романтизму в українській культурі ставилася у повну залежність від російської та інших культур, особливості стилів підганялися під кліше, а те, що виходило за рамці, – просто відкидалося. Спробуємо, зробивши огляд праць, у яких досліджується традиціємворча роль барокової літератури, виокремити основні аспекти барокової традиції, що знайшли своє місце в новій українській літературі.

Саме романтики, попри те, що вважали барокове мистецтво дивним і потворним, повертали моду на мистецтво барокової епохи: Сірано де Бержерак, королева Марго, Маріон Делорм, Ронсар, Теофіль де Віо та Сент-Аман, Шекспір та інші постаті. Вочевидь, такий інтерес був пов'язаний з прагненням підкоригувати історію літератури, схвалити естетику «дивацтва», «чудернацтва», яку нова романтична школа виносила в принципи своєї поетики [див.: 14]. Якоб Буркгардт одним із перших вводить термін «бароко» стосовно мистецтва. У роботі «Der Cicerone» («Ціцероне» (1855)) [20] вчений ще розглядає архітектуру бароко як занепад ренесансу.

Згодом з'явилися фундаментальні праці Генріха Вьольфліна «Renaissance und Barock» і «Kunstgeschichtliche Grundbegriffe». Зокрема, у книзі Генріха Вьольфліна «Ренесанс і бароко» [2] поняття ренесансу та бароко розглядалися не просто як назви стилів, що змінюють один одного, але і як два цілком різні способи художнього мислення, що виражають принципово відмінні світогляди. У тім, що ренесансний стиль змінився бароковим, вчений вбачав одну із найважливіших закономірностей у розвитку форми, що було характерно не лише для італійського мистецтва. Оскільки у роботі йдеться про попередній намір Вьольфліна розглянути і «античне бароко», стає очевидним, що, досліджуючи сутність і походження барокового стилю, вчений намагався виробити систему понять для розгляду різних «методів бачення». Цю роботу було продовжено у книзі «Класичне мистецтво», в якій Вьольфлін говорить про мистецтво Високого Відродження як про результат розвитку «суто оптичного характеру», а також робить висновок, що класичне мистецтво є не конкретно-історичною, а позачасовою категорією. Ідеї отримали подальше втілення і в праці «Основні поняття історії мистецтв». Саме на межі XIX – XX століть бароко визнали як стиль у мистецтві, і з'явилися такі висловлювання: «Класицисти є захисниками принципу авторитарності, традиції, дотримання формул; бароко – це свобода» (М. Реймон) ; «Якщо бароко протистоїть класицизму як рух – застиглим формам, як світло – тіні, як нове – традиційному, як свобода – авторитарності, то чому б не вивести це протистояння із області архітектури і не зробити бароко одним із двох полюсів художньої взаємодії загалом?» [цит. за: 14, с. 102]. Після Вьольфліна – Гурлітт, Бенедетто Кроче, Шпенглер, Вальтер Беньямін, Е. Курціус, Ів Боннфуа, Портогезі, Фернандес та інші вчені.

Ежен д'Орс зауважив, що бароко – це перманентний стан історії мистецтв, її парадигма, що регулярно повертається, і нарахував 22 різних бароко – від печерного до александрійського, давньоримського, готичного, вгедів ознаки бароко у сентименталістів, в модерні і в повоєнному мистецтві. У книзі «Про бароко» (1931) філософ викладає теорію «eon barogue» (бароковий дух).

За д'Орсом, " … співвідношення між духом класичним і бароковим – це питання співвідношення між Розумом та Життям. Ця опозиція може мати різні грані: Аполон – Діоніс, порядок –хаос, природність – притворство» [цит. за: 14, с. 102]. Пишучи про позачасовість бароко, вчений приходить до висновку, що бароко є стилем культури і визначати його потрібно як явище трансісторичне: залежно від часу і країни може мати найрізноманітніші варіації і свою власну схему (н. п., романтизм як реінкарнація бароко).

Теорія «культурно-історичних хвиль» обґрунтована Дмитром Чижевським у праці «Культурно-історичні епохи» (1948), а потім розвинена в фундаментальній «Історії української літератури. Від початків до доби реалізму» (1956) та в низці інших праць. Як ми вже зазначали, раніше подібні ідеї вже висувалися і обґрунтовувалися, проте Д. Чижевський пов'язав теорію культурних хвиль безпосередньо з історією української культури.

Д. С. Лихачов теж виокремлював групи стилів, відносячи при цьому бароко до групи так званих «вторинних» стилів: «Ця вторинність створює певний відрив стилю від строгих ідеологічних систем. Вона пов'язана з появою ірраціоналізму, зростанням декоративних елементів, почасти дробленням стилю, появою в ньому стилістичних різновидів… Це ж можна відзначити і в бароко, яке в окремих своїх різновидах виражає ідеологію Контрреформації (єзуїтське бароко, наприклад), і в інших – прогресивні віяння епохи. Це стосується і романтизму з його різними ідеологічними різновидами (Переклад мій – О.Новик)» [11, с. 27].

А. Макаров говорить, що поняття бароковості з часом стало практично синонімом українського в мистецтві [4, с. 6]. В.Коптілов [9] також стверджує, що вивчення Бароко для України є особливо важливим, оскільки з'ясування суті стилю, який виявив себе в українській архітектурі, літературі, живопису протягом двох століть, безпосередньо стосується розуміння духовності нашого народу, становлення його культурних традицій і визначення тенденцій, які розкривалися в післябарокову епоху історії української культури. Як справедливо зазначив А. Михайлов, суть того, що іменується «бароко» або «епохою бароко», повністю пов'язана з історією його вивчення [13, с. 326]. Дві основні хвилі інтенсивного дослідження бароко, які визначає вчений, – це 1920-ті та 1960-ті роки. В українському літературознавстві друга хвиля, про яку говорить А. Михайлов, почалася дещо пізніше, але стала досить продуктивною, якщо згадати хоча б таких вчених як Володимир Крекотень, Олекса Мишанич, Микола Сулима, Богдана Криса, Леонід Ушкалов, Микола Корпанюк, Ростислав Радишевський, Петро Білоус, Валерій Шевчук, Валентина Соболь та багато інших. Українське літературознавство почало вивчати українське бароко у взаємодії з літературами й культурами інших народів, виокремило актуальні аспекти дослідження Бароко.

У дослідженнях культури були спроби позачасової характеристики стилів. Д. Чижевський двояко ставиться, наприклад, до ідей В. Державіна стосовно позачасової характеристики стилів. Іще у XIX столітті говорилось про «бароковий» характер мистецтва пізньої античності, про «реалізм» як вічну течію, яка як стильова тенденція виявлялася в різні епохи розвитку мистецтва, про «барокову готику» (готичні елементи в межах бароко) і т. п. [16, с. 356]. Ежен Д'Орс висловив припущення, що бароко – це перманентний стан історії мистецтв, її парадигма, що регулярно повертається, і нарахував 22 різних бароко – від печерного до александрійського, давньоримського, готичного, вгледів ознаки бароко в сентименталістів, у модерні й у повоєнному мистецтві. Ю.Віппер [3] досить критично висловився проти переносу поняття «бароко» із середовища мистецтва безпосередньо в область філософії, історії економіки. Вчений вважає, що потребують ретельної перевірки спроби побачити ознаки бароко в художній культурі інших континентів і прагнення Ежена Д'Орса перетворити бароко в позначення певного одвічного творчого начала, що супроводжує увесь художній розвиток людства. При цьому одним із джерел, що живить недовіру до науково-пізнавальної значущості поняття «бароко», є те, що полягає в одній із найбільш характерних рис цього стилю, риса, яку прийнято називати «протеїстичністю», багатогранністю, а часто і прямо протиріччям окремих варіантів барокового стилю. Ю. Віппер як підтвердження наводить висловлювання музикознавця Ф.Блуме, котрий, аналізуючи «багатомовність» виражальних засобів, притаманних бароковому стилю у музиці, зробив вдале узагальнення: «Осягнення бароко як єдності найбільше ускладнює та обставина, що воно є єдністю, яка складається зі суцільних протиріч» [цит. за: 20, s. 457].

Дмитро Чижевський, розглядаючи сутність бароко, звертає увагу на його походження, яке вчений вбачає у своєрідному синтезі ренесансу, середньовіччя, античності та барокових протиріч. «Запліднення культури Ренесансу впливами античності (хоч цю античність доба розуміла,

звичайно, на власний кшталт) робило неможливим усунути «поганську» культуру античності з духовного обігу. Тому питання нового культурного стилю було з самого початку не питанням про повернення до середньовіччя, а проблемою синтезу, сполучення середньовічних та ренесансових елементів. <…> І ця внутрішня протирічність, парадоксальність, протистояння різноманітного в межах єдності стало, як ми бачили, однією з найхарактеристичніших рис культурного синтезу бароко» [16, с. 364]. Леонід Ушкалов, говорячи про найвидатніші явища української літератури, зазначив, покликаючись на Дмитра Чижевського: "…в теперішній гієрархії вартостей українського письменства від давнини до сьогодні на вершині перебувають, певно, *бароко* й *романтизм* – два великі стилі, під чиїм вирішальним впливом формувалася сучасна українська людина (згадаймо Дмитра Чижевського з його сакраментальним: "бароко та романтика – саме ті періоди духовної історії, що наклали на український дух найсильніший відбиток")» [15].

Барокові традиції яскраво виявилися у постмодернізмі. Це було закономірним, оскільки суспільство, що створило необароко, відрізнялося відсутністю авторитетного теоретичного обгрунтування, мало схильність до подрібненого і фрагментовного сприйняття, до пантеїзму і динаміки, багатовекторності та фрагментації – всі ці ознаки є типовими «Морфологічними парами», які свого часу виокремив як типологічні характеристики бароко Ежен Д'Орс [6, с. 178]. Вдалою видається думка, що бароковими за своєю суттю є, як підкреслює Кармен Відаль, ті визначення, які дали 80-м рокам Ж. Бодріяр («система симулякрів», тобто примар, що не мають ніяких референтів, фантомних світів самореференціальних знаків), Г. Дебор («суспільство вистави») або Ж. Баландьє («театрократія»). Омар Калабрезе назвав цей період «ерою необароко», Жиль Липовецький – «імперією ефемерного» та «ерою вакууму» [6, с. 178].

Сімнадцяте століття увійшло в історію європейської культури, як зазначає М. С. Каган [7], трагічним усвідомленням кризи ренесансної віри в можливість рішення протиріч між реальним та ідеальним, людиною та Богом, природою та духом, розумом та почуттям що зробило його часом «втрачених ілюзій». Ідеологічна та соціально-психологічна ситуація бароко та маньєризму повторилася і в романтизмі: «така, що здавалася віднайденою або хоча б можливою, гармонійна цілість буття не витримала перевірки реальністю, політичні, релігійні, етичні, естетичні, гносеологічні конфлікти виявилися нерозв'язуваними, і основною психологічною, ідеологічною та естетичною «барвою» епохи став драматизм (Переклад мій – О.Н.)» [7, с. 25].

Християнська традиція є наскрізною в українській культурі. Біблійні образи використовувалися і в середньовіччі, і в бароко, і в романтизмі, але, незалежно від епохи й мети використання, могли вживатися і в сенсі літеральному, і в сенсі символічному. В бароковій культурі риторики та поетики передбачали своєрідні комплекси загальних місць, топосів, сакральних значень певної системи символів, які використовували письменники. Наприклад, символ «великих вод», як різні мариністичні образи (корабель, човен, хвиля, пристань, гавань, весло і т.п.) поступово переходив із однієї символічної системи в іншу. Те ж саме ми можемо сказати і про образ саду.

П. Білоус окреслює напрямки вивчення традицій давнього письменства у новій українській літературі [1, с. 387–409]. Вчений зупиняється, зокрема, на таких явищах давнього письменства, вплив яких безпосередньо виявився у новій українській літературі, як літописання, агіографія, сміхова культура, вірші Климентія Зиновіїва, театр (насамперед, інтермедії та вертеп), барокове віршування. Поміж традицій, утворених в історії української літератури завдяки бароковій культурі, можемо виокремити ще й домінування метафоричного стилю. Слід згадати, що згодом романтизм активно використовуватиме саме метафору, а Дмитро Чижевський назвав романтизм «метафоричним стилем».

В барокову епоху з'явилися нові для української та російської культур ритми часу, і, як зазначає М. Красильникова, бароко прищеплювало нове часорозуміння, нову історіософію, відповідно до якої визначалось призначення людини. «Мистецтво, література бароко відображають нове розуміння історії, її цілі та цінності, розуміння місця людини в ній – між часом і Вічністю» [10]. Важлива роль бароко і у формуванні історизму в культурі, оскільки хоча вчені й стверджують, що саме наприкінці XVIII – на початку XIX століття історизм стає «визначальною ознакою і проявом українського передромантизму та романтизму» [5, с. 96], можемо пригадати і прагнення барокового літописання утвердити місце козацтва в історії і водночас достовірно відтворити події.

А. Михайлов стверджує, що в сімнадцятому столітті співіснували два різних способи тлумачення знання – один, що йде від традиції, хоча, можливо, і не від традиції у всій її повноті, та

інший, – новий і пов'язаний з наступними досягненнями науки. Д.Чижевський стосовно української культури теж писав, що «антитетика, «діалектика» утворення цілком нового та відродження старого, по можності «прастарого», проходить через усю українську культурну творчість XVII сторіччя» [17, с. 359].

Кордоцентризм як філософія, і як одна з важливих рис барокової естетики, також знайшов своє відображення в українському романтизмі, а в російськомовних текстах вплив кордоцентричної традиції виявився, найперше, у творах російських письменників, що виступали носіями української традиції (Микола Гоголь, Орест Сомов, Василь Наріжний та інші).

Багато мотивів барокового письменства (мотив марноти, швидкоплинності і суєтності людського життя, мотив гріха і покари, мотив смерті та ін.) знаходять своє відображення і в текстах наступних епох. Сюжети та образи барокової історіографії стали основою для багатьох творів письменників-романтиків, які шукали ідеальних героїв в історії козацької епохи. Особливо велика роль барокової історіографії, оскільки, як справедливо зазначав Д. Чижевський [18, с. 317–318], вся українська історична поезія і белетристика використовує барокових історіографів як джерела (Тарас Шевченко «Гайдамаки» – «История русов», Пантелеймон Куліш «Чорна рада» – літопис Грабянки і т. ін.).

Д. Чижевський писав, що барокова література, зокрема, поезія та драматургія, мала великий вплив на розвиток народної поезії: «Не говорячи вже про напівміфічних авторів (С. Климовський, Маруся Чураївна народних пісень з часів барока, можемо конкретно бачити, як народна пісня переймає елементи стилістики барокової вірші, хоч, з другого боку, барок сам має певний нахил до народної поезії і черпає з її скарбниці засоби вже тому, що одна з цінностей поезії для барокового автора є її різнобарвність: одну з барв і дає народна традиція) [18, с. 325].

Г. Мельников вважає, що можна говорити про виникнення на Україні єдиної метакультури бароко, яка поєднала західний бароковий компонент, місцевий православний і місцевий народний компоненти. Як і Д. Чижевський, Г. Мельников стверджує, що важливий тут народний компонент, що забезпечив глибоке проникнення бароковості в українську народну культуру і «валоризація елементів народної культури в сакральному мистецтві, інтеграція «наївності» в систему барокових цінностей та форм, що надало цьому мистецтву неповторна чарівність синтезу «високого» і простонародного, що наочно виявилось, наприклад, в архітектурі та прикрасах уніатських храмів Пряшевської Русі (нині в Словацькій Республіці)» [12]. Говорячи про аналогічний «бароковий наїв», що виник в російському мистецтві кінця XVII – XVIII ст., Г. Мельников вважає, що це явище дає змогу ставити питання і про вплив українського бароко не тільки на культуру московської еліти, але й на більш демократичні прошарки [12].

Багато жанрів, розповсюджених у барокову епоху, продовжували використовуватися і в епоху романтизму (елегії, послання, псалми, містерії та ін.). Характерно, що барокове мистецтво розповсюджувало свій вплив на міжнаціональному рівні (сарматизм польського бароко в українській культурі, барокова риторика Києво-Могилянської академії в Росії). Показовим у цьому є й існування так званої «української школи» в польській літературі барокової доби (українські інтермедії в польській драмі Якуба Гаватовича, польські вірші Данила Братковського та багато інших прикладів).

Ще один аспект, що заслуговує на увагу при вивченні традиціївторчої ролі Бароко – створення у цю епоху граматик, поетик і риторик, які вплинули на подальший розвиток мови і літератури в багатьох слов’янських країнах (граматика Мелетія Смотрицького, поетика Митрофана Довгалевського та ін.). Народну мову починають вживати в різних шарах літератури вже в барокову епоху. Не можна обійти увагою і оновлення християнської філософії , характерне для барокової епохи, в православній церкві пов’язане з іменами Петра Могили, Єпіфанія Славінецького та інших, зокрема, Феофана Прокоповича, катехізисна система якого мала вплив до кінця 19 сторіччя.

Бароко як стиль, що охоплює європейську культуру, відобразилося не лише на своєрідності творів мистецтва, світогляді людей епохи, в яку барокові погляди домінували, але й продукувало низку явищ, які стали традиційними для культур різних народів, і вплинули на розвиток їх літератур. Теоретики хвилеподібного розвитку мистецтва говорять про зв'язок барокової епохи з попередніми та наступними епохами. Для окремих культур, таких, як українська культура, мистецтво бароко було настільки доленосним, що можемо говорити і про серйозний вплив на менталітет нації, і про виявлення барокових традицій в літературі наступних епох. Дослідження барокових традицій в інших літературних стилях дає можливість вивчення

неперервності українського літературного процесу, порівняльного дослідження стильової своєрідності як різнонаціональних літератур, так і наступності літературної традиції між історичними епохами однієї культури.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П.В. Історія української літератури XI–XVIII ст. : навч. посіб. / П.В. Білоус. – К. : ВЦ «Академія», 2009. – 424 с.
2. Вельфлин Г. Ренессанс и Барокко. [Перевод с немецкаго Е. Лундберга]/ Редактор А.Л. Волынскій / Генрих Вельфлин. – СПб. : Грядущий день, 1913. – 164 с.
3. Виппер Ю. Б. О разновидностях стиля барокко в западноевропейских литературах XVII века // Виппер Ю. Б. Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века) / Ю.Б.Виппер. – М., 1990. – С. 147–158.
4. Від бароко до бароко. Художньо-літературна акція, присвячена бароковій літературі XVII–XVIII століть і необароковим течіям XX століття: Тези доповідей конференції. – К., 1996. – 24 с.
5. Геник-Березовська З. Грані культур. Бароко, романтизм, модернізм / З. Геник-Березовська / Г.Сиваченко (пер. з чес.); М. Коцюбинська (вступ. ст.), Київський слов'янський університет. Інститут літератури ім. Тараса Шевченка НАН України. – К. : Гелікон, 2000. – 368 с.
6. Ильин И. П. Эра необарокко: постмодернизм восьмидесятых и девяностых годов / И. П. Ильин // Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М. : Интрада, 1998. – С. 170–183.
7. Каган М.С. Проблема барокко в исскуствознании и культурологи / М.С.Каган // Барокко и классицизм в истории мировой культуры : Материалы Международной научной конференции. Серия «Symposium». Выпуск 17. – СПб. : Санкт-Петербургское философское общество, 2001. – С 23–28.
8. Комаринець Т. І. Традиції бароко в системі українського романтизму / Т.І. Комаринець // Українське літературознавство. – 1993. – Вип. 57. – С. 3–11.
9. Коптілов В. Від Тібру до Дніпра: Шляхами поезії українського Бароко / В. Коптілов// Сучасність. – 1997. – №3. – С.89 – 95; №4 – С.93 – 103.
10. Красильникова М. Б. Человек в историософии барокко: между временем и Вечностью / М. Б. Красильникова // Человек в культуре русского барокко. Материалы международной конференции. Электронное издание. – М., Институт философии РАН, 2006. http://barocco2006.narod.ru/krasilnikova.htm
11. Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X - XVII вв.: Эпохи и стили. // Лихачев Д.С. Избранные работы в 3-х т. / Д.С. Лихачев. – Т.1. – Л. : Художественная литература, 1987. – С. 24–260.
12. Мельников Г.П. Украина XVII в. как центр культурного диалога в Европе / Г.П. Мельников // Человек в культуре русского барокко. Материалы международной конференции. Электронное издание. – М.: Институт философии РАН, 2006. – http://barocco2006.narod.ru/melnikov.htm.
13. Михайлов А.В. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М., 1994. – С. 326–391.
14. Михальченко Т.В. К вопросу об этапах изучения художественного стиля барокко / Т.В. Михальченко // Філологічні студії: Науковий вісник Криворізького державного педагогічного університету: Зб. наук. праць / [редкол. : Ж.В.Колоїз (голова), Д.Х. Баранник, П.І. Білоусенко та ін. ; Н.М.Малюга (відп. ред.), О.Б. Каневська (ред.)]. – Вип. 1. – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2008. – С. 97–105.
15. Ушкалов Л. На риштованнях історії української літератури / Л.Ушкалов // Книжковий клуб плюс. – 2004. – № 11. – С. 16–17.
16. Чижевський Д. Культурно-історичні епохи // Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – С. 345–357.
17. Чижевський Д. Сімнадцяте сторіччя в духовній історії України // Чижевський Д. Українське літературне бароко. Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевский. – К. : Обереги, 2003. – С. 358–372.
18. Чижевський Д. Українське літературне бароко: Вибр. праці з давньої літератури / Дмитро Чижевський. – К. : Обереги, 2003. – 576 с.
19. Burckhardt, Jacob. Der Cicerone: Eine Anleitung zum Genuss der Kunstwerke Italiens. – Basel, 1855. – 1112 s.
20. Der Literarische Barockbegriff / Hrag. von W. Barner. – Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1975.

SUMMARY

Baroque as a style that was present in European culture, reflected not only on peculiarity works of art, peoples outlooks of epoch, where baroque mind was dominating, but produced a ranges of phenomena, which became traditional in different national literary histories. Theorists of wave-generating art development speak of the Baroque epoch connection with previous and following periods. For some cultures such, as Ukrainian, the baroque art was so fortuned, that we can talk about following influences

on features of nation and baroque traditions which became apparent in literature of following epochs. Investigation of Baroque traditions in other styles gives a possibility to study the continuity of literature process.

Key words: Baroque, Romantic poetry, tradition.

Тетяна ПАСТУХ ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н., проф. Маленська Н.А.

ОБРАЗ БОГДАНА ХМЕЛЬНИЦЬКОГО В ЕПІЧНИХ ТВОРАХ ТА ЛІТОПИСІ САМІЙЛА ВЕЛИЧКА

АНОТАЦІЯ

Розглянуто проблему дослідження образу Богдана Хмельницького в героїчному епосі та зображення його в Літописі Самійла Величка. Проаналізовано зв'язок Літопису з фольклором в описі легендарного гетьмана.

Ключові слова: літопис, народний епос, постать Богдана Хмельницького, гіперболізація, героїчний образ.

Літописи можна вважати одними з перших писемних джерел, в яких зібрана і зафіксована народна пам'ять, що передавалась з покоління в покоління.

Автори літописів розповідали про події, свідками чи учасниками яких були самостійно та про факти, які дізнавалися з різноманітних джерел, зокрема, з усної народної творчості (переказів, легенд, билин, дум та ін.). Записи окремих літописців групували й упорядковували пізніші літописці, створювали з них збірники літописів – зводи, що були вже систематично викладеною історією. Проте літописи – пам'ятки не лише історичного характеру. Вони також мають значення й як видатні твори художнього письменства, оскільки увібрали в себе народний епос та відомі на той момент твори оригінальної і прикладної літератури.

Однією з найцікавіших і найактуальніших проблем літературознавства була і залишається проблема впливу різних жанрів народної творчості на становлення писемної літератури, розвиток літературних явищ, хід літературного процесу в цілому. Як слушно зазначив відомий український науковець і фольклорист М.Грицай: "Фольклор – це той своєрідний фокус, в якому акцентовано багатовіковий життєвий досвід народу, його мудрості. А тому розвиток української літератури був би немислимим без зв'язку з народнопоетичною творчістю" [1,3].

Значною мірою дане твердження актуальне й для козацьких літописів кінця XVII – початку XVIII ст. Особливо виділяється серед цих праць Літопис Самійла Васильовича Величка, оскільки є водночас найбільшим та найхудожнішим з козацьких літописів. Увага до феноменального твору була прикута вже з часу його першого видання (1848р.). Ті чи інші аспекти Літопису в своїх працях висвітлювали Д.Багалій, Г.Карпов, М.Костомаров, П.Куліш, М.Максимович, П.Чубинський та ін. У дослідженні ідейно-тематичного, та художньо-проблемного змісту твору важливими є висновки і припущення М.Грушевського, М.Грицая, І.Дзири, С.Єфремова, П.Житецького, Д.Лихачова, О.Мишанича, В.Соболь, І.Франка, Р.Чижевського, В.Шевчука.

Літопис і сьогодні продовжує незмінно привертати увагу як науковців, так і всіх тих, хто цікавиться літературою, етнографією та фольклором. Однак, незважаючи на це, існують питання, які все ще вивченні недостатньо й потребують подальших студій.

Так, в контексті дослідження Літопису видається доволі цікавим й мало розглянутим питання впливу фольклору на формування образного мислення літописця, виникнення і зображення тих чи інших літературних образів твору, зокрема образу Богдана Хмельницького і порівняння з фольклорним представленням цієї постаті.

Пам'ять про видатного державного діяча і полководця Богдана Хмельницького знайшла своє відображення у багатьох творах як фольклорного, так і літературного характеру. Зокрема, на

підтвердження життєвості образу Хмельницького в народній творчості свідчить чимало історичних пісень, дум, легенд, переказів, оповідань пов'язаних з ім'ям славетного гетьмана.

Фольклорна постать гетьмана України в народному баченні доволі складна і суперечлива, а її оцінка коливається від беззаперечного захоплення до повного неприйняття. При цьому, функціонування образу Б.Хмельницького в просторі української пісенної епіки супроводжується рядом характерних ознак і особливостей.

Наприклад, досить часто в епічних творах зустрічається звернення до особи гетьмана з величанням його "батьком": "Батько-Зінов-Богдане", "батько-гетьмане", "Батьку-козацький", "батьку гетьман Чигиринський". Хмельницький же, в свою чергу, нерідко звертається до простих селян та козаків, як до своїх дітей:

"Ей козаки, діти, друзі молодці!"[2,266].

Гетьман, поставши в такому образі, несе відповідальність за все, що коїться з його "родиною", причому "родинна" межа переростає виключно козацьке середовище і поширюється на всі українські землі та їх мешканців.

Крім того, практично в усіх народних творах образ Хмельницького нагадує богатиря, наділеного мужністю, героїзмом, силою волі, надзвичайною хоробрістю, і на додачу до цього природа нагородила його ще й гострим розумом, мудрістю, рисами, які допомагають йому бути вправним політиком, очолювати військо й перемагати ворогів.

Така гіперболізація особистих рис, а також перебільшене змалювання стосунків народу з їх гетьманом не лише свідчення великої поваги та любові до нього, але й ознака певної міри "міфологізації", "легендаризації" його постаті в народній епіці.

За словами Ф.Колесси, ідеалізування Хмельницького в епосі, зокрема в думах, "проведене в дусі демократичної тенденції: він зображений як покровитель і заступник не тільки козаків, але й селянства, та навіть бідної "голоти", й пов'язане це з тим, що "саме таким хотіла його бачити козацька й народна маса; та се зображення не зовсім відповідало дійсності" [3,47].

Не менш складним з художньої точки зору є образ гетьмана й в Літописі. Для Величка Богдан Хмельницький – безумовно герой. Одним із чинників, що сформували саме таке ставлення можна вважати глибокий вплив епосу на автора, адже "велика художня сила його образів, в яких відбилися ідеальні уявлення народу про фізичні та моральні якості, про силу, скеровану на служіння суспільному благу, подвиги героїчної воїнської боротьби та героїчної праці, широке художнє узагальнення особистих, родинних та суспільних стосунків – все це привертає увагу та слугує джерелом глибоких художніх емоцій" [4,282].

Не могло це не привернути увагу й Самійла Величка. А тому, значною мірою сюжети й образи у його творі були сформовані під впливом не тільки подій національно-визвольної війни 1648-1654рр., яку очолював Хмельницький, а й тих вражень, відчуттів, переживань, які передалися літописцю через побутуючі в той час народні твори.

Звісно, особистість Хмельницького в зображенні літописця повністю визначається і відповідає уявленням про героя тогочасної епохи. В його творі народний ватажок зберігає усі якості епічного борця за свободу. В "Сказанії о войне з поляками" Богдан Хмельницький справжній герой, центральна постать, що формує козацьку державу. Автор праці також показує мужність та безстрашність полководця в гіперболізованих тонах: "ходячи зъ козаками Запорожскими, полемъ и моремъ за промисломъ военнимъ подъ жилища бусурманскія и въ окказіяхъ военнихъ не закриваючи своего пред неприятелемъ ока" [5,7].

Величко ніби намагається переконати читача в його найкращих якостях, спонукуючи таким чином ставитися до героя тільки позитивно чи навіть з елементами захоплення. Ідеалізація образу Хмельницького, подібно до епічної, простежується впродовж читання усього твору.

Однак, не зважаючи на те, що сюжетний зв'язок Літопису з фольклором майже завжди простежується, між ними існують й певні розбіжності. Цілковита позитивність – характерна риса Богдана на сторінках Літопису. Саме ця обставина визначає певну відмінність функціонування літописного образу гетьмана від фольклорного.

Зауважимо, що у фольклорній спадщині поруч із схвальним ставленням зустрічаються й негативні відзиви на адресу Хмельницького. Відомо, що під час Зборівської битви, український гетьман заключив договір із Польщею, в результаті якого татарам дозволили брати ясир на території України. Хмельницький в свою чергу нічого не зробив аби якось уникнути цього. М.Грушевський писав: "…по Україні пішла чутка, що то Хмельницький дозволив Орді брати людей" [6,287]. Цю ж саму інформацію несе, як підтвердження, пісенний фольклор. Зокрема, в

одній із пісень народ засуджує й проклинає гетьмана за те, що той віддав українців на поталу татарам:

“Бодай Хмеля, Хмельницького,
первая куля не минула,
що велів брати дівки й парубки,
і молодії молодці“ [7,116].

Крім того з історії відомо, що Хмельницький міг жорстоко покарати селян, в разі їх непокори. Також були випадки, коли на Запоріжжі козаки висували своїх кандидатів в гетьмани, але Богдан карав їх на горло [8,185]. Неоднозначну оцінку гетьмана зустрічаємо й в М.Костомарова, який писав, що у характері Хмельницького виявлялося щось дивне: “то він постив і молився, то віддавався п’яним гульбищам і співав власні думи, то був приязний і люб’язний у спілкуванні з усіма, то враз робився суворим і погрозливим, то молився Богу, то радився з чарівницями“ [9,139].

Нічого подібного Величко навіть поверхнево не згадує. Він свідомо ігнорує такого роду народні твори, навмисно замовчує помилки й несхвальні факти в діяльності Хмельницького, не дозволяє собі негативних оцінок і висловлювань на його адресу.

Ця властивість, притаманна освіченому літописцю особливо цікава ще й тому, що в інших творах, як от Літописі Самовидця, подібної прихильності до Богдана не спостерігається. Більше того, він наводить ряд негативних висловлювань на адресу полководця. Так, наприклад, союз Хмельницького з кримським ханом Самовидець називає “приязню вовка з бараном“, чи опис похорону гетьмана у нього, на противагу Величку, досить лаконічний: поховали у Чигирині, “а было там множество народа, а найбольше людей войсковых было“ [10,30].

Версію про те, що Величко міг не чути якоїсь пісні чи не знати якихось фактів ми відразу відкидаємо. Скоріше за все, автор залишив в тіні історії непривабні риси та звички Хмельницького через бажання зберегти і передати той ідеальний образ легендарного полководця, який жив в уяві самого літописця.

На нашу думку, Величко не просто мав за мету в пафосному світлі представити читачам бездоганний лицарський образ гетьмана, а щиро й твердо вірив в цю ідеальність. Певно, що якась частка ідеалу особистості гетьмана все ж була притаманна, хоча розглядати персону Хмельницького однобоко буде не правильно. На підтвердження такої позиції маємо слова сучасного дослідника Б.Сушинського, який зазначив: “Богдан Хмельницький не лише найбільший здобуток української історії, а й одна з найбільших її загадок. Відгадати її - означає зрозуміти, чому незбагненної величі перемоги повсталого народу іноді вивершувано не менш незбагненними дипломатичними поразками; а правові жертви відважного воїнства в ім'я незалежної України оплачувано щирою вдячністю гетьмана... королеві - за булаву “з рук найяснішого“, чи цареві - за милість до “слуги Його Величності“ [11,5].

Отже, в своєму творі Самійло Величко перш за все намагався подати Хмельницького як народного захисника, справжнього патріота і могутнього державотворця. Літописець демонструє гетьмана Богдана, як другого Мойсея, який звільнив Україну, землю мирних, тяжіючих до праці людей, від тяжкого ярма нападників. Хмельницький так само, як народ український, не хотів продовження нещадної кривавої війни: “бродячися уже многолътною и многкровною войною… готов оную оставити…“ [5,122]. Герой-керівник, в баченні Самійла Величка, тактовний, ставиться з повагою до своїх козаків та народу в цілому, які в принципі є його родиною, а він для них батько рідний. Про такого лідера народ завжди мріє і безоглядно йде з ним в бій, що фактично можемо спостерігати в народній творчості. Симпатія Величка до харизматичної постаті Хмельницького досить гучно переплітається на сторінках твору з народною симпатією, хоча, дещо з заплющеними очима на певні його недоліки.

За словами І.Франка образ Хмельницького у Величка: “потужний імпульс до нових розшуків, а отже, знову до глибокого вникнення в дух цієї постаті і в душу цілої епохи, нею започаткованої“ [12,151].

ЛІТЕРАТУРА

1. М.С.Грицай. Українська література XVI-XVIII ст. і фольклор. – К.: Видавництво Київського університету, – 1969. – 114с.
2. Украинские народные думы.– М. – 1972. – 560с.
3. Колесса Ф.М. “Хмельниччина в українських народних піснях і думах“. “Записки історичного філологічного факультетів“. – Т.1. – Львів, Львівський університет, – 1920. – С.41-57.

4. Левинтон Г.А. К проблеме изучения повествовательного фольклора // Типологические исследования по фольклору. Сборник памяти В.Я.Проппа. – М.: Наука. – 1975. – С.301-308.
5. Величко С. Сказаніє о войне козацкой з поляками. – К. – 1926. – 154с.
6. Грушевський М. Ілюстрована історія України. – К.: Наукова думка, 1992. – 544с.
7. Антонович В., Драгоманов В. Исторические песни малорусского народа. – Т.2. – К.: Типограф. М.П. Фрица, 1875. – 166с.
8. Яворницький Д. Історія запорізьких козаків.: У 3 т. – Т.2. – К.: Наукова думка, 1990. – 560с
9. Костомаров М. Малоросійський гетьман Зіновій-Богдан Хмельницький // Костомаров М. Галерея портретів. – К. – 1993. – С.135-149.
10. Літопис Самовидця. – К.: Наукова думка. – 1971. – 236с.
11. Сушинський Б. Козацька Україна: “Хмельниччина“. – Одеса: “ВМВ“. – 2004. – 557с.
12. Франко І. Студії над українськими народними піснями // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. – Т.43. – 1986. – С.7-280.

SUMMARY

The article studies a problem of research of Bohdan Khmelnytsky's character in the heroic epos and its' representation in the Chronicle by Samoil Velichko. The link between the Chronicle and folklore in describing of legendary hetman is analysed.

Key words: chronicle, folk epos, Bohdan Khmelnytsky's figure, hyperbolization, heroic character.

Лілія СИПА ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н, проф. Зимомря М.І.

МУЗИКА ЯК «ГЕНІЙ МИСТЕЦТВА» У ДИЛОГІЇ ЖОРЖ САНД «КОНСУЕЛО» І «ГРАФИНЯ РУДОЛЬШТАДТ»

АНОТАЦІЯ

У статті розглянуто художнє осмислення концепції музики на основі дилогії Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт». Досліджено проблематику функціонування музики, запропоновану письменницею, з опорою на естетичні засади мистецтва доби романтизму.

Ключові слова: романтизм, мистецтво, музика.

Епоха романтизму відома вагомим поступом думки у сферах художньої культури та науки. Романтики, як і представники попередніх історико-літературних періодів, внесли свої корективи, а почасти й кардинальні зміни в обґрунтування естетичних підвалин мистецтва та в осмислення світоглядних засад буття. І саме в роки зміни раціонального сприйняття дійсності чуттєвим, замріяним й ідеалізованим, право першості, з-поміж видів мистецтва, романтики відвели музиці. За визначенням сучасного дослідника Михайла Ґрібенскі, естетична думка XIX століття «робить з музики ідеальну парадигму мистецтв», тоді як теорія класицизму ставила музику на третє місце після поезії та живопису [10]. Згідно Віктора Ванслова, «дві корінні властивості музики мали для романтиків вирішальне значення: її емоційність та її незображальний характер. Опираючись на них, романтики ототожнювали музику із втіленням свого несумісного з реальністю ідеалу» [2, 225]. «Сам матеріал музики, звук», фіксує Андрій Кудряшов, трактувався як «внутрішнє одкровення людини» [4, 142]. Музика максимально відповідала прагненням романтиків: розкрити свою душу, передати багатогранний світ почуттів, забути про буденність і хоч в уяві наблизитися до омріяного ідеалу.

Окремо відмітимо таку особливість музичного романтизму як зростання ролі інтерпретатора твору, адже до середини XVIII століття, зауважує Марк Зільберквіт, музичне виконавство було «лише «служанкою» композиторської творчості» [3, 25]. Разом з тим посилюються дві різновекторні тенденції, властиві для виконавської майстерності (вокальної та інструментальної) того часу: з одного боку, тяжіння до якомога ближчої до задуму композитора інтерпретації музичного твору (якщо виконавець не є автором), з другого, кажучи словами Ізраїля

Ямпольського, «всезагальне захоплення імпровізацією» [7, 509]. Необхідно завважити, що в останньому випадку йдеться насамперед про «вільне фантазування» інструменталістів, яке утворювало спеціальний номер концертних програм.

Вирізняє мистецтво доби романтизму ще одна риса, як твердить Ігор Белза, «найхарактерніша»: «незвичайний, до тих пір ще ніколи небувалий вплив літератури на музику і музики на літературу» [1, 147]. У лінійному зв'язку музики і літератури нас цікавитиме репрезентація музичного мистецтва у художньому творі. Розглянемо в цьому плані позиції двох науковців: М. Ґрібенскі та Девіда А. Пауела. М. Ґрібенскі вказує на два способи (façons) присутності музики у літературі: тематичний, що реалізується шляхом звернення до образів музикантів або ж творів, реальних чи фіктивних, які можуть утворювати об'єкт транспозиції мистецтва, та другий спосіб – структуральний, виражений через аналогію з музичними формами, як то соната, фуга, варіації тощо [10]. Д. А. Пауел, ведучи мову про музику у художньому тексті, виділяє «різні регістри» («divers registres»), що існують відокремлено чи поєднуються. Літературознавець наводить два з них: літературні персонажі пов'язані з музикою (займаються нею, слухають і таке інше) і (або) йдеться про музику в загальному, про ідею музики чи місце музики у світовому досвіді [11, 242]. Для нашого дослідження актуальною буде сукупність «регістрів», виділених Д. А. Пауелом, причому у зворотному до зазначеного порядку, а точніше з акцентом на другому «регістрі».

Метою нашої розвідки є інтерпретація концепції романтичного розуміння музики на прикладі романів Жорж Санд «Консуело» і «Графиня Рудольштадт». Поставлене завдання полягає у визначенні специфічних рис музики, що підносять її до рівня «генію мистецтв».

Відзначимо, що дослідники вказаних творів одностайні відносно значущості музики у дилогії, особливо в першій її частині. Так, Леон Гішар роман «Консуело» називає «музичним романом» [12, XL]. Науковець зауважує: «музика посідає в романі основне місце, незважаючи на те, що йде, з вигляду, декрещендо» [12, XXXI]. Беатріс Дідьє висуває гіпотезу інтерпретації цілого твору як «величезної опери, з актами, великими аріями, дуетами, увертюрами і кодами» [8, 155]. Народну музику у дилогії в типологічному зіставленні з романом Жорж Санд «Les Maîtres sonneurs» розглядає Люс'єна Фрап'є Мазюр [9]. Д. А. Пауел досліджує «музично-тематичну гру» в романі «Консуело». Музика, приходить до висновку літературознавець, «служить каталізатором розповіді, не тільки провідною ниткою, але й причиною буття всіх персонажів та основою філософії Санд, такою, якою вона виражена в цьому романі» [11, 247].

Вдамося до інтерпретації художнього осмислення музики у дилогії. Показово, що, проливаючи світло на «музичний клімат Європи середини XVIII століття» [12, XLI], Жорж Санд в романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» глибоко аргументовано та філософськи обмірковано розкриває сутність музики, що є увиразнено типовою для естетичних критеріїв доби романтизму. При цьому авторка розгортає наступні проблеми функціонування музики: конкретизує мету музики, корелює музичне мистецтво з мистецтвом слова, проникає у творчу лабораторію народної музики та витлумачує своє бачення панмузикальності, мотивуючи гармонію музики і природи. Названі аспекти тісно переплітаються в тканині дилогії, утворюючи комплекс уявлень про музику як мистецтво.

Розкривається своєрідність музики, переважно, через образ геніально обдарованої Консуело. Окрім того, що головна героїня є метафоричним втіленням музики, вона зображена речником низки базових засад музичного мистецтва та постає в епіцентрі практично всіх висловлювань, що стосуються музики. Значущістю тут вирізняються судження таких героїв як Нікколо Порпора, Йозеф Франц Гайдн і, найбільшою мірою, Альберт фон Рудольштадт. Незмінно присутнім в дилогії є голос наратора.

Власне «я» оповідача у формі філософських роздумів, що за жанровими ознаками нагадують фрагмент трактату, висвітлює широкий спектр семантичних можливостей музики, обумовлюючи тим самим мету музичного мистецтва – *емоції*. У своїх міркування наратор розкриває художній зміст музики, виокремлюючи в наступній послідовності: змалювання природи, оцінку природної вдачі народів, почуття, які музика здатна відобразити, відтворення зовнішнього вигляду речей та передачу місцевого колориту і, більше того, суті життя мешканців країн географічно віддалених від реципієнта чи близьких. Оповідач підсумовує: «tout cela et plus encore, la musique nous le donne et nous le reprend, *au gré de son génie et selon toute la portée du nôtre*» [12 , 26 (II)] («все це і набагато більше музика нам дає і забирає від нас, *залежно від міри свого генію та сили нашого*», тут і далі переклад з франц. наш, курсив наш – Л.С.). Доповненням

складових мірила впливу музики на людину, якими є сила генію мистецтва та сприйнятливість особистості, постають ще два чинники, які називає наратор: вміння передати музику та вміння слухати.

На призначенні музики, ідентичному до вказаного наратором, – породженні душевних хвилювань – наголошує в дилогії Порпора. Заперечуючи принцип наслідування природи, італійський композитор уточнює: метою музики є не передача «божественної гармонії природи», «elle (musique – L.S.) est plus grande que cela; elle a *l'émotion* pour domaine. Son but est de l'inspirer, comme sa cause est d'être inspirée par elle» [12, 470 (II)] («Вона (музика – Л.С.) є більшою; її сфера – *емоції*. Її метою є викликати їх, так як її спонукою є бути викликаною ними»). Таким чином, Порпора констатує взаємозумовленість музики та емоцій: музика не тільки викликає почуття, а й сама народжується з емоцій. Третій компонент зв'язку музики та почуттів – відтворення емоцій – виділяє наратор.

Вагомим моментом роздумів оповідача є також виразна акцентація на вищості музики в мистецькій ієрархії. Це переконання наратора розвинуте в романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» головною героїнею та Альбертом, великим філософом, за визначенням Консуело, і ще більшим музикантом. Музику персонажі дилогії співставляють зі словесністю. Консуело нотує в своєму щоденнику: «des mots, des phrases cela me paraissait si froid au prix de ce que je pouvais exprimer avec le chant» [13, 205] («слова, фрази здавалися мені такими холодними на противагу тому, що я могла виразити словами»). Одночасно героїня усвідомлює, що її спів не долине до друзів, а написана сповідь, можливо, буде колись прочитанною, що є, з огляду на реальне існування та функціонування музики «лише у живому звучанні, у виконанні» [6, 730], чи не є єдиною перевагою пером відтвореного слова над музичним звуком. Розкриваючи природу музики, Альберт пояснює Консуело: «la musique dit tout ce que l'âme rêve et pressent de plus mystérieux et de plus élevé. C'est la manifestation d'un ordre d'*idées* et de sentiments supérieurs à ce que la parole humaine pourrait exprimer (підкреслення наше – Л.С.). C'est *la révélation de l'infini*; et, quand tu chantes, je n'appartiens plus à l'humanité que par ce que l'humanité a puisé de divin et d'éternel dans le sein de Créateur» [12, 378(I)] («музика говорить про все, про що мріє душа і передбачає найзагадковіше та найпіднесеніше. Це вираження порядку *ідей* і почуттів, вищих по відношенню до тих, які людське слово могло б передати. Це *відкриття безмежного*, і, коли ти співаєш, я належу людству лише тим, що людство почерпнуло божественного і вічного з нутра Творця»). Втім, зустрічається в дилогії розміщення музичного мистецтва й мистецтва слова на одному рівні, в площині музики й релігії, але характерно, що мовою молитви для Альберта є таки музика як в романі «Консуело», так і в «Графині Рудольштат». Принагідно згадаємо, що наявним в дилогії є зближення трьох видів мистецтва: музики, поезії і живопису. Та розгляд цього питання потребує окремого дослідження.

Повернемося до слів Альберта. Важливо підкреслити, що до почуттів, вираженням яких служить музика, герой приєднує «ідеї» та «відкриття безмежного», даючи тим самим чітку вказівку на цілковито романтичне тлумачення музики. Музика, додає Консуело в розмові з Гайдном, «переносить душу в світ ідеальний» [12, 137(II)], дає змогу, хоча б тимчасово, забути або ж по-іншому поглянути на повсякденні клопоти та злидні. Музика, впевнені Консуело та Альберт, покликана змінити світ.

Суттєво, що попри піднесено захоплені погляди на музику, Жорж Санд розглядає в текстовому полотні дилогії й випадки згубної дії музичного мистецтва. Всупереч тому, що музика служить джерелом оптимістичної налаштованості для Порпора, є пристрастю для Гайдна, цілюще впливає на Альберта (повертає його до реальності, відвертаючи скорботу, розпач та тугу чи підносить до невидимих висот), головна героїня в хвилини екзальтованого сприйняття або ж відтворення музики втрачає здоровий глузд. Свідомо аналізуючи хвилини свого божевілля, Консуело не виправдовує втрату тверезого мислення, а навпаки, засуджує. Тривале забуття, переконана героїня, перетворюється у хворобу, як у випадку народного імпровізатора Зденко. Проте, в епілозі роману «Графиня Рудольштадт» душевний стан Альберта співачка трактує вже під протилежним кутом погляду. «Grâce au ciel, mon ami a perdu la mémoire du malheur; rien ne peut plus l'inquiéter ni le faire souffrir» [13, 546] («Дякувати небу, мій друг забув про нещастя, ніщо не може більше його схвилювати, ані змусити страждати»), – говорить вона. Консуело вірно оберігає «шарм поетичних ілюзій», під яким перебуває Альберт. Якраз музика стає сенсом життя героя. Вона постає способом відображення його думок, мовою спілкування з людьми та з Богом, а рівночасно й засобом впливу на оточуючих, посередницею на шляху до ідеалу.

Загалом музика представлена в дилогії професійним та народним мистецтвом. Професійна музика, в свою чергу, репрезентована церковною й світською (оперною і салонною). Альберт – палкий патріот своєї вітчизни, є носієм музичного фольклору. З неперевершеною досконалістю він виконує чеські національні гімни. Консуело ж, будучи кровно пов'язаною з народом, уособлює насамперед духовну та світську музику класиків, зізнаючись, заразом, що цінує, більшою мірою, народну.

Практично не вдаючись до аналізу професійного музичного репертуару, що має місце в дилогії, та залишаючи осторонь деталі, пов'язані з хронологією історії музики (їх характеризує Л. Ґішар у примітках до романів «Консуело» та «Графиня Рудольштадт»), окреслимо новаторські тенденції музичного мистецтва, відмічені Жорж Санд. У венеціанському театрі Сан-Самуеле Консуело дебютує оперою «Гіпермнестра» за авторством Христофа Віллібальда Глюка: «c'était une musique tout italienne, gracieuse, modérément pathétique, et qui ne faisait point encore pressentir, dit-on, l'auteur *d'Alceste* et d'*Orphé*» [11, 123(I)] («це була музика цілком італійська, чарівна, помірно патетична, і в якій ще зовсім не вгадувався, кажуть, автор *Альцести* та *Орфея*»). Саме Х. В. Глюка називає І. Белза оперним реформатором, який запропонував в передмові до «Альцести» нові принципи музично-драматичного мистецтва [1, 161]. Присутньою у дилогії є проекція на досягнення метра років віденського класицизму Й. Ф. Гайдна: «*le père futur de la symphonie* confiait à Consuelo ses idées sur la partition instrumentale développée dans des proportions gigantesques. Ces proportions gigantesques, qui nous paraissent si simples et si discrètes aujourd'hui, pouvaient passer, il y a cent ans, pour l'utopie d'un fou aussi bien que pour la révélation d'une nouvelle ère ouverte au génie» [12, 379(II)] («*майбутній батько симфонії* звіряв Консуело свої ідеї про інструментальну партитуру, розвинуту у гігантських пропорціях. Ці гігантські пропорції, які нам здаються такими простими і такими скромними сьогодні, могли видаватися, сто років тому, утопією божевільного або ж відкриттям нової ери, відкритої генію»). Варто відзначити й почесне місце, відведене у дилогії Йоганну Себастьяну Баху, так як Жорж Санд «на століття випередила, коментує Л. Ґішар, це відродження та ентузіазм знавців до генію Баха» [12, 241(II)].

Однак музикою, найближчою людині, показаний в романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» фольклор. Письменниця зосереджує увагу на двох аспектах народної музики: її творенні та інтерпретації, а точніше імпровізації. З огляду на те, що «невідомий митець» не прагне «запам'ятати» чи «зафіксувати» створені ним мелодії, останні передаються усно і кожен наступний виконавець змінює їх «au gré de son génie individuel» [12, 23(II)] («в міру свого індивідуального генію»). Відмітимо, що Анна Пенеско, аналізуючи скрипкову гру Альберта, вживає термін «творчої імпровізації» («improvisation créatrice»), «оскільки інтерпретатор повинен бути творцем» [11, 10]. А виконавець народної пісні стає творцем мимоволі. Власне мистецтво імпровізації, але вже в ширшому розумінні – як здатність передавати основну тему у значній кількості варіантів – репрезентує, за Жорж Санд, невід'ємну самобутність народної музики. Водночас проявом зворотного боку значною мірою довільних музичних видозмін є втрата первинної ідеї чи, з плином часу, й цілого твору, бо навіть «сформовані музиканти» в силу тих чи інших причин не завжди в змозі зберегти автентичність фольклору. Ще одне припущення, яке випливає з тексту дилогії, але не конкретизоване письменницею, наводить Л. Фрап'є-Мазюр. Науковець зауважує, що «переважання музичних моделей та всюдисутність повторень, які характеризують народну музику, ризикують знищити індивідуальність творчого митця» [9, 41]. Прерогативою народної музики Л. Фрап'є-Мазюр вважає егалізаторську функцію (fonction égalisatrice). Народна музика, твердить дослідниця, «передбачає справжню гомогенність між публікою та виконавцями, вона може практикуватися за межами комерційних систем (…) і виконує функцію рівності» [9, 38]. Виняткове надбання фольклору Л. Фрап'є-Мазюр вбачає у численних ремінісценціях з універсальною душею, «явищем містичним і складним» [9, 42]. Дослідниця помічає, що «ця музика (фольклорна – Л.С.) поєднує душу народів з універсальною душею, в якій бере участь кожен індивід» [9, 35].

У LV главі роману «Консуело» народну музику оповідач називає природною, «parce qu'elle n'est point le produit de la science et de la réflexion, mais celui d'*une inspiration* qui échappe à la rigueur des règles et des conventions» [12, 23(II)] («тому що вона не є результатом науки та роздумів, а *натхнення*, що позбавлене суворості правил та умовностей»). Під впливом натхнення музичний фольклор зароджується на лоні природи, під час трудової діяльності, відпочинку, мандрів. Цікаво, що за переконаннями сільського музиканта, розмові з яким присвячена авторська примітка, досконалими творцями музики є лісоруби [5, 44].

Народного музиканта Жорж Санд порівнює з птахом: «le paysan n'examine ni ne compare. Quand le ciel l'a fait musicien, il chante à la manière des oiseaux, du rossignol surtout dont l'improvisation est continuelle, quoique les éléments de son chant varié à l'infini soient toujours les mêmes» [12, 24 (I)] («селянин не досліджує і не порівнює. Якщо небо створило його музикантом, він співає на зразок птахів, особливо солов'я, імпровізація якого є безупинною, хоча елементи його співу, який варіюється до нескінченності, залишаються однаковими»). Імітуванням солов'їв називає спів свій та гру Гайдна Консуело. Трапляються в дилогії й інші ототожнення митця з птахом. Народні наспіви Андзолето викликають в пам'яті головної героїні минуле, сповнене спокою та безтурботності: «C'était presque une existence d'*oiseau.* Mais n'y a-t-il pas beaucoup de l'*oiseau* dans l'artiste, ne faut-il pas aussi que l'homme boive un peu à cette coupe de la vie commune à tous les êtres, pour être complet et mener à bien le trésor de son intelligence?» [12, 76 (II)] («Це було майже пташине існування. Але хіба немає багато від птаха в митцеві, хіба не потрібно, щоб людина випила трохи з цієї чаші життя, спільної для всіх істот, щоб бути довершеною і вести до добра скарб свого інтелекту?»)

Асоціації митця з птахом доповнює у контексті наближення музики й природи так звана «панмузикальність», концепція, поширена в епоху романтизму, згідно якої, за В. Вансловим, «внутрішня музика звучить у будь-якому явищі природи і людського життя» [2, 265]. У Жорж Санд даром музичної мови наділені квіти. Консуело, прагнучи віднайти зв'язок музики і квітів, відкриває для себе ще незнаний їй світ: «plongée dans une vague et douce rêverie, elle s'imaginait entendre une voix sortir de chacune de ces corolles charmantes, et toutes ensemble se balançaient en mesure au vent du matin, unissant leurs voix dans *un choeur aérien* qui se perdait peu à peu dans les herbes émues, et sous les feuillages avides d'en recueillir le sens mystérieux» [12, 246(II)] («поринута в розпливчасту й лагідну мрійливість, вона, здавалося, чула голос, який виходив з кожного віночка, і всі разом вони хиталися в такт ранкового вітру, поєднуючи їхні голоси в *повітряному хорі*, який губився мало-помалу в зворушених травах та під листям, спраглим проникнути в той загадковий смисл»). Сповнена вражень, героїня ділиться ними з каноніком, власником мальовничого квітника: «vos fleurs chantent mieux que moi (...) j'ai surpris leurs mystères, et j'ai compris leur mélodie» [12, 257(II)] («ваші квіти співають краще за мене (…), мені вдалося почути їх таємниці, і я зрозуміла їх мелодію»). Примітно, що Консуело також порівнюється з квіткою: для Андзолето вона – «квітка Іспанії», а містика «похмурих» ідей метемпсихозу Альберта поглинає героїню «comme une plante des tropiques dans le crépuscule polaire» [12, 75(II)] («як квітку тропіків полярними сутінками»). Переконливо доводять взаємозумовленість митця та фауни і флори й в цілому музики та природи останні сторінки дилогії. Музика Консуело, Альберта та їх сина юного Зденко звучить у супроводі гармонійного поєднання природного багатоголосся: щебетання птахів, плескоту гірського потоку, шелесту трав та подуву вітру.

Підсумовуючи відмітимо, що концепція музики, відображена у романах «Консуело» і «Графиня Рудольштадт», не тільки співзвучна з естетичними засадами романтизму, а й служить свого роду вступом до розуміння ідейно-художнього змісту музичного мистецтва тієї епохи. Музика в художньому баченні Жорж Санд постає «божественною мовою», «священним мистецтвом», «мовою небес». Устами Гайдна письменниця доносить до читача найвищу оцінку музики як мистецтва: «O musique! sainte musique! *ô génie de l'art!* que tu m'embrases, et que tu m'épouvantes!» [12, 130-131(II)] («О музико! свята музико! о генію мистецтва! як ти мене захоплюєш і як ти мене лякаєш!»)

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка: [очерки] / Игорь Бэлза. – М. : Музыка, 1985. – 254, [2] с.

2. Ванслов В. В. Эстетика романтизма / Виктор Владимирович Ванслов. – М. : Искусство, 1966. – 403, [1] с.

3. Зильберквит М. А. Музыкально-исполнительское искусство / Марк Александрович Зильберквит. – М. : Знание, 1982. – 56с.

4. Кудряшов А. Музыкальный романтизм: идеи эпохи и их воплощение / Андрей Кудряшов // Музыкальная академия. – 2002. – №1. – С. 139-145.

5. Сипа Л. М. Геній і талант у художній концепції Жорж Санд (на прикладі дилогії «Консуело» і «Графиня Рудольштадт» / Л. М. Сипа // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія літературознавство. – 2009. – Вип.2 (58), Ч. 3. – С. 36-51.

6. Сохор А. Н. Музыка // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / А. Н. Сохор. – М. : Советская энциклопедия, 1973– Т.3. – 1976. – С. 729-751.

7. Ямпольский И. М. Импровизация // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. / И. М. Ямпольский. – М. : Советская энциклопедия, 1973– Т.2. – 1974. – С. 508-510.

8. Didier B. Sexe, société et création : «Consuelo» et « La Comtesse de Rudolstadt» / Béatrice Didier // Romantisme. – 1976. – Vol. 6. – №13. – P. 155-166.

9. Frappier-Mazur L. Ambiguités du politique: La musique populaire dans «Consuelo» et «les Maîtres sonneurs» / Lucienne Frappier-Mazur // Le siècle de George Sand [sous la dir. de D. A. Powell et de Sh. Malkin]. – Rodopi, 1998. – P. 34-44.

10. Gribenski M. Littérature et musique [Ressource électronique] / Michel Gribenski // Labyrinthe. – 2004. – №19. http://labyrinthe. revues.org/index246.html.

11. Lectures de «Consuelo», «La Comtesse de Rudolstadt» / [sous la dir. de M. Hecquet et C. Planté]. – Lyon : Presse universitaires de Lyon, 2004. – 479 [1] c.

12. Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004– . – (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 1). – 402 ; 572, [1] p.

13. Sand G. Consuelo. La Comtesse de Rudolstadt : roman / G. Sand. – Paris : Folio classique, 2004– . – (Œuvres : à 2 v. / G. Sand ; V. 2). – 608, [1] p.

SUMMARY

The article studies the artistic comprehension of the concept of music the the basis on the novels by George Sand «Consuelo» and «Countess of Rudolstadt. The problems of the functioning of music supported by the aesthetic principles of the Romanticism period is researched.

Key words: romanticism, arts, music.

Людмила СОБЧУК ***© 2009***

ВИЯВ ЛІРИЗМУ У ПРОЗОВИХ ТВОРАХ МИКОЛИ ВІНГРАНОВСЬКОГО

АНОТАЦІЯ

У статті аналізується вплив ліризму на прозу Миколи Вінграновського. Розглядається проблема художньої майстерності М. Вінграновського-прозаїка крізь призму наратології та міфопоетики.

Ключові слова: ліризм, проза, художня майстерність, міфопоетики, наратологія.

Коли Микола Вінграновський публікував упереміж свої поезії, новели і повісті, укладав ліричні збірки і прозові книжки, тоді вже літературні критики і його постійні читачі розрізняли стиль і світобачення таких прозаїків, як Володимир Дрозд, Євген Гуцало, Григір Тютюнник та інші шістдесятники – «діти війни» – тобто з-поміж ліриків і прозаїків, прихильників химерної прози і власне українського світовідчуття, безпомильно вирізняли Вінграновського. Скажімо, Володимир Дрозд не тільки «Маслинами», «Катастрофою», а й «Білим конем Шепталом», «Ірієм» давав підстави говорити про пильну увагу до тих міфем і мотивів демонології, засвоєних органічно на Поліссі, яких не було ні в ліриці, ні в прозі кіномитця, що вийшов із степів України. Коли з Поділля у прозу прийшов Є. Гуцало і щиро привітав автора «Атомних прелюдів», то багатьом їх ровесникам здалося, що оригінальний новеліст захоплено сприймає автора-лірика з іншим типом світовідчуття. І оповідання збірки «З горіха зерня» (1967), й оповідання з книжки «Білий кінь Шептало» (1969) – всі вони типологічно пригадували жанрово-стильові й ідейно-тематичні виміри тих прозових текстів, які тоді оприлюднював Вінграновський, – хоча б «Бинь-бинь-бинь» (1964).

Декому побоювалося, чи актор та оригінальний поет не ступає образними слідами виразних новелістів-оповідачів? Уже перші фрази «Нічного півня» Є.Гуцала провокували такі алюзії: «Осінній ліс був легкий і прозорий без жовтого листя, яке вже почало опадати, та від блідого проміння» [3, 3]. Чи остання новела з тієї збірки: «Блакитні вівці» з центральною постаттю Тиміша з надчутливим слухом, завдяки якому чутно, як «шепнув явір і змовницьки шушукнувся з

тополями», як хлопець кликав «Бир, бир, бир!» [3, 226], все це також укладалося в якусь знайому парадигму про «барвистий світ незабутнього дитинства» [4, 4]. Справді таке відчуття спливало в пам'яті читачів: «Над польовою дорогою дика груша горбатіє. Полум'янить червоно, наче згусла краплина крові» [4, 5]. Але чим частіше з'являлися з-під пера повісті і романи В. Дрозда, Є. Гуцала і М. Вінграновського, тим більше увиразнювалися і вирізблювалися художні світи кожного з них. Якщо повісті «Сіроманець», «Пересадка» і особливо «Манюня» розподібнювали стильові домінанти кожного з цих прозаїків, то лірика Миколи Вінграновського найвиразніше посвідчувала не лише неповторність письма поета, а й окремішність, цілісність художнього світу цього митця, що справді без очевидних «химерій» розбудував власний всесвіт.

У художніх текстах, котрі вибрані нами для спостереження, домінує «органіка» художньо-образного мислення, яке все-таки інспірувалося не умовно-фантастичним книжно-вичитаним комбінаторним плетивом мотивів, запозичень інтертекстуальних штукарств, а цілком природніх національно-ментальних утворень. У його підґрунті лежить асоціативний ресурс української культури. Промовисто це демонструє його лірика, яка виражає неординарну особистість поета, цілком земну і водночас якусь несподівано сакральну – священно-побожну, язичницько-архаїчну – словом, архетипну. Таким нам видається вірш «Може бути, що мене не буде, // перебутній час я перебув» [1, І, 369]. Таке глибинне оживлення й одухотворення всього довкілля – від травинки, роси до хмарки, – кожної рослинки і тваринного світу, – засвідчує у кожному образі, рядку і творі той факт, що маємо матеріально-духовну єдність світу не тільки у філософському смислі слова, а саме в поетично достеменному, біографічно сповідальному, еротично найцнотливішому.

Шепоче дощ про тебе у траві,
Ріку читає сірими очима.
Ідуть з роботи землі степові,
Лежить гора з сосною за плечима.
Сухе намокло небо і стебло,
У зайченят ростуть веселі зуби,
І кавуняче зернятко стекло
Червоною краплиною на губи.

Подовшали тривоги і листи,
Ліси на глину, на пісок опали.
Лиш ти одна, мені одна лиш ти
Мій палиш сон і душу мою палиш [1, І, 302].

Якими б достовірно впізнаваними не були мікрообрази чи образні сюжети, що виповнюють лірику М. Вінграновського, все ж у цілому його художній світ проймають парадоксально несподівані, амбівалентні концепти, які динамізують цю художню систему, як, наприклад, у віршах «Дружиною мені приснились ви» чи «Цю жінку я люблю. Така моя печаль». Нехай це будуть чотиристрофові тексти чи сонети або лаконізми типу японських хокку, вони настільки пройняті метафорикою (тропізмом), що модель олюднення всього сущого сприймається легко і доступно навіть там, де міфопоетичні засоби є очевидними і не потребують якихось спеціальних декодувань.

Ти звідки йдеш? Ти мова, чи
ти хто?
На жовтий лист
Ще трішечки безлистя... [1, І, 315].

У контексті оригінальних буттєво-фактуальних асоціацій, на які постійно спромогався талант Вінграновського, розширюючи горизонти лірики, її епічні виміри, такі синкретичні жанри як «Демон», «Утоплена» або «Ніч Івана Богуна», «Остання сповідь Северина Наливайка», «У Старостинцях з Лободою», «Гайдамацькі скелі у Вільхові». Тут історико-географічні реалії (антропоніми чи будь-які топоніми), як правило націлені на досвід реципієнта, збагачують його свідомість і, зрештою, інспірують співтворчість можливого адресата. Поет уміє, як і в прозі, подавати діалогізовані монологи-роздуми, які розраховані на доповнення-домислення читачів, як-от від імені Івана Богуна:

Болиш?
Боли ж!
Боли, Бо лине крик

Від можа і до можа Україною... [1, I, 188].

Або:

«Я вірю в Бога – в Україну.
Вона мій Бог і поводир.
Її одну мій ловить зір,
І хоч загину – до загину» [Там само, 191].

Зате в «Утопленій», де діють дійові особи Утопленої, Левка, Русалки, Козака, а відбувається все в ніч на Івана Купала, маємо ліричну інтимізацію драматичних колізій і тих міфем, які пов'язані з архетипами «щастям необніманої», яка тоді мовчала, коли козак бував у «степах-походах». Тому мовлення утопленої спресовується до краю:

Спливає день,
Спливає ніч, і за тобою
Не чути вже моїх пісень.
Я за тобою проспівала
І руки і роки свої,
Я проспівала все, що мала,
І на устах
сплять
солов'ї... [1, I, 274].

Лірично ущільнена нарація в драматичних поемах поглиблюється і розпросторюється і за рахунок образної енергії Т. Шевченка («Утоплена»), О. Пушкіна («Пророк»), М. Лєрмонтова («Демон»). Демон у Вінграновського не тільки мовить від свого імені, а й від Лєрмонтова, Байрона, а всі вони проводять переконання українського автора:

В моїй душі безсмертний дух народів,
В моїй душі енергія століть…
Почнись, епохо чистих небозводів,
Епохо згоди, хліба і суцвіть! [1, I, 110].

Таким чином, у поезії письменника не стільки домінує потужне ліричне начало, як виявляється епічна тенденція, точніше, лірико-епічний струмінь, який вільніше, більш розкуто знаходив себе в прозі. У такому річищі будемо продовжувати спостереження і далі, бо саме у цих жанрах оприсутнюється художня майстерність М. Вінграновського-прозаїка.

Текст твору «Не дивись мені в спину...», жанр якого автор не зазначив, з'явився друком 1969 року і належить до групи творів про митця, відомих у європейській літературі. «Художник» і «Музикант» Тараса Шевченка – найпомітніші зразки української прози ще з половини XIX століття. Біографічні мотиви, неприховані домисел і вигадка з навмисним використанням мотивів власної лірики – традиція, на яку закономірно спирався Вінграновський як кінорежисер, актор, поет.

Разом з тим пам'ять про минулу війну тут спрацювала не стільки як психологічний стимул і життєвий матеріал, а й як підстава творчого експерименту в органічному синтезуванні документального і фантастичного первня у розповідній відавторській прозі. Обидва пласти у тексті зафіксовані чітко, підводячи читачів до необхідності їх витлумачення, пояснення чи бодай усвідомлення неоднозначності у смислотворенні цього тексту. З одного боку, ведеться зйомка кінофільму про війну у місцях дислокації партизанського загону. Для знімання масових сцен залучені не лише колишні партизани, а й теперішні колгоспники. Вони цю війну пам'ятали достеменно – і скільки було зброї в окупантів і у партизанів – пригадують, як її показують у кіно, і знають, як хто тоді і пізніше поводився. Усім – акторам, статистам, костюмерам і режисерам-організаторам – «треба було створити художню правду давно відминулих подій» [2, III, 295]. А колгоспники спротивились цьому задумові з власних мотивів: «... ми не хочемо бути німцями». «І на конях, і на чому ви схочете, умієм. Геть-чисто усе умієм, так що можете не сумніватись, тільки не віддавайте нас у німці» [Там само, 297].

Якби непорозуміння зводилися тільки до цього, то вийшов би звичайний репортаж або жартівливий спогад про колізії із кінозйомками чи роздуми, есе з традиційної проблеми про «художню майстерність». Оригінальність тексту М.Вінграновського пов'язана з іншим. Про кінозйомки не просто подається розповідь учасника подій, а вибудовується такий кінонаратив, у якому озвучується свідомість колгоспників, партизанів, кіномитців, і тих німих свідків, які оприсутнюють стосунки між людьми того часу, атмосферу епохи, коли писався той наратив, задля

якогось сенсу. Серед персонажів твору опиняються вагітна дружина режисера, старий занедбаний кінь і скаличілий лелека. Наратор не просто фіксує такі різні постаті, а вибирає один ракурс, який і виносить у назву твору: «Хтось наче подивився мені в спину. Але коли я оглянувся – того лісового погляду вже не було. Було синьо». [Там само, 294]. Відчувши на собі учорашній погляд, наратор пішов у глибину лісу – там «стояв сивий кінь і дивився на мене своїми сивими очима. Він не злякався, не відбіг, лише трохи підняв голову, наставивши око і вухо. Біля коня з перебитим крилом стояв обчухраний і худий лелека» [Там само, 297].

З проекції художньої семантики все у цьому тексті сповнене значення, певного смислу, які виявляються, увиразнюються поступово чи несподівано, але при акцентованому зіставленні, у якомусь відношенні, контексті. Про це інколи нагадує оповідач, відверто провокує читачів на потаємну здогадку. Як у цьому випадку на переході від експозиції до розвитку дії: «Так вони і сивіли удвох переді мною між дубами, неначе примарні духи цього лісу і ще якогось іншого життя чи смерті. У сивих коневих повіках густо понабивалась крупа, наче кінь був в окулярах. Лелека ж дивився на мене своїм чорним крапелястим оком так, неначе він, лелека, і його сивий товариш спіймали мене на якійсь підступності, і вже нікуди від них мені не втекти, мені та усім машинам моїм, гарматам, возам, людям, яких я привіз» [Там само, 297]. Попри всю виробничу метушню, випадкові збіги предметів і задіяних у фільмі постатей, немарними видаються репліки режисера-автора: «Треба бути спокійним і особливо стійким, щоб усе побачити» [Там само, 299]. Наче ненароком колгоспники пригадували «останній бій, оцей теперішній наш»; «коні сумлінно уминали сіно», годувала дружина режисера і сивого коня «дубовим листям», у нього «заодно нога волочилась». І в цій ситуації коні, привезені для зйомки, і лісовий старожил заговорили: автор відтворює їх уявну розмову («здалося, мені почулася така розмова» [Там само, 301]). Пряма мова коня – то художня фікція, яку мотивує вже автор: «Сивко мовчав, хоча говорити він умів і знав і німецьку мову, вона сиділа йому в печінках, але, за відсутністю в роті зубів, йому не хотілося падати обличчям в калюжу перед таким вишуканим товариством» [Там само, 301].

Художня майстерність Вінграновського в цьому тексті зумовлена мистецьким тактом письменника, який спромігся уникнути прямолінійного публіцистичного пафосу, декларативної дидактики, ліричної стихії емоційного вибуху, підвівши читача до зіткнення двох потоків образно-смислових асоціацій: руйнівного горизонту смерті (його символізують печальний Сивко і позбавлений польоту Лелека) і народження нового життя. Порозуміння і гармонія стосунків у світі тварин і людського породілля – такий найзагальніший смисл цієї притчі-параболи. Його навівають чутливим читачам прикінцеві тези наратора: «По коневих очах я зрозумів, що Сивкові ніхто не сподобався тут: ні люди, які удавали із себе партизанів і німців, ні артисти мої, ні коні…

Йому сподобалась лише моя дружина. Вона сказала йому до побачення і понесла свій великий, як глобус, живіт до машини» [Там само, 302]. Коли герої від'їхали і режисер з дружиною – також, то здалеку бачився образ-знак, який треба кожному збагнути: «... на Сивкову спину вискочив лелека і, витягуючи задубілу шию, іще клацав Сивкові про нас» [Там само, 302]. Художній образ-знак, який наповнюється численними контекстуальними значеннями у тексті, не потребує однозначного потрактування. Досить від нього повертатися постійно до назви твору «Не дивись мені в спину…».

Подібна поетика характерна і мініатюрі «На добраніч» (1977). Як важко визначати структурно жанрові виміри справжньої лірики, такі ж труднощі термінологічного характеру постають і з малою прозою Вінграновського. Це і не поезія в прозі, і не ліричні ескізи, хоча їхня настроєвість відчувається відразу. Ліричній стихії протистоять розмовно-діалогова інтонація, окреслені характери (чиї? – відразу виникає питання). Персонажі, які в них діють, міркують, відчувають, потрапляють у, здавалось би, звичні пригоди, перепитії, колізії і т.п., з іншого за природою світу. Вони живуть у фізично-матеріальних вимірах, існують як організми за фізично-біологічно-психологічними закономірностями, та, окрім них, підпадають під якісь магічні віртуальні сили. І якщо зблизька приглянутися до їх текстуального буття, як воно задається читачам, то можна легко виокремлювати і називати, традиційно кажучи, персонажів. Ось у творі, який нас зараз цікавить, легко впізнаються природні реалії: «сонце зайшло», «ліс потемнів», «заболіло вухо», «бджоли уночі не літали», «І літак полетів»; «Сергій Іванович Проць саме тоді йшов до школи», «Сергій Іванович пішов по портфель», «У кар'єрі сплескувалась риба»… Проте вони складають у тексті тільки такий каркас, з якого годі укласти бодай якийсь сюжет чи елементарну фабулу. Осторонь чи поза ним залишився хитрий лис, вразлива сосна, квітка коров'як, якого не любили бджоли, всезнаючий джміль, що привласнив собі лисову нору в дивний

спосіб, і виник конфлікт з лисом. У тексті про це мовиться просто: «Джміль намалював крилами перед лисячим носом нору і сказав, що нора – його. Лис, довго не думаючи, дихнув на джмеля часником і заліпив йому лапою. Джміль трохи було оглух, але не впав, збив пелюстку з коров'яку і подерся на небо» [2, ІІІ, 312]. Виразно змальований конфлікт таких персонажів зумовив відповідні наслідки, які письменник передає за зрозумілою усім логікою: «Так ти й ще й мій коров'як оббиваєш! – і лис по-справжньому кинувся за джмелем, бо знав, що джміль довго у небі не пролетить. Джміль – не літак» [Там само, 312-313]. Наш переказ не дає жодного уявлення про естетичну якість цього художнього тексту, хоч і передає якісь достеменні деталі з цього твору. Мистецька своєрідність прозової новели Вінграновського починається з підміни характеру «головного дійового персонажа». Він задається відразу у п'ятому рядку твору, щоправда без імені й означення виду предметності, до якого, за задумом автора, той персонаж належить: «сказав він сосні». Письменник, заховавши суб'єкта дій за займенником «він», фіксує його мовленням-нарацією і лисову реакцію на довкілля («ліс потемнів, кар'єр посинів, а ти (Сосно. – Л.С.) золотієш», і його, лиса, внутрішній стан і самооцінку («з нори вилазити не хотілося, а тут заболіло вухо, наче нічого було тому вухові зараз робити»), а також демонструє модальність мовлення того, хто постає в іпостасі лиса («Ковбаси наївся, і магазинної, і так домашньої з часником, – куди я піду? Та не піду я нікуди. В норі тепло? Тепло. Вухо болить? Болить. От і лежи»), який сам себе розраджує, водночас демонструючи кардіограму внутрішнього монологу: «Слухай собі небо над сосною, мугикай собі що хоч, не хоч – не мугикай» [2, ІІІ, 311]. Так налаштований персонаж перетворюється у власному мовленнєвому бутті в іншу іпостась, яку теоретики-наратологи називають нарататором, тобто скеровує своє говоріння на квітку коров'яка, яку в інших місцях називають деревієм, божим деревом, а в давнину називали – і царським скіпетром (Див. СУМ Б. Грінченка, т. ІІ, 285). Гомодієгетичний наратор чи всезнаючий розповідач навіть інформує читачів так: «Уночі, коли бджоли не літали, коров'як так було зацвітав своїм старим іржавим тілом, тягнувся з усіх сил – з-під старого раптом вилазило молоде, і цвіло молоде золотим, аж блищало, але бджоли й того не любили» [2, ІІІ, 311].

Відтворення-наслідування духовно-інтелектуального самоспостере-ження, своєрідної інтроспекції в іпостасі лиса, а насправді зосередженої на собі людини, доведене до філігранної витонченості настільки, що занурення у словесний текст дає компетентним читачам справжню естетичну насолоду і підставу для висновку: не про зоосеміозис йдеться, не про хитрого лиса, а про – людську істоту, про рафіновану людяність. Такий наратив, який розгортає від імені лиса письменник-режисер, може бути взірцем артистизму – у розумінні І. Франка. Єдність-злиття лиса з довкіллям описана так, що аж «Сосні зробилося млосно» [Там само, 311]. Письменник і таку реакцію Сосни відчув, бо подав рефлексію «тварини»: «Не обдуриш, – сказав лис коров'яку, – бо твоя верхня квітка найсолодша!» [Там само]. Свідомість «лиса» синхронно резонує з рослинами, з літаком, з автомобілями і навіть з відсутніми в його полі зору хлопчаками, із своїм лисенятком, з гусаком, що купався за кар'єром у калюжі. Лисові, який наскочив на гусака, аж засвітилося в очах... Не всі метаморфози світобачення такого надчутливого звіра докінця увиразнені в тексті, як це буває в сомнамбул-сновид, але письменник покладається на читацьку уяву і за стратегією свого наратора відсилає читача до фікційної дійсності – до свого художнього світу: «У кар'єрі сплескувалась риба, і від того срібного сплескування лисові зарябіло в очах, рябіло доти, аж доки коров'як не сказав лисові «на добраніч» [Там само, 313].

Отже, представлені художні твори Миколи Вінграновського дають нам можливість аргументувати й ілюструвати майстерність прозаїка, його новаторські надбання у ліриці та прозі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 1: Поезії / Вступна стаття Т.Салиги. – 400 с.
2. Вінграновський М.С. Вибрані твори. У 3 т. – Т. 3: Повісті й оповідання. – 352 с. – Тернопіль: Богдан, 2004.
3. Гуцало Є. Суворий і ласкавий. Штрихи до портрета М. Вінграновського // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 10. – С. 18.
4. Дзюба І. Духовна міра таланту // Українська мова і література в школі. – 1986. – № 10. – С. 18.
5. Мороз О.Н. Питання поетичної майстерності Івана Франка // О.Н. Мороз. Іван Франко. Семінарій. Вид. 2. – К.: Вища школа, 1977. – С. 241 – 245.
6. Нямцу А. Основы теории традиционных сюжетов. – Чернівці: Рута, 2003. - 79 с.

7. Шмид В. Нарратология. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 312 с.

SUMMARY

It is analyzed the lyrical affect on Mykola Vinhranovsky's fictional texts. The article deals with the problem of Mykola Vinhranovsky's artistic skill as the prosaist in the light of modern narratology and mythopoetics achievements.

Key words: lyricism, prose, artistic skill, mythopoetics, narratology.

Мар'яна СОКОЛ ***© 2009***

Науковий керівник к.філол.н., доц. Папуша І.В.

ДОПОМІЖНІ ЕЛЕМЕНТИ ПАРАТЕКСТУАЛЬНОСТІ (ЕПІТЕКСТ, ПЕРІТЕКСТ): ОСОБЛИВОСТІ СТРУКТУРИ ТА ФУНКЦІОНУВАННЯ

АНОТАЦІЯ

В сучасній практиці аналізу художнього тексту часто доводиться звертатися до теорії паратекстуальності, започаткованої Ж.Женеттом. Адже, концепція паратекстуальності розширює межі розуміння тексту, дозволяє простежити вплив різноманітних конституентів паратексту, а також розкрити нові контексти твору. У доповіді указується специфіка допоміжних елементів паратекстуальності (перітекст, епітекст), і разом з тим досліджується їхня структура та прагматика. В аспекті теми розглядаються найбільш яскраві сучасні зразки.

Ключові слова: паратекст, паратекстуальність, конституенти паратексту, концепція паратекстуальності, перітекст, епітекст, епітекстуальні та перітекстуальні компоненти.

Говорячи про специфічні особливості різноманітних елементів паратексту, можемо вслід за Ж.Женеттом зазначити, що дані компоненти "емпірично складені з різного набору практик та дискурсів", і як результат цього всі так чи інакше текстуалізовані. Натомість, автор назвав паратекстом метод, в якому один текст впливає на інтерпретацію іншого тексту, тобто він визначає текст неначе „приблизно довгу послідовність усних тверджень, котрі мають певне значення", де текст є концептом, якому властива фізична присутність [11,с.344-345]. Далі дослідник пропонує свою знамениту формулу: паратекст = перітекст + епітекст, де перітекст охоплює елементи в значній мірі в межах книжкової матеріальної межі і включає такі компоненти як обкладинка, заголовки розділів, ім'я автора, тоді як епітекст циркулює матеріально та концептуально за межами книги і включає вислови про автора або видавця, а також листи, щоденники та рукописи.

Як бачимо, залежно від просторового відношення до книги паратекст поділяється на епітекст і перітекст, тобто епітекст це дані, що видаються де-небудь у іншому місці (наприклад, дорожня карта Джеймса Джойса для „Улісу"), і перітекст – матеріальна частина такої ж субстанції як текст (наприклад, обкладинка, ім'я автора).

Відтак у сучасному літературознавстві Ж.Женетт виокремлює наступні категорії епітексту: видавничий (афіші, реклами, прес релізи), напівофіційний алографічний (окремі тексти іншої особи про книгу, уповноважені згодою автора), суспільний авторський (рецензії, інтерв'ю, критичні статті автора, бесіди, автокоментарі, колоквіуми) і приватний авторський (кореспонденція, щоденники, рукописи). Суспільний епітекст може бути автономним або ж опосередкованим бесідою, інтерв'ю, обговоренням чи колоквіумом. Подібно до рецензії автора, підписаного Роландом Бартом в 1975, що написаний в третій особі, мав назву Роланд Барт для Роланда Барта, підписав Роланд Барт, який виданий 1 березня під заголовком „Barthes to the Third Power". Ми можемо також розглядати епітексти у щоденниках, журналах, де автори звертаються до суспільства, як наприклад Щоденник Вірджинії Вульф у якому ми читаємо про відчуття агонії і неспокою автора у кожній публікації її твору. Він також містить цінну інформацію про її методику написання.

Критерій відмінності епітексту від перітексту це є (згідно наших досліджень) відмінність епітексту від решти паратексту – адже епітекст – „будь-який паратекстуальний елемент, котрий нематеріально примикає до тексту у тій самій главі, але циркулюючи, проте віртуально обмежуючись у фізичному та соціальному просторі" [11,с.348]. Перітекст – це загалом нова, проте все ж таки важлива реальність з якою ми стикаємось майже так само часто як із „зв'язним" текстом. По-суті, перітекст – назва над тексту – схема його змісту, його візитна картка, перелік текстів для даного слову чи вислову.

Варто зазначити, що час видання як епітексту так і перітекст загалом співпадають, тобто вони можуть передувати тексту (приватні та суспільні висловлювання про плани автора та генезис його твору), оригінальні (інтерв'ю, лекцій, надписи, подані уже тоді коли книга виходить у друк) чи запізнілі та затримані (бесіди, колоквіуми, автокоментарі).

Цілком очевидно, що відправником може бути автор, видавець чи яка-небудь інша третя особа. Проте, адресат – це не лише читач (тексту), але і у деякій мірі й сам народ.

Різноманітні часові та прагматичні характеристики визначають принципи функціональної типології епітексту. Звідси і визначаємо наступні його категорії: видавничий, напівофіційний алографічний, суспільний авторіальний та приватний авторіальний. Перед тим, як обговорити дані види нам слід зробити наступні спостереження. По-перше – епітекст складається із сукупності дискурсів чия функція не завжди базується на паратекстуальності (тобто презентувати чи коментувати текст), беручи до уваги, що більш-менш незмінна та стійка система перітексту є в основному невід'ємною від його паратекстуальної функції. По-друге – епітекст не має обмежень, що коментують твір. Усе, що письменник каже чи пише про своє життя, світ навколо нього, про твори інших, можуть мати паратекстуальну значущість – включаючи критичні резюме (Бодлер, Джеймс, Пруст) та їхній алографічний паратекст (передмова Пруста до „Tenders stocks" Поля Моранда. По-третє – даний елемент паратексту може містити відомості про коментарі критиків.

Видавничий епітекст полягає у тому, що він виконує функцію маркетингу та „промоушину", яка не завжди відповідає уявленням автора щодо самої книги. Сюди входять постери, оголошення, прес-релізи та додаткові відомості, що адресовані продавцям книг тощо.

Напівофіційний алографічний епітекст. Ця категорія більш чітко окреслена в епітексті аніж у перітексті: в епітексті не має нічого більш прозорого ніж ухвала автора алографічної передмови. Зазвичай напівофіційний епітекст приймає форму критичної статі, котра у деякій мірі „віддалено контролюється" настановами автора. Відомо, що Стендаль сам написав та опублікував (у „Дебатах" під прикриттям аноніма, а вступну статтю по його „Histiore de la peinture en Italie" та іншу у „Paris Monthly Review", що підписана „С" на його твір „L'amour").

Суспільний авторіальний та напівофіційний епітекст лежать поза оголошеною відповідальністю автора, навіть якщо він більш чи менш активно задіяний у своїй діяльності, як наприклад лист Стендаля до Сальванолі, де безперечні сліди його участі дійшли і до наших днів. Варто зазначити, що у даному поділі ми виокремлюємо як суспільний так і приватний авторіальний епітекст, проте усі ці види варіюють в залежності від певного критерію чи то прагматичного чи то часового.

Суспільний епітекст відповідно до своєї назви загалом адресується суспільству. Проте ці суспільні епітекстуальні повідомлення можуть бути різної форми та виконувати численні функції залежно від часу їхнього створення: оригінальні, запізнілі та затримані.

Виходячи із вище сказаного, ми можемо зобразити даний вид епітексту наступним чином.

Час Умова	Оригінальні	Запізнілі	Затримані
Автономні	Рецензія автора	Критична стаття	Автокоментар
Опосередковані	Інтерв'ю	Бесіда	Колоквіум

Рецензія автора – „оригінальний і автономний суспільний епітекст, який зустрічається досить рідко, у даному випадку мова йде про огляд у газеті чи журналі, написаний самим автором твору" [1, с.69-70]. Як бачимо даний елемент епітексту виступає як критичний аналіз нового літературного твору, де провідними рисами виступають документальна точність, розбір важливих проблем, порушеним автором, безпосередня апеляція до читача. Зустрічаємо її у творчості багатьох провідних українських письменників і критиків – П.Куліша, М.Драгоманова, І.Франка, в літературі ХХ століття – П.Тичини, М.Хвильового, П.Загребельного, О.Гончара, М.Жулинського, В.Дончика. Наприклад, написаний третьою особою – огляд Р.Барта, підписаний Роландом Бартом, де „La Quinzaine litteraire of March" (1975р.) виданий під назвою „Barthe to the Third Power".

Критична стаття або ж як її називав Ж.Женетт „public response” (суспільна відповідь критикам) – це запізнілий автономний компонент епітексту. Дослідник Генрих Гусман повідомляє, що даний функціональний елемент книги „призначений для аналізу, оцінювання ситуації в суспільстві, науці чи мистецтві, прогнозування певних тенденцій розвитку” [3, с.45]. Це відносно самостійний твір, що у нашому випадку примикає до книги, у якому широко трактується творчість автора чи видаваний добуток як частина цієї творчості заради того, щоб допомогти читачу краще, глибше, тонше сприйняти зміст книги, розібратися в її складностях, познайомитися з її історією, читацькою долею і змінами в оцінках. Дана критична стаття особливо необхідна в книгах складних, у змісті яких нелегко розібратися без додаткових відомостей, а також у тих, що тлумачаться дуже по-різному.

Прикладом можуть бути “Духовний меч” І.Драча, “Заявляю себе культурою…” М.Жулинського, “Блудні сини України” Є.Сверстюка, “Спрага” І.Дзюби. Згідно історичних та соціологічних досліджень стає відомо, що Е.Золя протягом усієї кар’єри написав велику кількість таких елементів епітексту для роману „Пастка”, „Нана”, „Жерміналь”, „Розгром”.

Опосередковані – критична оцінка чийогось тексту в формі відповіді, що являє собою автономне звернення до оточуючих, канонічна ситуація полягає у діалозі між письменником та посередником, завдання якого ставити запитання, записувати та передавати його відповіді. Існує три види опосередкованого епітексту: інтерв’ю (сюди відносимо Р.Барта, Ж-П.Сартра, Г.Борга, котрі як нам відомо належали до категорії „визначних співбесідників”), бесіда (з типовими запитаннями автору книги чи твору) та колоквіум. Специфіка інтерв’ю виявляє себе в тому, що певна подія або явище (іноді просто факт), їхнє громадське звучання. Через інформацію, яку дає кореспонденту герой інтерв’ю, що має певні знання в галузі, яку він репрезентує. Прикладом жанру є розмова відомого літературознавця Анатолія Погрібного з Олесем Гончаром “Поглиблювати в собі почуття синівське”.

Іноді в кінці книги вміщують коментарі – додаткові відомості про згадувані у книзі події, історичних діячів, митців тощо [4, с.356]. У коментарях до художніх творів зазвичай характеризується творча лабораторія автора, історія написання, наявні варіанти й редакції, авторські самооцінки й судження критиків. Затримані автокоментарі – зазвичай це спогади, враження та обставини за яких написаний той чи інший твір. Наприклад, автокоментар: „Я не кращий (а можливо і гірший) спеціаліст ніж будь-хто інший щоб говорити про те, що означає мій твір і чому я його написав, хоча лишень мені відомо як саме я його створив, за яких обставин тощо” (Роб Гріле).

Варто зазначити, що автокоментар – це коментар до тексту, написаний автором цього тексту. Ось, що повідомляє про коментар Лесин В.М: „характерно, що у ньому чітко визначається позиція письменника стосовно своєї творчості (зокрема на альтернативну тематику), власне літератури, а також співвіднесення цієї творчості й дійсності, що супроводжується автокоментарем індивідуальним (властивимим для В.Кожелянка) і колективним, коли письменник асоціює себе з певною групою (О.Ірванець) [9, с.127]. Натомість, це співвіднесення є вагомою частиною літературної практики, але важливо, що воно активно презентується саме в альтернативних текстах, які намагаються дати оцінку самим собі, визначаючи зміни, що відбулися при “зсуві контексту” під час прочитання. До прикладу, характерні автокоментарі В.Винниченка з приводу “Щаблів життя”: “...я взяв неіснуючу людину, окремі риси якої я зустрічав у живих людей, ввів її в коло своїх почуттів та думок і змусив увійти з сими висновками в реальне, дійсне життя. Я написав п’єсу “Щаблі життя”, де описав ті наслідки приложення сих висновків до оточуючого життя, які я почасти пережив сам і які з логічною необхідністю витікали зі стану речей”.

На нашу думку, ці слова про “неіснуючу людину”, яка ставиться автором у задані умови з метою з'ясування наслідків експерименту, дуже добре демонструють творчу методику В.Винниченка. Коли він брався у листах пояснювати свої задуми, то ці пояснення виявлялися схожими на наукові трактати.

Наступною формою приватного епітексту є кореспонденція. Як зазначає В.Кузьменко: „лист, природно, розповідає про події, що відбулися у житті автора, регіону, в якому він мешкає, країни в цілому. У ньому виразно виявляється авторська позиція, автор листа прямо й відкрито виражає в ньому себе” [7, с.214].

Щоправда, лист є найчастіше автобіографічний, виняток можуть складати лише ділові листи. У кореспонденції його автор досить часто виражає власні світоглядні підходи до дійсності,

оцінює політичну, економічну, духовну ситуацію в країні. Це не виключає наявності значної кількості листів інтимних за своїм змістом, що передають стан душі їхнього автора. Листи відомих громадян, політичних діячів, письменників, учених допомагають читачам зрозуміти їх як особистість, часом показують авторів у несподіваному ракурсі. Не дивно, що листи досить часто видаються в зібранні творів класиків літератури, несучи в собі характерне паратекстуальне навантаження як елемент епітексту. Листи видатних українських письменників минулого, скажімо Т. Шевченка чи Лесі Українки, П.Тичини чи В. Сосюри.

Ще одним компонентом приватного епітексту є щоденник. Як і листи, вони здавна існують у літературі. Наприклад, щоденники В. Винниченка, П. Тичини, О. Довженка, Остапа Вишні, М. Драй-Хмари, В. Стуса, О. Гончара, В.Вульф. Це щоденні або ж такі, що не мають певної періодичності, записи автором подій, учасником і свідком яких він був. С.В. Жожікашвілі вважає, що щоденник – це "періодично поповнюваний текст, що складається з фрагментів з указаною датою для кожного запису" [5,с.233]. Є щоденники, що характеризуються вузькістю підходів до оцінки дійсності, родинно-побутовими рефлексіями.

Сам автор надає естетичну цілісність своїм щоденникам. Дійсно його роздуми день за днем нанизуються на єдиний стержень, надаючи цим компонентам епітексту певну, досить умовну, завершеність. Зазвичай нормальним у щоденниках є уривчастість, фрагментарність, неопрацьованість оповіді, стилістична „незачесаність" фрази та таке інше. "Письменницький щоденник, – відзначала дослідниця цього жанру Наталія Банк – вбирає в себе ознаки різних прозаїчних і поетичних жанрів, але зовсім не просто їх механічно додає" [3, с.20].

Відомий український літературознавець, що мешкав у США, Г. Костюк виділяв чотири типи щоденників. По-перше, це щоденники, автори яких "обдумано пишуть з розрахунком на публікацію. У таких записах вони оминають свідомо різні особисті, побутові, часто прикрі й негативні деталі, а навіть і суспільні дрібниці, та акцентують увагу... на головних питаннях часу, визначаючи своє місце в ньому" [6, с.13]. Одним із різновидів тлумачення є те, що своє ставлення до подій навколишнього життя, згідно думки Г. Костюка, автори подібних мемуарів, а до них він зараховує Т.Шевченка, Л.Толстого, А.Жида, висловлюють у публіцистичних чи філософських коментарях або відступах.

По-друге, це щоденники, що містять "нотатки глибоко особисті, виповнені інтимними фактами, переживаннями, почуваннями, побутово-психологічними сценами, часто оголеними, дражливими, "непристойними" [6,с.13]. Зовнішній світ, вважав Г. Костюк, таких авторів ніби не цікавить. Набагато більший інтерес викликають у них власні переживання, пристрасті, болі, трагедії. Сюди можна віднести щоденник А. Любченка, нещодавно опублікований в Україні.

По-третє, серед щоденників трапляються і такі, котрі схожі на "докладні, але сухі, телеграфні нотатки: місцевість і дата перебування, інколи – дата і місце зустрічей, усякі події, факти, дрібні епізоди дня, логічно ніби між собою не пов'язані, для читача незрозумілі" [6, с.13]. Відтак сюди відносимо щоденники М. Куліша та М. Шагіняна.

По-четверте, "зустрічаються щоденники, властиві переважно письменникам. Це нотатки щоденних спостережень, рідкісних вуличних висловів, народних говорів, професійних висловів, випадкових ситуацій, схоплених характеристичних портретів, пейзажів і навіть нових тем, інколи з розгорнутою схемою сюжету і таке інше" [6, с.13-14]. Наприклад до подібного роду щоденників проілюструємо записні книжки М. Коцюбинського.

Щоденники пишуть письменники та неписьменники. Однак не всі щоденники, навіть письменницькі, є фактом художньої літератури. Однією із важливих інтенцій є те, що досить часто це просто систематичні, а то й без особливої системи записи різних справ, подій, турбот, що обтяжували автора, інколи це короткі фрагменти творів, діалоги й монологи, автокоментарі до творів тощо. Скажімо щоб стати фактом приватного епітексту книги щоденники повинні мати і ще одну важливу рису, а саме їх автори повинні володіти даром передбачення, щоб уміти оцінити сучасне з позицій майбутнього. Інакше неможливо заповнити відсутню дистанцію між часом звершення події і часом спогадів про неї.

Передусім, ми можемо зробити наступні висновки, що поняття паратекстуальності, запропоноване Ж.Женеттом, посилається на супровідний текст, який створює увесь вміст книги. Два компоненти (епітекст і перітекст) визначають додаткові відомості, що конкретизують сам твір. Перітекст є фізично частиною книги, який у свою чергу включає присвяти, титульний

сторінку тощо. А от ерітекст проводиться в публікації і процесах переглядів та складається із кореспонденції між автором і видавцем, маркетинговими матеріалами й рецензіями.

Існують літературознавці подібно до Ж.Женетта, а саме Г.Костюк, В.Кузменко, Ю.Герчук котрі зосереджували свою увагу виключно на літературному тексті, тобто приймали до уваги різноманітні відомості та соціальні чинники та демонстрували їх доцільність в інтерпретації усіляких текстів. У нашому дослідженні ми використовували різні приклади щоб показати, яку роль у розумінні книги відіграють рецензія, автокоментар, реклама тощо, а також як ступінь авторської знаменитості, його віку і роду, нагород, почесних ступенів тощо. Звідси для нашого дослідження також досить влучним є застосування поділу паратексту на перітекст і епітекст: дійсно справжні аспекти, які тісно пов'язані з книгою.

Та разом з тим таке порівняння демонструє, що перітекст розташований безпосередньо навколо тексту – це категорія, яка є „просторовою і матеріальною у своєму роді", заголовок, передмова, назви розділів, постскриптуми і таке інше. Епітекст, з іншого боку, полягає у тому, що всі паратекстуальні елементи, які матеріально не примикають до книги проте безпосередньо відносяться до неї, його місце де-небудь за межами книги, наприклад, інтерв'ю, листи, огляди тощо.

Отже, ґрунтуючись на розглянутих нами визначеннях цих двох складових паратексту, ми можемо сказати, що книгу слід розуміти як безперервний творчий процес між автором видавцем та читачем, для якої характерні різноманітні як епітекстуальні так і перітекстуальні компоненти. І на закінчення, А. Чайковський твердив, що "…ніякий українець не повинен забирати з собою у могилу того, що знає, що він пережив, а що може мати загальний інтерес, хоч би із малої закутини нашої землі. Такі спомини, вкупі з другими такими споминами, складатимуть хроніку-літопис минулого, і це буде важливим джерелом для будучого історика" [2, с.12].

ЛІТЕРАТУРА

1. Аверинцев С. С. Грецька „література" і ближньосхідна „словесність". Два творчих принципи / С. С. Аверинцев // Питання літератури. –М., 1971. – № 8. – С.40-68.
2. Банк Н. Нить времени / Н. Банк. – Л., 1978. – С.20.
3. Гусман Г. О книге / Г. Гусман. – М.: Книга, 1982. – 112с.
4. Энциклопедический словарь [сост. Ф.Брокгауз, И.Ефрон, под ред. И.Андреевского]. – СПб., 1891–.– Т. 3. – 1891. – 954с.
5. Жожикашвили С. В. Дневник / С. В. Жожикашвили // Литературная енциклопедия терминов и понятий. – М., 2003. – 426с.
6. Костюк Г. Записки Володимира Винниченка / Г. Костюк // Винниченко В. Щоденник. – Нью-Йорк: Едмонт–.– Т. 1. – 1980. – 259с.
7. Кузьменко В. І. Словник літературознавчих термінів / В.І. Кузьменко. –К., 1998. – С. 69-70.
8. Кузьменко В. І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20-50-х років ХХст / В. І. Кузьменко. – К., 1998. – С.214.
9. Лесин В. М. Словник літературознавчих термінів [вид. третє переробл. і доповн] / В. М. Лесин, О. С. Полинець. – К., 1998. – 423 с.
10. Лихачев Д.С. Поэтика древнерусской литературы [3-е изд.] / Д.С. Лихачев. – М., 1979. – С.15,20.
11. Genette G. Paratext. Thresholds of interpretation / G. Genette. – Cambridge: Cambridge University Press, 1997. – 427p.
12. Maclean M. Pretexts and Paratexts: The Art of the Peripheral / Marie Maclean. – California: California Press, 1992. – P.273-279.
13. Mota M. Authoring Lowry: The Role of the Paratext in the Fiction of Malcolm Lowry / Miguel Mota. – Canada: English Studies in Canada, 1996. – P.413-424.

SUMMARY

In modern practice of analyzing artistic text we often contact to the theory of paratextuality, which was created by G.Genette. As the concept of paratextuality expands the borders of text understands and it also opens new contexts of work. In our report the specific additional elements of paratextuality (peritext, epitext) is shown, otherwise theirs pragmatics and structure is researched. The brightest modern examples are considered in the aspect of our theme.

Key words: paratext, paratextuality, constituents of paratext, the concept of paratextuality, peritext, epitext, peritextual and epitextual components.

Софія ФІЛОНЕНКО *© 2009*

МАСОВА? ПОПУЛЯРНА? ТРИВІАЛЬНА? ЯК НЕ ЗАБЛУКАТИ В ТРЬОХ ТЕРМІНОЛОГІЧНИХ СОСНАХ

АНОТАЦІЯ

У статті розглядається питання термінологічного означення масової літератури, співвіднесення термінів «масова», «популярна», «тривіальна» література. Наголошено, що дефініції масової літератури спираються на різні критерії: жанровість, розповсюдженість, успіх. Найчастіше масову літературу розглядають як опозицію до «високої», «серйозної», «елітарної». Визначення масової та популярної літератури залежать від концепцій масової й популярної культури, в межах яких вони розвинулися.

Ключові слова: масова культура, масова література, популярна література, тривіальна література, маскульт, терміни.

Художня література не є звичайним нагромадженням текстів, їх автоматичною сумою – письменство функціонує як складний механізм, здатний до самоорганізації. На думку Ю. Лотмана, під час цієї самоорганізації відбуваються два типи дій: по-перше, певні тексти взагалі виводяться за рамки літератури; по-друге, ті, що залишилися, вибудовуються ієрархічно, піддаються «таксонометричній оцінці» [9]. Неодмінною складовою внутрішньолітературного механізму є «вертикальна» оцінювальна шкала, де позначено «верх», «низ», між якими існує «проміжна сфера». Відповідно до цієї шкали виділяють літературу «високу» і «низьку», або, як їх умовно означив російський дослідник І. Саморуков, «літературу №1» і «літературу №2»: перша охоплює канонізовані, визнані, інноваційні тексти, друга ж охоплює решту творів, повноцінність яких береться під сумнів (лубки, белетристика, «наївна» література, формульні наративи тощо) [15].

«Літературу №2» описують за допомогою ряду слів: *масова, популярна, тривіальна, формульна, розважальна, ескапістська, комерційна, бульварна, банальна, «дешева», вульгарна література, белетристика, паралітература, псевдолітература, сублітература, кітч-література, треш-література, «ширвжиток», «читво», «макулатура», «літмасовка», etc.* Як бачимо, «термінологічних сосен» насправді не три, а на порядок більше, проте в рамках цієї статті зупинимося на трьох найбільш уживаних термінах: масова / популярна / тривіальна література.

Паралельне вживання значної кількості термінів свідчить і про складність феномена масової літератури, і про відсутність загально-прийнятого понятійного апарату для її опису. М. Литовська твердить, що вибір конкретного терміна залежить від аспекту масової літератури, що береться до уваги: «У дослідженнях масової літератури (ширше – масового мистецтва) на перший план висувається то одна, то інша її якість. Залежно від цього *масова* (належна масовому суспільству) література іменується *популярною* (запотребуваною найширшою аудиторією), *тривіальною* (такою, що відтворює суспільні й художні стереотипи), *низькою* (кітчевою, естетично низькопробною)» [10, с. 41].

Окремі терміни міцно закріплені в національних наукових традиціях дослідження масової літератури. В англомовній критиці частіше вживаються терміни *popular literature, kitsch literature, lowbrow art, pulp fiction*, французька традиція застосовує термін *paraliterature*, німецька – *Trivialliteratura.* Усталення кожного з термінів зумовлене його зв'язком з певною теоретичною концепцією, яка з'ясовувала природу явища.

Найбільш уживаним є термін **«масова література».** Його ж визнають і найбільш неоднозначним, розпливчастим, проблематичним для чіткого окреслення. На думку Н. Литвиненко, «термінологічне вживання» слів «масова література» або «масова культура» «сполучається із метафоричним, необов'язковим, випадковим» [7, с. 5]. Прикметник «масовий» може набувати різних смислів: творений масами, творений для мас, поширений (популярний). Через багатозначність поняття «масовість» вчені висловлюють критичну настанову щодо нього: Т. Беннет називає поняття маскульт «безплідним», а Дж. Сторі – «порожньою концептуальною категорією» [16, с. 13-14]. Ті ж закиди правомірно адресувати терміну «масова література».

У монографії «Література і суспільство: вступ до соціології літератури» Л. Гудкова, Б. Дубіна, В. Страда описано кілька типових позицій розуміння прикметника «масове». При цьому кожне значення терміна уточнюється через відповідну протилежність:

– маскомунікативне, технічно тиражоване – на противагу до «традиційного, «ручного», «одиничного», «справжнього»;

– загальнодоступне й легке – проти складного;

– розважальне – проти серйозного, проблемного;

– всезагальне – проти індивідуального;

– низьке, вульгарне – проти високого, піднесеного;

– «західне» (як синонім індивідуально-споживацького чи ліберально-демократичного») проти «свого» («радянського»);

– шаблонне, охоронне, традиціоналістське – проти елітарного, радикально-есперименторського і навіть «класичного» [1].

Термін «масова література» співвідноситься з поняттями «масове суспільство», «масова свідомість», «масова культура», «масова людина», а отже, асоціюється з філософсько-культурологічними й соціологічними концепціями, несе в собі тягар наукового критицизму, нагромадженого протягом ХХ століття супроти цих явищ. Не всі вчені, однак, погоджуються зі зближенням понять «масова література» і «масова культура». Ю. Лотман розмежовував їх історично. У статті «Масова література як історико-культурна проблема» теоретик наголошував, що застосовує ключовий термін до «конкретних історичних явищ» і що «його не слід змішувати із поширеним у соціології поняттям «масової культури» як певного специфічного явища ХХ століття» [9]. Н. Литвиненко критикує цю тезу Ю. Лотмана: на її думку, вчений «…не цілком враховує, що за хронологічного, якісного і обсягового не збігання цих понять у них спільна ґенеза, спільна генеалогія» [7, с. 9].

Підходи до визначення «масовості» культури та літератури можна умовно поділити на «кількісний» і «якісний». Відповідно до першого, масова культура – це «просто культура, яка подобається значній кількості людей» [16, с. 21]. Тоді дефініція «масової літератури має враховувати її значну розповсюдженість і здатність відповідати смаку якнайширшої аудиторії. У такому смислі прикметник «масова» зближений зі словами «популярна», «успішна». Кількісний підхід покладено в основу тлумачення феномену масової літератури у підручнику «Література і суспільство»: «Масовою літературою зазвичай називають численні різновиди словесності, зверненої до гранично широкої, неспеціалізованої аудиторії сучасників і такої, що реально функціонує в «анонімних» колах читачів» [1].

І. Саморуков вважає соціологічно-кількісний аспект розгляду низової словесності доволі проблематичним: «Що саме вважати «масовим», а що «немасовим» у сучасну добу, яку часом називають добою масового суспільства, адже в сучасному суспільстві масовим стає все: культура, виробництво, видовища? Що заважає, наприклад, визначити всю «сучасну літературу» як «масову»?» [15]. Критично оцінила «кількісні» інтерпретації природи масової літератури Т. Гундорова, особливо щодо оперування поняттям «тираж» стосовно сучасного українського письменства: «…Феномен масової літератури зовсім не зводиться до тиражів. Хоча у нас чомусь тираж є чи не основним аргументом у дискусіях про масову культуру. Масова культура – культурне, естетичне, соціологічне явище, яке визначається своїми законами жанротворення, стилетворення, продукування і рецепції. Масова культура – неминучий продукт і супутник процесів модернізації (і технологічної, і світоглядної)» [19, с. 56].

Отже, в розумінні феномена масової літератури важливо враховувати її функціонування – за словами О. Захарова, «той суспільний спосіб, яким воно (масове мистецтво) створюється, поширюється і використовується» [3, с. 5]. К. Гелдер розгортає тезу про те, що популярна белетристика не дорівнює звичайній сумі текстів, а включає «виробництво», «дистрибуцію (включно із промоцією та рекламою)» та «споживання» [22, с. 2] – усе це в сукупності К. Гелдер називає «функціонуванням» (processing) у широкому сенсі слова. П. Свірські стверджує, що критерії віднесення твору чи то до високої, чи то до масової літератури включають такі «процесуальні» показники: ім’я та репутація видавця, назва серії, ім’я та репутація автора, розмір початкового тиражу, престижність книжкового жанру, позиціонування на ринку збуту (хто закуповує книгу і з якою метою), а також попередні оцінки критикою [28, с. 86-87].

Функціональність терміна «масова література» пояснюється соціологічним аспектом розгляду явища. За хрестоматійним висловлюванням Ю. Лотмана, «поняття «масової літератури»

…поняття *соціологічне*. Воно стосується не стільки структури того чи іншого тексту, скільки його соціального функціонування в загальній системі текстів, які складають дану культуру. Таким чином, поняття «масової літератури» в першу чергу визначає ставлення того чи іншого колективу до певної групи текстів» [9].

На думку тартуського дослідника, масовій літературі приписуються дві ознаки, що виключають одна одну: масова література є «більш поширена в кількісному відношенні частина літератури. У розподілі ознак «поширена – непоширена», «читана – нечитана», «відома – невідома» масова література отримає марковані характеристики». Заразом із погляду панівних норм ця ж література є «поганою», «грубою», «застарілою», вона оцінюється як «виключена, знехтувана, апокрифічна» [9].

Найчастіше «якісні» визначення масової культури і літератури створюються за «від'ємною» моделлю, шляхом їх відмежування від «високої». Масову культуру описують як «залишкову категорію, до якої належать ті культурні тексти і практики, що не відповідають стандартам високої культури» [16, с. 21-22]. Виходячи з прийнятої ієрархії, масова культура відповідає її «низу» і є «низькою», «низькоякісною» [16, с. 22]. Так, у дефініції М. Мельникова, в якому «…масова література виступає як універсальна, трансісторична оцінна категорія, що виникла внаслідок неминучого розмежування художньої літератури за її естетичною якістю» [11, с. 178].

У багатьох словникових визначеннях, поряд із акцентуванням поширеності масової літератури, міститься її негативна оцінка як явища, позбавленого естетичної вартості, зорієнтованого на поганий смак. В. Халізєв зазначає: «Масова література – це сукупність популярних творів, які розраховані на читача, не прилученого (або мало прилученого) до художньої культури, невибагливого, такого, що не володіє розвиненим смаком, не бажає або не спроможний самостійно мислити і по достоїнству оцінювати твори, який шукає у друкованій продукції головним чином розваги» [17, с. 162]. Подібні оцінки відчитуються в словниковій статті «Масова література» у двотомовій «Літературознавчій енциклопедії» за редакцією Ю. Коваліва: «Масова література, або Тривіальна література – широко тиражована розважальна або дидактична белетристика, адаптована для розуміння пересічним читачем, переважно позбавлена естетичної цінності» [8, с.18]. Негативна характеристика масової літератури як низькоякісної міститься у словниковій статті «Лексикону загального та порівняльного літературознавства», що написана П. Рихлом: «Масова література (тривіальна література)… багатотиражна розважальна та дидактична белетристика, позбавлена естетичної вартості, розрахована на масове споживання її як продукту «індустрії культури» [14, с. 315].

Зневажання масової культури і масової літератури віддзеркалюється у використанні скорочених варіантів слів. Американський учений Д. Макдональд, який запровадив термін «масова культура» до наукового обігу, згодом утворив скорочену його форму – «маскульт», що виражає презирство до вторинного явища: «Маскульт не пропонує своїм споживачам ні емоційного катарсису, ні естетичного досвіду, бо це вимагає зусиль. Він, як конвеєр, виробляє уніфікований продукт, чия проста мета – це навіть не розвага, бо це включає життєву активність і тому потребує зусиль, але лише забуття. Він може стимулювати чи бути наркотиком, але має легко перетравлюватися. Він нічого не вимагає від читача, бо повністю йому підвладний. Але й нічого не дає» [25, с. 9]. Д. Макдональд категорично відмовляє маскульту в естетичній якості: «оскільки він насправді узагалі не є культурою», то «у нього немає навіть теоретичної можливості бути гарним». Критик підсумовує: «Це не просто невдале мистецтво. Це не-мистецтво. Це навіть анти-мистецтво» [25, с. 9]. За аналогією, термін «масова література» вживається в скороченій формі «масліт». Вона акцентує негативну конотацію поняття, що наближається значенням до слів «читво», «мотлох», «макулатура».

Щоб уникнути оцінювання масової літератури, сучасні вчені віднаходять інші її сутнісні риси, які кладуть в основу дефініцій. Так, у визначенні І. Саморукова поєднуються критерії популярності і жанровості: «Під масовою літературою ми маємо на увазі, по-перше, літературу, що видається великими тиражами, по-друге, що має чітку жанрову атрибуцію (детектив, бойовик, жіночий роман, історико-патріотичний роман)…» [15]. Жанровості як істотній рисі масової літератури віддала перевагу М. Черняк: «Термін ***«масова література»*** є досить умовним і позначає не стільки широту поширення того чи іншого видання, скільки певну жанрову парадигму, до якої входять детектив, фантастика, фентезі, мелодрама та ін.» (виділено в тексті. – С.Ф.) [18, с. 5]. Жанр трактується як визначальна категорія для масової літератури («популярної

белетристики») в монографії К. Гелдера: «Популярна белетристика: логіки та практики літературного поля». Уже у вступі до книги дослідник стверджує: «Популярна белетристика – це по суті жанрова белетристика» [22, с. 2].

Задля чіткішого розуміння терміна «масова література» варто співвіднести його з термінами «популярна» та «тривіальна» література. Перший із них, на перший погляд, начебто не містить негативних сенсів, на противагу до «масової літератури»: він асоціюється із позитивним явищем літературного успіху, запотребуваності, поширеності певних творів. С. МакКрекен справедливо вказав, що смисл слова «популярний» змінився за останні триста років: «Його початкове значення «народний, людський» (of the people) набуло додаткового культурного виміру, коли його почали застосовувати, щоб описати легкий, зрозумілий стиль. До початку XX століття його використовували, описуючи газети й художню прозу. Все ж термін завжди був суперечливим, означаючи, з одного боку, автентичний голос народу, а з іншого боку – його невігластво, вульгарність і піддатливість до маніпуляцій» [24, с. 20].

Р. Вільямс у книзі «Ключові слова. Словник культури і суспільства» (1983) окреслив шість значень поняття «популярний»: 1) належний людям, народу; 2) низький чи простий (ниций); 3) уподобаний багатьма людьми; 4) такий, що продумано (навмисно, свідомо) прагне прихильності чи широкого схвалення (що асоціюється із «комерційним»); 5) маловартісний (як протилежність до «якісний»); 6) минула та сучасна література / культура / мистецтво, створені народом [29, с. 184-186]. Деякі значення, звісно, перекривають одне одне, але загалом, на думку Д. Джонсона, таке «…змішування негативних… та позитивних… конотацій спонукає нас уточнювати, що саме означає термін в конкретному контексті» [23, с. 4].

С. Лі Гаррінгтон і Деніз Д. Білбі у статті «Конструюючи популярне: культурна продукція і споживання» відзначають, що те чи інше значення терміна «популярний» актуалізується залежно від контексту і від самого об'єкту чи практики, про які йдеться [26, с. 2]. Крім того, кожне зі значень терміна у словосполученні «популярна культура» міцно пов'язане із конкретною теоретичною традицією. На думку Д. Стрінаті, «будь-яка спроба визначити популярну культуру неминуче включає її аналіз та оцінку. Тому видається складним визначати популярну культуру окремо від теорій, створених для її пояснення» [27, с. XIV].

І все ж, внутрішня суперечливість термінів «популярна культура», «популярна література» поступово згладжується. Д. Джонсон стверджує, що словосполучення «популярна література» нині сприймається як усталений термін академічної науки, без відтінку суперечливості чи негативності. Таке устійнення спричинене паралельним плідним розвитку «культурологічних студій», де «популярна література» розглядається як один із проявів популярної культури, поруч із кіно й телебаченням [23, с. 5]. Д. Джонсон подає «мінімальне визначення» поняття «популярна література», де відсутні негативні оцінки явища: «образне письмо, що має широку аудиторію» (imaginative writing with wide appeal). Притому вчений визнає, що така стисла дефініція може бути усього лише відправним пунктом для подальших студій [23, с. 5].

Б. Менцель наголошує, що термін «популярна література» відповідає розвитку теорії сприймання літературного твору: «Я пропоную застосовувати поняття «популярна література» замість понять «масова література» чи «тривіальна література», тому що воно охоплює не лише виробництво, структуру, способи публікації й поширення літературних текстів, але і їх рецепцію. Поняття «популярний» може також означати «народний», «простонародний» чи «масовий», але головний акцент переноситься тут на рецепцію, що розуміється в широкому смислі – як форма культурної практики. Під популярною літературою мається на увазі в першу чергу матеріал для читання, *бажаний* для більшості читачів, а не така література, яка *виробляється* для більшості» (курсив у тексті. – С.Ф.) [12, с. 394].

Дж. Сторі в підручнику «Теорія культури та масова культура» наводить таблицю протиставлень, яка ілюструє, чому з прикметником «популярний» подеколи зв'язані негативні конотації: популярна преса – якісна преса, популярне кіно – високохудожнє кіно, популярні розваги – високе мистецтво [16, с. 25]. Отже, «це культура для тих, хто нездатен зрозуміти (а оцінити – й поготів), культуру справжню…» [16, с. 25].

Р. Вільямс у праці «Ключові слова: словник культури та суспільства», характеризуючи синонімічні терміни «популярна література» і «сублітература», наділяє їх виразно негативними конотаціями: терміни запроваджені «для того, щоб описати твори, які можуть вважатися

художньою літературою, але які позбавлені образності або творчого характеру, тому не становлять естетичного інтересу і не є мистецтвом [29, с. 186].

У «від'ємних» дефініціях «популярної літератури» вбачаємо витоки небажання ототожнювати терміни «масова література» і «популярна література». М. Штейнман зазначає: «Якщо термін «масова література» вказує як мінімум на сферу побутування чи поширення, то словосполучення «популярна література» не несе вказівки на те, де саме, в яких прошарків читачів вона, власне, популярна. У результаті складається враження, що популярність літератури достатня для зарахування її до маргінального поля, на відміну від літератури елітарної» [21]. Негативне значення понять «популярна» культура, література, мистецтво увиразнюється завдяки скороченій формі слова – «попса», тобто, за Г. Костіною, «максимально спрощена, дешева, кітчева продукція, що має яскраво виражений комерційний характер» [6, с.213].

Ототожнення термінів «масова – популярна література» викликає критику багатьох дослідників, позаяк популярністю можуть користуватися (і користуються) твори високої естетичної вартості, літературна класика. Ясна річ, що тут ідеться про популярність не на короткій дистанції, а в універсальному історичному сенсі. Через це, приміром, К. Гелдер вводить розрізнення понять «популярна белетристика» й «популярна література». Остання може включати й класичні тексти, наприклад, романи Джейн Остін, які, користуючись особливою любов'ю читачів, стають «бестселерами», а згодом і «супер-селерами», «топ-селерами» [22, с. 11]. Лише за критерієм популярності не можна ідентифікувати текст як такий, що належить до популярної белетристики.

Подібно інтерпретує поняття «популярність» Г. Костіна: «…популярність, поширеність культурного феномена не свідчить про його спрощеність і приналежність виключно до сфери масової культури. Популярними, тобто доступними і відповідними певному рівню розуміння, можуть бути явища і високої, елітарної культури, і явища культури народної» [5, с. 117]. Дослідниця зазначає, що навіть ставши вельми популярним, предмет не втрачає своєї елітарності. За приклади вона бере музику П. Чайковського, вірші С. Єсеніна, живопис «передвижників» тощо, які мають у структурі рівні загальнодоступні та зрозумілі лише фахівцям [6, с. 214].

Термінологічна пара «масова / популярна» література співвідносяться із парою «масова / популярна» культура, яку вчені протиставляють за різними критеріями. Згідно з концепцією Є. Шапінської, вони розмежовуються історично: «…Популярна культура є універсальною категорією, оскільки була присутня як частина загальнокультурної ситуації в будь-яку історичну добу, у той час як масова культура є частиною специфічного соціального універсуму, заснованого на структурах масового суспільства» [20, с. 4-5]. Д. Чейні розуміє масову культуру як один із чотирьох різновидів популярної, поряд із доіндустріальною, урбаністичною і фрагментарною [За 20, с. 5].

На більшу широту терміна «популярна культура», яка містить у собі «масову», вказали М. Шадсон і Ч. Мукерджі у статті «Новий погляд на поп-культуру»: «…популярна культура охоплює різноманітні вірування і форми практичної діяльності, а також культурні об'єкти, які широко розповсюджені серед населення. Таке розуміння включає як народні вірування, форми практичної діяльності і різноманітні об'єкти, що мають коріння в локальних традиціях, так і масову культурну продукцію, що створюється за участі різноманітних політичних і комерційних центрів. Сюди входять як популяризовані зразки елітарної культури, так і форми, що мають народне походження, зведені в ранг музейної традиції» [13, с. 5].

Відповідно до цього, масову літературу можна зрозуміти як різновид популярної літератури, окреслений історико-хронологічно: він сформувався в індустріальному суспільстві ХХ століття. У такому разі термін «популярна література» буде охоплювати ширше коло понять, включно із давнішими формами низової словесності, а також і популяризованою класикою.

Т. Гундорова вбачає смислову відмінність у вживанні термінів «масова» і «популярна» культура: перший має негативну конотацію із адорнівською «культурною індустрією», другий більш нейтральний. Теоретик тлумачить поняття в такий спосіб: «Популярна» означає передусім культуру широко відому, однорідну, поширену, яка виражає смаки більшості і розрахована на споживання більшістю, і в цьому сенсі вона синонімічна поняттю масової культури» [2, с. 24]; «Популярна культура» позначає, з одного боку, культуру «загальнонародну», а також таку, яка існує на рівні «загальних уявлень» – такою «загальнонародною культурою» був, до речі, народницький проект української літератури у 19 ст. З другого боку, популярна культура у 19 ст.

набуває і вужчого змісту: так зокрема називається література полегшеного типу, наприклад жанр читабельної белетристики» [19, с. 56].

Вважаємо, що попри близькість понять «масова література» і «популярна література», їх не слід ототожнювати. Далеко не вся продукована масова література користується популярністю в читачів із різних причин (замалий тираж, невідповідність жанровому канону, нечитабельність, відсутність належної промоції тощо). Крім того, популярна література включає такий сегмент, як популяризована класика, яку не можна зарахувати до масової літератури. Історично популярна література давніша, однак на ранніх етапах існування літератури її популярність могла обмежуватися вузьким прошарком освіченої публіки, спроможної придбати дорогі книги. Масова література виникла пізніше, вона потребувала масового читача, а отже, масової грамотності, а також техніко-економічного способу масового виробництва дешевої літературної продукції.

У науковій літературі поняття «масова» і «тривіальна» література зазвичай ототожнюють. Як відомо, термін тривіальна література закріпився в традиції німецького літературознавства: вжитий М. Тальман у 1923 році, він розповсюдився у 1920-ті роки [14, с. 315]. Німецькі дослідники стверджують, що порівняно з англійським терміном «популярна література», німецький «тривіальна» має набагато сильнішу пейоративну конотацію. «Тривіальність» у найширшому сенсі (від лат. trivialis – звичайний, від trivium – перехрестя трьох доріг, місце публічного відпочинку) означає банальність, шаблонність, вульгарність, відсутність оригінальності.

У значенні «банальне» слово «тривіальне» вживається з кінця XVI століття. Називаючи масову літературу тривіальною, вчені підкреслюють стереотипність її художньої мови. За словами І. Ільїна, «тривіальна література плентається за читачем, волочиться у хвості його стереотипів сприйняття, вона не розширює його пізнавальний горизонт, а навпаки, зміцнює в його свідомості прийняті і поширені погляди і смаки, стандартизуючи їх і доводячи до рівня забобонів» [4, с. 156]. Сутність тривіальної літератури стає більш зрозумілою через співвіднесення її з термінами з протилежним значенням: авангардна література, експериментальна література.

Сучасні літературознавці пояснюють поширення тривіальної літератури певними суспільними законами: вона «несе комплекс соціокультурних цінностей, що відповідають рівню потреб і смаку масового споживача», оскільки розрахована на «комфортне споживання» [10, с. 55]. На думку М. Литовської, тривіалізація проблематики масової літератури виконує важливу функцію сублімації внутрішніх страхів і конфліктів пересічної людини [10, с. 56].

Отже, масова література постає «тривіальною» в одному зі своїх аспектів, а саме тяжінні до готових формул, кліше, стереотипів, до каналізації художньої проблематики. Проте далеко не вся масова література відзначається тривіальністю.

Оглянувши терміни, які найчастіше застосовуються на позначення «літератури №2», ми зупиняємося на терміні «масова література». Він має найбільший обсяг, охоплює белетристичні та документальні, прозові та поетичні жанри; твори успішні і такі, що не досягли своєї мети – здобути прихильність читацького загалу, але від того не перестали бути масовими за суттю. Зрештою, саме термін «масова література», попри всю неоднозначність і негативні конотації, став найбільш «масовим» як у середовищі сучасних критиків, істориків і теоретиків літератури, так і серед широкої читацької аудиторії, яка у той чи інший спосіб причетна до обговорення цього явища. У виборі терміна спираємося на авторитет таких знаних учених, як Ю. Лотман, Ю. Тинянов, Т. Гундорова, Л. Гудков, Б. Дубін, В. Страда, І. Саморуков, Н. Литвиненко, М. Черняк та ін.

Ключовими критеріями визначення масової літератури для нас є жанровість та спосіб функціонування літератури в суспільстві. Наразі можемо запропонувати визначення масової літератури: це сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу, функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї виразно декларованої жанрової приналежності.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество: введение в социологию литературы / Л. Гудков, Б. Дубин, В. Страда. – М. : РГГУ, 1998 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.iek.edu.ru/ publish/slcont.htm.

2. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Серія «Висока полиця»).

3. Захаров А. В. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ / А. В. Захаров // Вопросы философии. – 2003. – № 9. – С. 3-16.
4. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – Москва : Интрада, 1998. – 255 с.
5. Костина А. В. Массовая культура как феномен постиндустриального общества / А. В. Костина. – Издание 4-е. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – 352 с.
6. Костина А. В. Популярная культура // Знание. Понимание. Умение. – 2005. – № 3. – С. 213-215.
7. Литвиненко Н. А. Массовая литература и феномен массового в литературе и культуре: некоторые аспекты / Н. А. Литвиненко // Вестник Университета Российской Академии образования. – 2002. – № 1. – С. 4-33.
8. Літературознавча енциклопедія / Ю. І. Ковалів. – К. : Академвидав, 2007. – Т.2. – 624 с.
9. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема // Лотман Ю. М. О русской литературе / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 1997. – С. 817-836 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.ad-marginem.ru/article18.html.
10. Массовая литература сегодня : учеб. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 424 с.
11. Мельников Н. Г. Массовая литература // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учеб. пособие / Под ред. Л. В. Чернец. – М. : Высшая школа; Издательский центр «Академия», 2000. – С. 177-191.
12. Менцель Б. Что такое «популярная литература»? Западные концепции «высокого» и «низкого» в советском и постсоветском контексте / Б. Менцель // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 40 (6). – С. 391-407.
13. Мукерджи Ч., Шадсон М. Новый взгляд на поп-культуру // Полигнозис. – 2000. – № 3 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://sociologist.nm.ru/articles/mukerji_schudson_01.htm.
14. Рихло П. Масова література (тривіальна література) // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 315-317.
15. Саморуков И. И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://detective.gumer.info/txt/samorukov.doc.
16. Сторі Дж. Теорія культури та масова культура / Дж. Сторі. – Харків : Акта, 2005. – 316 с.
17. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Е. Хализев. – М. : Высшая школа, 1999. – 397 с.
18. Черняк М. А. Массовая литература XX века: учеб. пособие / М. А. Черняк. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 432 с.
19. Чотири монологи про книжку Тамари Гундорової «Кітч і література»: О. Пронкевич, Р. Харчук, А. Матусяк, В. Неборак // Альманах «ЛітАкцент». – Випуск 2 / За ред. В. Панченка. – К. : Темпора, 2009. – С. 44-57.
20. Шапинская Е. Н. Очерки популярной культуры. – М. : Академический Проект, 2008. – 191 с.
21. Штейнман М. Популярная литература: Опыт культурного мифотворчества в Америке и в России / М. Штейнман // Вопросы литературы. – 2004. – № 5 [Електронний ресурс]. – Режим доступу: magazines.russ.ru/voplit/2004/5/sh24.html.
22. Gelder, Ken. Popular Fiction: The Logics and Practices of a Literary Field. – Abingdon : Routledge, 2004. – 192 p.
23. Johnson, David. Introduction to part 1 // The Popular and the Canonical. – Debating Twentieth-Century Literature. 1940–2000 / Edited by David Johnson. – Routledge, 2005. – P. 3-12.
24. MacCracken, Scott. Pulp: Reading Popular Fiction. – Manchester; New York: Manchester University Press, 1998. – vi, 209 p.
25. McDonald, Dwight. Masscult and Midcult // Popular Culture: Theory and Methodology. A Basic Introduction / Ed. by Harold E. Hinds, Jr.; Marilyn F. Motz and Angela M.S. Nelson. – Madison : Popular Press / University of Wisconsin Press, 2006. – P. 9-14.
26. Popular Culture: Production and Consumption / Ed. by C. Lee Harrington and Denise D. Bielby. Wiley-Blackwell, 2000. – 368 pp.
27. Strinati, Dominic. An Introduction to Theories of Popular Culture. – London : Routlege, 1995.
28. Swirski, Peter. From Lowbrow to Nobrow. – Montreal : McGill-Queen's University Press, 2005. – 234 pp.
29. Williams, R. Keywords, a Vocabulary of Culture and Society. – New York, Oxford University Press, 1983.

SUMMARY

The article deals with the issue of terminological outlining of mass literature (popular fiction), the correlation of the terms “mass”, “popular”, “trivial” literature. It is emphasized that the definitions of

mass literature are based on different criteria: genre specificity, prevalence, success. Most often mass literature is regarded as the opposite to “highbrow”, “serious”, “elite”. The definitions of mass / popular literature depend on the concepts of mass / popular culture, within which they had developed.

Key words: mass culture, mass literature, popular literature (fiction), trivial literature, masscult, terms.

Оксана ФІЛАТОВА ***© 2009***

ВІД „СМЕРТІ” ДО „РЕАНІМАЦІЇ”: МЕТАМОРФОЗИ АВТОРСТВА В СУЧАСНОМУ ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ

АНОТАЦІЯ

У статті робиться спроба виокремити загальний вектор осмислення гуманітарною думкою помежів’я ХХ – ХХІ століть найбільш дискусійної в літературно-теоретичній практиці проблеми – автора.

Ключові слова: автор, скриптор, суб’єкт писання, авторська функція, ,,біполярна єдність”.

Літературознавчий процес двадцятого століття щодо вивчення однієї з найбільш дискусійних у теоретичній практиці проблем – автора – позначений очевидними синусоїдальними коливаннями: від підкресленого ,,дистанціювання” на початку минулого століття до перспективного розвитку в ,,радянській школі” М.Бахтіна-В.Виноградова-Б.Кормана, від артикульованого імперативу ,,смерті автора” до зворотної реакції 1990-х років – ,,теоретичного воскресіння” суб’єкта, його відновлення після нищівної критики … постструктуралістської доктрини” [12, с.126]. Історія можливостей і обмежень, взаємодії та протиборства наукових концепцій у дискурсі авторства, як нам видається, стала логічним підтвердженням універсального закону культури, що передбачає, згідно з відомою думкою Ю.Лотмана, конфліктне поєднання як мінімум двох одночасно протилежних і взаємодоповнюваних тенденцій [15, с.647-661], репрезентованих в динаміці реального культурного процесу. Відтак спробуємо окреслити специфіку означеної дихотомії в контексті критичного аналізу та узагальнення основних літературознавчих досліджень категорії автора.

Ю.Габермас, досліджуючи проблеми ,,громадянства і національної ідентичності”, щодо специфіки європейського суспільно-історичного процесу зауважував: ,,До середини 1980-х років історія начебто поступово увійшла в той кристалічний стан, котрий відомий як постісторія, якщо використовувати визначення, дане Арнольдом Геленом для того дивного відчуття, коли ,,все змінюється, але нічого не рухається далі”. <…> Тимчасом цей настрій змінився. Історія мобілізувалася, набула пришвидшення і навіть завирувала. Нові проблеми зсувають старі перспективи, і, що важливіше, відкриваються нові перспективи майбутнього, з’являються нові точки зору, що відновлюють нашу здатність до розуміння альтернативних напрямів дії” [5, с.50]. Чи не з більшою вірогідністю можемо адресувати твердження відомого німецького політичного філософа й соціолога українським реаліям останнього десятиліття ХХ – початку ХХІ століття, позначеним політичною активністю і соціальною креативністю, інституціальними змінами, інтенсивною інтелектуальною роботою. Кардинальні перетворення ініціювали перегляд попередніх наукових досягнень і пошук нових парадигм естетичного досвіду. Зокрема в умовах активного формування постколоніального літературознавчого дискурсу (post вживаємо в методологічному, не в діахронному науковому аспекті – О.Ф.) окреслилися проблеми не лише ,,переборення старих уявлень та підходів”, але й творення власних, акцентовано орієнтованих на національний досвід теоретико-методологічних концепцій [10, с.516, 421]. У сучасних координатах з-посеред актуальних і ,,найбільш перспективних” методологічних проблем літератури як науки, за визначенням Г.Сивоконя, постало завдання ,,осягнення САМОТОТОЖНОСТІ ПИСЬМЕННИКА як неповторно-індивідуального ЗАКОНУ творчості, де

принципи, вироблені <…> протягом літературного шляху реалізуються з більшою чи меншою повнотою у цілому творчому спадкові…" [18, с.7].

Отже, здавалося б, на перший погляд, ґрунтовно й різноаспектно досліджена попередниками (М.Бахтіним, В.Виноградовим, Б.Корманом та ін.) проблема автора-творця в умовах нової літературознавчої парадигми виявилася актуалізована нагальною потребою ,,модернізації" теоретико-літературного матеріалу з опорою на власну традицію та критично осмислений зарубіжний досвід. З іншого боку, у вітчизняному літературознавстві помежів'я XX-XXI століть щодо автора й авторства в цілому досить помітно виявилася полярна до традиційної класичної парадигми позиція, теоретичні горизонти якої окреслюються категоріями ігнорування / заперечення статусу автора як повноправного суб'єкта творчої діяльності (особливо в літературі постмодернізму). Маємо на увазі явище, означене науковцями ,,кризою авторства" з властивою йому тенденцією до деперсоналізації творчого начала та десакралізації авторської позиції в художньому творі, ініційоване артикульованою західноєвропейською та американською критикою концепцією ,,смерті автора". Не вдаючись до коментування чи проекції методології ,,поструктуралістсько-деконструктивістсько-постмодерністського комплексу" (І.Ільїн) у вітчизняному літературознавчому контексті, дозволимо собі лише локальний виклад стратегії конструювання основного постулату радикальної доктрини – ,,теоретичної анігіляції суб'єкта" творчості [13, с.266], що, як відомо, певною мірою інспірувала переосмислення категорії автора в теоретико-методологічних та історико-літературних дослідженнях сучасних українських науковців.

Євро-американський літературно-теоретичний мейнстрим ,,недовіри до автора" (В.Шмід) сформувався приблизно в кінці 40-х років XX століття в контексті відмежування від традиційної метафізики з її субстанціалізмом, критики філософії ірраціоналізму й інтуїтивізму та ,,синтетичного гуманізму" (Г.Косиков) і знаменував собою загальну тенденцію дискредитації особистісного начала. Чимало дослідників сходяться на думці, що методологічним імпульсом до критики теорії автора, а згодом – теоретичної ревізії концепції автора в кінці 60-х – середині 80-х років стало перенесення дослідницької проблематики зі сфери суб'єктності на лінгвістичний рівень ,,граматологічного аналізу" (термін Ю.Крістевої) естетичних відношень. Стаття Р.Барта ,,Смерть автора", означена ,,кульмінацією критики ідеології інституту літератури з його двома основними опорами: мімесисом і автором" [12, с.161], як і проголошена роком пізніше полемічна доповідь М.Фуко ,,Що таке автор?", задекларувала постструктуралістський варіант ,,смерті суб'єкта" творчої діяльності – ,,батька і господаря свого твору".

Звернімо увагу, якщо Р.Барт, звертаючись до ,,постаті Автора", обумовлює його вилучення й заміну сучасним скриптором як ,,суб'єктом писання", що ,,несе в собі не пристрасті, настрої, відчуття або враження, а тільки неосяжний словник" [2, с.389], суто лінгвістичними позиціями, то в інтерпретаційній парадигмі М.Фуко автор розглядається у значно ширшому – філософсько-культурологічному – контексті як ,,автор-функція", ,,елемент дискурсу" з ,,вільною циркуляцією" значень [26, с.447]. Усвідомлюючи, що ,,той, *хто говорить* (у самому творі), – це не той, *хто пише* (в реальному житті), а той, *хто пише*, – є не той, *хто існує*" [1, с.412], і Р.Барт, і М.Фуко принципово заперечують ототожнення автора-творця з реальною постаттю митця, ,,вигаданим оповідачем" чи героєм твору (у цій позиції вони близькі до класичного розуміння суб'єкта в концепціях М.Бахтіна, В.Виноградова та ін.) і акцентують на нівеляції авторської індивідуальності, власне, самим процесом ,,письма" (щоправда, Р.Барт досліджує ,,письмо" на рівні знаків, фокусом аналізу ,,письма" М.Фуко є дискурсивний рівень – О.Ф.).

У той же час, з одного боку, подібно до Р.Барта, М.Фуко проблематизує суб'єктивність автора в умовах нової соціокультурної ситуації, переконуючи в девальвації категорії автора, з іншого – визнає абсурдність ,,заперечувати існування суб'єкта, який пише та вигадує", зрозуміло, осмислюючи в цьому контексті автора не ,,індивідом, який промовив або написав текст, а принципом групування дискурсів, єдністю і джерелом їхніх значень та центром їхньої зв'язності" [25, с.64, 62]. Цікаво, що французький культуролог, фокусуючи увагу на ,,функції автора … породжувати *кілька ,,я", кількох суб'єктів*" [26, с.451], переконливо окреслює роль *конкретного власного імені* автора (як і інших чітких ,,знаків" авторської присутності), тим самим не підтримуючи проголошеної Р.Бартом та іншими постструктуралістами позиції анонімного простору тексту. Як доводить дослідник еволюції постмодернізму І.Ільїн, у роботах пізнішого періоду М.Фуко кардинально переглянув проблематику суб'єкта: ,,якщо раніше… суб'єкт ,,вмирав" у тексті як його автор, то тепер як ,,носій волі і влади" суб'єкт і в ролі автора тексту

знаходить деяку, хоч і обмежену легітимність (а заразом і відносну свободу як активний ,,відтворювач дискурсивних і соціальних практик") [12, с.93].

Показово, що подібні суперечності інтерпретаційних підходів не були лише прерогативою літературно-теоретичних рефлексій одного М.Фуко, цілком очевидно вони були характерні й для Р.Барта, який з часом відійшов від категорично однозначної позиції лінгвістичної детермінованості творчого суб'єкта (І.Ільїн пов'язує чергову зміну парадигми ,,незадоволенням від практики ,,текстового аналізу" та долученням критика до концепції ,,еротичного тексту" [12, с.93] – О.Ф.). Беззаперечними аргументами еволюції поглядів Р.Барта щодо спільної для структуралізму й постструктуралізму ідеї ,,смерті автора" можуть бути висновки, артикульовані в теоретичних працях початку 70-х років: ,,Від твору до тексту" та ,,Задоволення від тексту". Маніфестований de jure в ,,Смерті автора" скриптор / ,,суб'єкт писання", як виявилося, de facto ,,з'являється" в тексті в образі ,,*привида* Автора", ,,*гостя*", відображається ,,*як один з персонажів*, *фігура*, що виткана на килимі …, так би мовити, ,,*автор на папері*" [2, с.419] або навіть – ,,*лик* (але не його зображення і не його проекція)" [2, с.483].

Подібна дихотомія щодо теоретичної елімінації категорії автора об'єднує М.Фуко і Р.Барта з Ж.Дерріда, який, з одного боку, доводить, що відсутність центру, а відтак і відсутність автора (,,трансцендентального означуваного") як експліцитного репрезентанта центру є запорукою ,,можливості гри значень до нескінченності" [7, с.354]; з іншого – припускає, що здатність письма до одночасного руйнування / створення суб'єкта, є ,,не що інше, як саме конституювання суб'єктивності", яка ,,здатна з'явитися лише в момент власного зникнення" [6, с.196-197]. Посутньо зауважимо, що Ж.Дерріда постулює ще й третій варіант обґрунтування власної теоретичної позиції, як нам видається, аморфний конгломерат двох попередніх тверджень, що наочно підтверджує вразливість концепції ,,смерті автора": ,,*я не говорив*, що *не існує центру* і що ми можемо обходитися без центру. Я вважаю, що *центр є функцією*. <…> І ця *функція є абсолютно необхідною*, як і *абсолютно необхідним є суб'єкт*. *Я не руйную* суб'єкта, я його *розташовую*. <…> Питання полягає тільки в тому, звідки він береться і як функціонує" [8, с.476].

Власне, амбівалентний характер аргументації усвідомлювався й самими теоретиками постструктуралізму, але інтерпретувався ними ,,як необхідна діалектика" [23, с.30]. На нашу думку, сутність цієї ,,діалектики" в західному літературно-критичному дискурсі авторства ,,прочитується" за доволі чіткими координати схеми ,,ствердження-через-заперечення" або, перефразовуючи сучасного американського аналітика постструктуралістської естетики А.Ліндсея, відтворення категорії автора в самому процесі проголошення його смерті [28, с.20-21].

Звернімо увагу на той факт, що активні спроби французьких теоретиків елімінації автора призвели до зміни акцентів. Зокрема рецептивна естетика й критика визнала найважливішою категорією, ,,законним" творцем літературного тексту читача – ,,особу без історії, без біографії, без психології" [2, с.390], що зводить в єдине ціле всі смислові лінії ,,письма". Феноменологія, фокусуючи увагу на свідомості як властивості суб'єкта творчо ,,вписувати" окремі події, явища, враження, відчуття в ,,тотальне поле інтелектуального предметного конструювання" [16, с.297], констатувала функціонування в тексті ,,плинного" ,,я" автора, яке репрезентує не ,,буття-свідомість", а ,,становлення-свідомість" [17, с.269] (хоча про абсолютне заперечення автора як текстуальної категорії ні в рецептивній, ні в феноменологічній теорії не йшлося – О.Ф.).

Також цілком очевидно, що радикальна переакцентація позиції автора за формулами ,,смерті автора", ,,авторської функції", ,,децентрації" суб'єкта актуалізувала ,,народження" нових категорій, точніше, ,,нове обґрунтування й новий праксис старих категорій-імен" [19, с.91]. Означене явище має безпосереднє відношення до концепції інтертекстуальності Ю.Крістевої. Творчо переосмисливши теорію діалогізму М.Бахтіна, акумулювавши ідеї Р.Барта, Ж.Дерріди, М.Фуко, дослідниця атрибутувала власний літературно-теоретичний проект, що визначав позицію ,,суб'єкта-в-процесі" (термін Т.Мой) пізнання мистецтва та історії, а відтак і позицію автора як ,,перетворену в пустий простір проекцію інтертекстуальної гри" [27, с.267]. Стверджуючи, що ,,діалог виводить особистість із гри" [14, с.446], одна з найпослідовніших теоретиків літературознавчого постструктуралізму постулює думку щодо імперсонального характеру ,,гри", у якій авторові, оскільки ,,він – ніхто і ніщо" в тексті, визначається лише ,,роль провідника" з історії – в дискурс і навпаки. Автор ,,стає втіленням анонімності, зяяння, пропуску для того, щоб набула існування структура як така" [14, с.439],– вважає Ю.Крістева. Перебування творця в ,,лоні цієї анонімності, нуля", за логікою дослідниці, проектує ,,іншого" – категорію читача-інтерпретатора, який і репрезентує функцію автора як смислового центру літературного тексту.

Вилучення зі сфери художньої комунікації ,,герой – автор – читач" найважливішої центро- і смислоутворюючої ланки" [4, с.16], як засвідчує досвід найновіших наукових студій, спровокувало ,,вседозволеність читача та його уяви в продукуванні нескінченної, неконтрольованої ланцюгової реакції рецепцій художнього тексту" [11, с.13]. У свою чергу презумпція множинності інваріантних прочитань, вседозволеність герменевтичного тлумачення, відсутність аргументованих критеріїв для визначення смислу художнього твору, мовний релятивізм [4, 19, 23] стали вагомими аргументами в зворотній реакції західного та американського літературознавства початку 1990-х років – процесі повернення / ,,реанімації" автора-творця. Антиавторським тенденціям ,,як спробам звільнитися від більш важливих категорій, а саме: від відповідальності", – сучасні дослідники протиставили принцип діяльності, в основі якого естетична формула М.Бахтіна ,,мистецтво і відповідальність" [3, с.5-6]. Як авторитетно заявляє дослідник із Ольденбурзького університету М.Фрайзе (учасник першої міжнародної спроби протидіяти боротьбі з автором – колективної літературно-теоретичної праці ,,Автор і текст", 1996 р.) лише за допомогою бахтінського терміну відповідальності, можливо відновити автора як центр, навколо якого кристалізується художній смисл [23, с.32].

В означеному нами контексті теоретичної ,,смерті автора" закономірно виникає питання, якою мірою це твердження знайшло відгук у вітчизняній науці про літературу? Попередньо ми вже вказували, що процес одностороннього концептуального рішення постструктуралізму щодо суб'єкта творчої діяльності інспірував в українському літературно-теоретичному дискурсі певні спроби теоретичної ,,редукції" автора. Проте більшість українських дослідників сходяться на думці, що проблема автора як ,,найголовнішого рушія літературного процесу" (А.Ткаченко) була й залишається центральною в сучасній філологічній парадигмі, адже ,,заперечувати існування автора-людини, це заперечувати існування автора-Барта, автора-Фуко. Заперечувати існування структури та її ядра – це заперечувати існування Сонця, Землі, Парижа, людини" [20, с.11]. В цілому, послуговуючись словами І.Фізера можна говорити, що в українському літературознавстві ,,ні ,,смерть автора", ні ,,смерть літератури" широкого емпіричного втілення" [22, с.52] не знайшли. Не вдаючись до аналізу природи такого феномену, серед об'єктивних причин, що визначали пріоритет авторства в літературно-критичній парадигмі радянського періоду (маємо на увазі не хронологічну ознаку, а вказівку на якість і специфіку мислення), виокремимо насамперед суспільно-політичний фактор, позаяк у складних умовах ідеологічного диктату діяльність автора-творця ідентифікувалася не лише у творчому, а в значно ширшому – національному, соціальному, історичному тощо – контексті. Крім того, переконливо доводить професор славістики Р.Фігут, у гуманітарній парадигмі країн соціалістичної орієнтації (зокрема в польських і чеських структуралістів) питання про автора художнього твору ніколи не було повністю забутим, хоча б через тиск марксистської літературної критики [24, с.53-54].

Зрозуміло, що після тривалого перебування у специфічній зоні регламентації вітчизняне літературознавство інтенсифікувало прагнення до набуття методологічної самостійності (навіть в умовах схильності сьогоденних наукових проектів до ,,аплікації сучасних зарубіжних теоретико-методологічних схем на український матеріал" [9, с.151] – О.Ф.), і цей процес, не маємо сумніву, став каталізатором наукових рефлексій проблеми автора (зокрема на матеріалі національної і класичної, і сучасної літератури). Відтак у контексті конкретного історико-літературного аналізу предметом ґрунтовних досліджень постали стратегії конструювання (О.Корабьов) та типологія ,,образу автора" (С.Руссова), форми функціонування ,,авторського голосу" (О.Лапко), специфіка співвідношення автора й персонажа (Я.Масалха), автора й читача (Т.Черкащина), проблеми авторської свідомості (М.Гірняк, Р.Гончаров, М.Кодак, А.Островська) тощо. Комплексною спробою здійснити узагальнення теоретико-літературного осмислення феномену автора, точніше, співвіднести попередні досягнення з досвідом сучасної гуманітарної думки та практики, стало видання колективних наукових збірників ,,Проблема автора: онтология, типология, диалог" (2006), ,,Автор і авторство у словесній творчості" (2007). По суті, вперше за останні два десятиліття українські та зарубіжні вчені на аналітичному полі спільного видання, засвідчивши подібність ключових установок (попри окремі відмінності в їх літературно-критичній інтерпретації та змістовому втіленні), не лише чітко специфікували проблематику суб'єкта творчої діяльності в сучасному критичному дискурсі, але й запропонували чимало конструктивних положень стосовно нової стратегії осмислення категорії автора.

Разом із тим, незважаючи на позитивну динаміку останніх років щодо літературно-теоретичної реактуалізації категорії автора (насамперед в історико-літературному контексті),

теоретик літератури В.Федоров переконливо доводить, що вона ,,опинилась практично на периферії уваги вчених" [21, с.55]. На думку метра донецької філологічної школи, автор і авторство повинні стати предметом особливої сфери знань (,,нової філології" або ,,постфілології" чи ,,метафілології"), яка б дозволила знайти ,,адекватний підхід до такої величини". Виходячи з того, що ні фундаментальне дослідження ,,автора … в естетичній діяльності" М.Бахтіна, ні суб'єктно-об'єктна системологія Б.Кормана, ,,у чистому" вигляді (тобто, тільки в філософсько-методологічній системі координат або лише у межах поетики) не можуть бути релевантними для ,,вирішення" проблеми автора, В.Федоров репрезентує методику вивчення автора як ,,онтологічної проблеми".

Зрештою, підсумовуючи власні спостереження, виокремлюємо загальний вектор осмислення гуманітарною думкою ХХ століття проблеми автора, який умовно можна окреслити теоретичними парадигмами, класифікованими за рівнем визнання / заперечення автора як самостійної літературної категорії. Оскільки жоден ,,семіотичний механізм не може функціонувати як ізольована, занурена у вакуум система" [15, с.643], услід за Ю.Лотманом, можемо стверджувати, що обидві парадигми у дискурсі авторства вступали в конвергентні відносини між собою, утворюючи на більш високому рівні ,,біполярну єдність". Зв'язок репрезентованих в динаміці культурного процесу минулого та початку нового століття одночасно протилежних і взаємодоповнюваних тенденцій – теорій заперечення / визнання автора – дозволяє кожній із них, перебуваючи у стані ,,структурної антонімії, культивувати власну специфіку й взаємну контрастність" [15, с.643].

ЛІТЕРАТУРА

1. Барт Р. Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв. Трактаты, статьи, эссе / Сост., общ. ред. Г.К.Косикова. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1987. – С.387-422.
2. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика: Пер. с фр. / Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. – М.: Прогресс, 1989. – 616 с.
3. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / Сост. С.Г.Бочаров; Текст подгот. Г.С.Бернштейн и Л.В.Дерюгина; Примеч. С.С.Аверинцева и С.Г.Бочарова. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
4. Большакова А.Ю. Теории автора в современном литературоведении // Известия АН. Серия литературы и языка. – 1998. – Том 57. – № 5. – С.15-24.
5. Габермес Ю. Громадянство і національна ідентичність // Умови громадянства: Зб. ст. / Під ред. В.Стінбергена: Пер. з англ., перед., прим. Іваненко О.О. – К.: Український Центр духовної культури, 2005. – С. 49-70.
6. Деррида Ж. Лингвистика и грамматология // Деррида Ж. О грамматологии / Перевод с франц., вступ. ст. Н.Автономовой. – М.: Ad Marginem, 2000. – С.192-203.
7. Деррида Ж. Структура, знак и игра в дискурсе гуманитарных наук // Деррида Ж. Письмо и различие / Пер. с франц. А. Гараджи, В. Лапицкого и С. Фокина; сост. и общ. ред. В.Лапицкого. – СПб.: Академический проект, 2000. – С.352-368.
8. Дискусія (Ж. Іпполіт, Ж. Дерріда, Р. Максі, Л. Ґольдман, С. Дубровські) // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.473-477.
9. Дончик В. Виступ на круглому столі ,,Проблеми висвітлення української літератури другої половини ХХ ст." // Академічна ,,Історія української літератури" в 10 томах (Матеріали засідань науково-редакційної комісії, ,,Круглих столів", інших наукових обговорень та плани томів) / Упор. Я.Цимбал. – К.: Фенікс, 2005. – С.151-159.
10. Дончик В.Г. З потоку літ і літпотоку. – К.: ВД ,,Стилос", 2003. – 555 с.
11. Зубрицька М. Передмова до другого видання // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.263-277.
12. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
13. Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов. – М.: ИНИОН РАН – INTRADA, 2001. – 384 с.
14. Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Пер. с франц., сост., вступ. ст. Г.К.Косикова. – М.: ИГ ,,Прогресс", 2000. – С.427-457.
15. Лотман Ю.М. Семиосфера. Культура и взрыв. Внутри мыслящих миров. Статьи. Исследования. Заметки (1968-1992). – СПб.: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
16. Петрушенко В.Л. Свідомість як філософська проблема // Петрушенко В.Л. Філософія: Навчальний посібник. – К.; Львів: Каравела; Новий світ-2000, 2001. – С.285-310.
17. Рикер П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – 416 с.

18. Сивокінь Г. „Самототожність письменника" як методологічна пропозиція // Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. Колективна монографія / Відп. ред. Г.М. Сивокінь. – К.: Українська книга, 1999. – С.6-21.
19. Созина Е.К. Категория автора в постфиналистскую епоху // Проблема автора: онтология, типология, диалог. Литературоведческий сборник. – Донецк: ДонНУ, 2006. – Вып. 25. – С.90-112.
20. Ткаченко А. Між Хаосом і Космосом, або у передчутті неоструктуралізму // Слово і час. – 2000. – №2. – С.11-15.
21. Федоров В. Автор як онтологічна проблема // Слово і час. – 2003. – № 10. – С. 55-58.
22. Фізер І. Чи таки смерть автора? (Ретроспективний погляд на тему, що не хоче зникнути) // Слово і час. – 2003. – № 10. – С.50-55.
23. Фрайзе М. После изгнания автора. Литературоведение в тупике? // Автор и текст. Сборник статей / Под ред. В.Марковича и В.Шмида. – СПб: Изд-во СПб ун-та, 1996. – Вып. 2. – С.25-32 .
24. Фигут Р. Автор и драматический текст // Автор и текст. Сборник статей / Под ред. В.Марковича и В.Шмида. – СПб: Изд-во СПб ун-та, 1996. – Вып 2. – С. 53-83.
25. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет. – М.: Касталь, 1996. – 448 с.
26. Фуко М. Що таке автор? // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С.444-455.
27. Intertextualitat: Formen, Funktionen, anglist. Fallstudien / Hrsg. von Broich U., Pfister M. – TObingen, 1985. – XII. – 373 S.
28. Lindsay A. Death in the FUNhouse. John Barth and Poststructuralist Aesthetics. – N.Y.: Peter Lang, 1995. – 176 p.

SUMMARY

This article is an attempt to underline the general vector of overthinking by humanitarian thought of the XIX-XX century period, the most discussed in literature-theoretical practice the problem - author

Key words: author, scripter, subject of writing, author's function, „ bipolar unity".

Вероніка ЧОТАРІ ***© 2009***

Науковий керівник д.філол.н, проф. Лановик М.Б.

СПЕЦИФІКА РЕЦЕПЦІЇ КНИГИ ПСАЛМІВ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОСТОРІ ЄВРОПИ

АНОТАЦІЯ

Статтю присвячено розкриттю проблеми входження біблійного жанру псалма у європейський літературний простір та його трансформації в різних культурно-історичних умовах. Окреслено специфіку національного перепрочитання псалмової лірики в окремих європейських літературах. Простежено вплив біблійного псалмового дискурсу на становлення візантійської гімнографічної традиції.

Ключові слова: біблійний псалом, літературний псалом, жанр, національна література, контекст, рецепція, адаптація.

Адаптація Книги Псалмів у європейському просторі розпочалася задовго до приходу новозаповітного віровчення на європейські землі. У літературі раннього християнства рівновага між формою та змістом була надто порушена на користь останнього. Дидактична спрямованість творів часто обмежувала поетичні можливості її авторів, позаяк у культурному просторі того часу будь-яке культивування стилістичних елементів розцінювалось як вдавання до непотрібних прикрас. Тлумачення Святого Письма велося, передусім, з гомілетичних позицій, тому переробки книг Біблії переслідували повчальну мету. Поряд із дидактичним трактуванням Святого Письма широкого розголосу в середині II–III ст. н. е. набувало псалмоспівання при міських, «соборних» храмах та монастирях, де згодом склалося та розвинулося добове коло молитов богослужіння. У його основі було покладено саме поезію Книги Псалмів. Інколи до сакральних віршів додавалася

авторська творчість священнослужителів, яка з часом або набувала канонічного статусу, або вилучалася.

Більшість творів ранньохристиянського періоду була спрямована на висвітлення власних теологічних думок: різноманітні тлумачення та парафразування Святого Письма (Книги Псалмів, зокрема) створювалися з метою утвердження богословських позицій авторів. Часто таке теологічне філософствування ставало причиною виникнення єретичних вчень, послідовники яких відходили «від простоти й чистоти, що в Христі» [II Кор. 11: 3]. Однією з таких течій було аріанство. Назва походить від імені священика з м. Александрії – Арія (256–†336). Заперечуючи церковне розуміння єдиної суті Трійці, його послідовники применшували значення та статус Ісуса Христа як Сина Божого. На Нікейському соборі (325 р.) аріанство було визнане за єресь і остаточно засуджене християнською церквою. Однак вчення продовжувало своє існування, і розквіт його в Римській Імперії припадає на IV ст. н.е. Саме в той період поет Арій написав і видав збірку пісень «Талія» (уже сама назва фіксує зв'язок із традицією античної Греції), в якій у доступній для простого люду формі подав власні теологічні міркування. Покладені на народні мотиви, ці єретичні твори швидко ввійшли у вжиток і поширилися на Заході, а єп. Мілан Авксентій увів їх у церковну літургію. Природно, що такий розвиток подій викликав резонанс у богословських колах і Заходу, і Сходу. Як зазначав св. Григорій Богослов, «Якщо у єретиків є нові псалтирі… то і ми будемо звіщати псалми, і будемо писати їх багато» [Цит. за: 11]. Вважається, що церковна гімнографія цього періоду виникла, власне, як протиставлення до гімнів гностиків та аріан.

На Сході одним із перших поетів, хто вдався до такого «теологічного змагання», послуговуючись біблійною Книгою Псалмів, був преп. Єфрем Сирін, автор численних проповідей, молитов, православних гімнів, екзегетичних голімій та тлумачень Святого Письма. Більшість творів автора мають поетичну, метричну форму. Сирійське віршування базується не на чергуванні довгих / коротких голосних, а виключно на їх кількості; довгі голосні за тривалістю звучання не відрізняються від коротких, однак слова чітко діляться на склади, що створює ритм мовлення. Поряд із цим сирійська поезія використовує засіб, подібний до паралелізму в єврейській поетиці. «Псалтир» преп. Сиріна написаний у відповідь на псалми гностиків Вардесана (Бар-Дашайна) та його сина Гармонія, які, продовжуючи традицію Арія, створили повний сирійськомовний цикл псалмової поезії та мелодії до своїх творів. Цікавою в цьому контексті видається думка Феодоріта, який зазначав: «Так як Гармоній та Вардесан ще раніше створили деякі пісні, і через поєднання нечестя з приємним наспівом приносили задоволення слухачам, ведучи їх до загибелі, то Єфрем, запозичивши у них гармонію наспіву, приєднав до нього своє благочестя, і цим надавав слухачам і приємне, і корисне повчання» [Цит. за: 11]. Тексти християнських гностиків не збереглися, але саме вони заклали підвалини гімнографічної творчості. Збірка псалмів преп. Сиріна складається із 150 поезій, які згодом були поділені на 20 кафізм, кожна з яких – на 3 слави. Початок кожної кафізми містить догмат, а закінчення – повчання, «уроки життя». Умовно ці тексти можна поділити на дві групи: до першої групи належать поетичні зразки, призначені для виголошування, декламації (memre); до другої – для хорового виконання під акомпанемент арфи (mad(h)rase). Поетика творів відповідає загальному дидактичному характерові сирійської поезії цього періоду та уможливлює долучення теологічних мотивів до псалмової поезії. У такій віршовій формі преп. Єфрем Сирін сперечався з єретиками та піснеславив Бога. Очевидно, що, переспівуючи псалми, автор переслідував не стільки літературну, естетичну, скільки теологічну, богословську мету.

На Заході до переробки цілої Книги Псалмів у IV ст. н. е. вдався єп. Аполлінарій Лаодикійський. Характерною рисою його творів є застосування до біблійного тексту типу віршування гомерівських поем. Псалмові переробки Аполлінарія написані гекзаметром, що було поширеним явищем у час переходу від Античності до Середньовіччя. Саме тоді з'явилися такі переклади Нового та Старого Заповітів, які поєднували риси давньоєврейської та грецької поетики. Проте, як зазначає А. Спасський, біблійний текст, переймаючи риси елліністичної поетики, втрачав притаманну йому глибину висловлювання й силу релігійного почуття, десакралізуючись та перетворюючись на риторичну декламацію [9, с. 446]. Спроба поєднати непоєднуване – духовний зміст, яким наповнені єврейські псалми, та античну форму висловлювання язичників – стала причиною профанації поезії Святого Письма. За твердженням С. Авєрінцева, такі намагання з позиції сучасного читача розцінюються доволі негативно, адже «біблійні реалії часто стають загадкою у присутності гомерівських мовних зворотів, і навпаки –

античні звороти мовлення стають загадкою в присутності біблійних реалій; одне одивнює інше» [3, с. 153].

Ще одним богословом, який здійснив творче переосмислення Книги Псалмів, був св. Амвросій Медіоланський (†397). Написані ним гімни виявляють тісний зв'язок з біблійною поезією, адже автор послуговувався саме сакральним джерелом, мистецьки опрацьовуючи його основні теми та мотиви. Твори автора позначені легкістю та доступністю сприйняття, що уможливило їх поширення, усне і писемне передання аж до сьогодні. Св. Амвросій є автором великої кількості літургійних гімнів (вважається, що у тому числі й найпопулярнішого гімну латинської церкви – «Te Deum laudamus» («Тебе, Бога, хвалимо»), через що по праву визнаний творцем латинської гімнографії. Добротна музична освіта і природні задатки дозволили йому стати реформатором церковного співу, він увів у західну церковну традицію жанр антифону. З іменем св. Амвросія Медіоланського пов'язують також запровадження особливого амвросіанського літургійного обряду, який до сьогодні використовується в Міланській єпархії.

Рецепція псалмової поезії у європейському культурному просторі здійснювалась і через різноманітні богословські тлумачення та потрактування. До роз'яснення Книги Псалмів зверталися проповідники та Отці Церкви, серед яких св. Афанасій Великий, преп. Максим Ісповідник, св. Василій Великий, св. Іоанн Златоуст, преп. Ісідор Пелусіот, преп. Єфрем Сирін, Феодорит Кіпрський, Єсевій Памфілійський, св. Григорій Нисський, Ісаак Сирін, Нікон Іраклийський, Кирило Єрусалимський, Григорій Амиритський, св. Григорій Кесарійський, Іоанн Дамаскін, єп. Єрусалимський Тимофій, Юстин Філософ, єп. Севериан, Афанасій Синайський, Феоній Єрусалимський, старець Афаческий. Повне зібрання потрактування Книги Псалмів цими богословами містить рукопис «Тлумачний Псалтир», який зберігається у приватній колекції колишнього наставника Єкабпільського храму старообрядної общини у Латвії Василія Волкова.

Серед ранніх роз'яснень біблійної поезії відомі також герменевтичні тлумачення Книги Псалмів Климента Александрійського (збережені лише в цитуванні іншими авторами), Климента Орігена та Іларія Піктавійського («Роздуми на псалом CXXX» [10]), яких вважають основоположниками інтерпретації Святого Письма в патристичній екзегетиці. Латинська традиція залишила нам праці Ієроніма (переклад Біблії латинською мовою – Вульгати та передмови до деяких її книг) й Августина, зокрема його «Скорочений Псалтир Святого Августина» [2], що є своєрідною мистецькою переробкою сакральної збірки, та «Тлумачення» на окремі тексти псалмів, зокрема Пс. 130 [10].

Наприкінці Донікейського періоду завершується дидактичний період християнської літератури візантійської традиції та зароджується практика тайних молитов, яка уже в VIII ст. н. е. набула загального поширення. VI–VIII ст. н. е. характеризуються бурхливим розквітом гімнографії, яка із занепадом проповіді стала могутнім засобом впливу на масову свідомість. Проповідь у богослужінні поступово зникала, на її місце приходило славослів'я. До цього часу християнське віровчення уже набуло державного статусу. Корені Візантійського (і зокрема старослов'янського) гімноскладання сягають творчості монахів-піснеспівців сер. V ст. н. е.; саме вони започаткували церковне використання жанрів тропаря та кондака. Поступово втрачаючи початковий зв'язок із псалмовою поезією, генологічні утворення церковного поетичного мистецтва набували самостійності, аж до повного виокремлення у пласт релігійної богослужебної (церковної) літератури. В. Карцовнік вказує на існування двох тенденцій у розвитку музичного оформлення богослужінь у ранньохристиянський період: перша виявилась у пристосуванні канонічних текстів до іншомовного середовища з метою навернення язичників. Досягнення цієї мети здійснювалося через переклади Старого Заповіту і використання специфічної речитативної традиції відтворення священних текстів – псалмодування (рос. – «псалмодирования»). Друга тенденція, на думку дослідника, виявилася у появі гімнографії як «результаті вільної (в певній мірі) музичної творчості, яка засновується і на біблійній традиції, і на поетичній спадшині античного світу» [7, с. 25].

Гімнографічна традиція превалювала у практиці Східної церкви (грецької, сирійської, коптської, грузинської) вже з перших століть християнства. На латинському Заході аж до IX–X ст., коли починається відродження складання гімнів латинською мовою (поява тропарів, секвенцій), практично єдиною загальнопоширеною формою «омузичнення» літургійного тексту була псалмодія, яка в Середньовіччі виходить за межі традиції речитативного озвучення виключно біблійних псалмів. Власне псалмодія стає одним із основних принципів, які регулюють взаємомозв'язок музики і слова [14].

Жанрова система східнохристиянської гімнографічної традиції включає в себе сукупність піснеспівів, які виконують під час літургії, й охоплює близько семидесяти жанрів і жанрових різновидів. Формування генологічної системи гімнографії відбувалося паралельно зі становленням та впорядкуванням головних циклів богослужіння. Супроводжуючи обряди і заповнюючи проміжки між читанням священних текстів, піснеспіви підпорядковувалися внутрішнім закономірностям і багаторівневій взаємодії компонентів літургії. Поряд з ускладненням структури богослужіння відбувається поступове розширення жанрових масштабів, об'єднання простіших жанрових зразків у більш складні, у результаті чого виникають нові синтетичні генологічні утворення. Наприклад, з початкових коротких приспівів до віршів псалмів розвинулися такі жанри, як антифон, алілуарій, прокимен, відомі та поширені впродовж перших століть християнства. Близько III ст. н. е. поєднання найуживаніших молитовних прохань спричинило виникнення жанру ектенії. Починаючи з IV–V ст. н. е. (час виникнення тропаря), формування генологічних утворень церковної гімнографії охоплює тексти і способи їх мелодійної організації.

Вершиною еволюції гімнографічної жанрової системи стала поява у VIII ст. н. е. канону, складного нашарування церковних піснеспівів, який включав у себе і прості (седален, сетилен, ексапостиларій), і синтетичні жанри (ектенія). Таким чином, наприкінці VIII ст. спостерігається перший жанровий синтез структур літургії. Правила богослужінь та порядок застосування в них гімнографічних генологічних утворень неодноразово змінювалися, відтак окремі жанри занепали і вийшли з ужитку, інші – зайняли стійкі позиції в літургії. Загалом панорама розвитку слов'янської гімнографії у східнохристиянському контексті умовно поділяється на такі етапи: 1) III ст. н. е. – вироблення основних критеріїв богослужіння нового типу, переосмислення давньоєврейських піснеспівів (псалмів, пісень пророків), зародження жанрів церковної літератури (антифон, седален, славослів'я); 2) кінець III–VI ст. н. е. – активний процес жанротворення, виникнення ектенії, тропаря, кондаку, стихири, іскосу; зародження і поширення різних типів літургії (Візантійська, Мозарабська, Амвросіянська літургії); 3) VII–XII ст. н. е. – період жанрового синтезу, формування акафісту, канону; 4) кінець XIV–XV ст. н. е. – наступна хвиля синтезу церковних генологічних утворень; зародження жанру полілеї [6].

Вплив сакральної Книги Псалмів на богослужебну практику раннього християнства був настільки сильним, що гімни часто іменували «саморобними псалмами» (Psalmi Idiociti) на противагу біблійній псалмовій поезії [8, с. 466]. У процесі історичного поступу жанрової системи гімнографії склалося кілька груп піснеспівів, які можна класифікувати за принципом типологічних сходжень: а) псалми і похідні від них жанри; б) стихирно-тропарні жанри; в) кондак, іскос, акафіст; г) канон; д) молитовні жанри. Формування та розвиток церковної літератури з біблійних псалмів проходив такі стадії: сакральні тексти Книги Псалмів → вільне комбінування вибраних рядків (іноді віршів) певного псалма (антифон, полілея) → синтез псалмових віршів з новими жанрами (міжпсалмія, седальн) → позалітургійний поетичний переклад / переспів псалмової поезії з використанням принципово нових типів віршування. Остання група творів – позалітургійне, мистецьке опрацювання тем і мотивів Псалтиря – є сферою нашого особливого зацікавлення, адже власне на її основі виникли літературні форми рецепції Книги Псалмів. Примітно, що жанрова система Візантійської літургійної гімнографії з кінця XVII ст. н. е. майже не зазнавала зовнішніх впливів, залишаючись замкнутою системою, вона зберегла основний фонд творів. Натомість західна традиція під впливом Реформації та Контрреформації суттєво розширила межі жанрового канону церковної літератури. Протестантські рухи, які набули широкого розмаху в Європі, спонукали Католицьку Церкву «надати поетові повну свободу в цій сфері» [1, с. 191]. Відтак католики та протестанти вдавалися до написання нових піснеспівів та гімнів, тоді як православні переспівували власне сакральні першоджерела.

У протестантизмі доволі рано з'явилися церковні пісні народною мовою. Наприклад, німецькомовні «лайзи» були відомі ще до Реформації. Із часів перекладу Святого Письма на національні мови (доба Відродження) Книга Псалмів стала предметом наслідування в європейських літературах. Набув поширення ліричний жанр – поетичний переспів псалмів, який сприяв утвердженню національної релігійно-філософської лірики в різних культурах. Так, перша половина XVI ст. ознаменувалася появою багатьох пісенників та збірок духовної поезії. Наприклад, у 1542 р. У Ґенфі вийшла збірка «Форми молитов і духовних пісень» («La Forme des Prieres et Chants ecclesiastiques»), яка містила 39 переробок псалмів, 32 з яких належать Клементу Маро. Після смерті поета його працю продовжив Маро Теодор Беза, і в 1562 р. Ґенфський співаний псалтир був перекладений повністю. Амвросій Лобвастер здійснив переклад Ґенфського

співаника німецькою мовою, зберігаючи мовний ритм, римовану організацію та мелодії до текстів. Тріумф церковної пісні у протестантів активізував подібну діяльність у середовищі католиків: уже в 1537 р. з'явився пісенник домініканця Міхаеля Феге, а в 1567 р. вийшли «Духовні пісні та псалми» Йоанна Лайзентріта. У 1582 р. Каспар Уленберґ видав збірку «Псалми Давидові». Розквіту барокової церковної пісні сприяли євангелістський пастор Пауль Гепард та єзуїтський священик Фридрих Шпее з Лангенфельду (Анґелус Сілезіус). Однак переробки псалмів у протестантів та католиків мали різне призначення. Так, для перших вони виконували богослужебну роль, для других – були не стільки офіційним літургійним співом, скільки поетичними та композиторськими творами.

«З часів Середньовіччя звернення поетів до Псалтиря здебільшого актуалізується в тих країнах, де національна мова, словесність (насамперед лірична поезія), літературний вірш перебувають у стадії пошуку, формування, як це, зокрема, відбулося в різних європейських літературах» [5, с. 87]. Мистецьке опрацювання Псалтиря випереджалося перекладанням цієї книги Святого Письма національною мовою. Показовою у цьому зв'язку постає специфіка входження та трансформації жанрового канону псалмової поезії в культурно-мистецький простір найбільших європейських країн.

Становлення псалмової традиції *в літературі Великої Британії* датується IX ст., коли Августин Кентерберійський переклав невелику частину збірки біблійної поезії. «Psalterium Aurum» св. Галля (St. Gall) став першим повним перекладом Книги Псалмів англійською мовою. У XIV ст. Дж. Уікліф здійснив повний англійський переклад Святого Письма з Вульгати. Протестантська Реформація вимагала, щоби Біблія була перекладена доступною народною мовою, що стало причиною виникнення великої кількості перекладів окремих її книг, однак жодна інша частина Святого Письма не була стільки разів перекладена англійською, як Псалтир. Під впливом німецькомовних варіантів М. Лютера, Еразма Ротердамського та Дж. Уікліфа у XVI ст. виникли переклади У. Тіндейла, М. Кавердейла, Т. Метьюса та інших.

Літературне засвоєння біблійної поезії в англійській літературі бурхливо розвивалося упродовж XVI–XVII ст. Майже кожен письменник цієї епохи звертався до Псалтиря, перекладаючи, переспівуючи сакральну книгу чи посилаючись на неї. Різноманітні адаптації, коментарі, цитування та алюзії на Книгу Псалмів присутні не лише в поетичних текстах письменників, а й у драмах (В. Шекспір) та прозових творах (Ф. Бекон, Дж. Сенді та інші). Поети та державні діячі використовували псалмові переробки для вираження власних політичних (Дж. Б'юкенен) чи світоглядних (Дж. Герберт, Ф. Бекон, Ф. Сідней) позицій.

Своєрідною «антологією» літературних псалмів вважається збірка найкращих переробок псалмової поезії понад 25 авторів «Книга Псалмів Поетів: Повний Псалтир представлений двадцяти-п'ятьма поетами від шістнадцятого до двадцятого століть» («The Poets' Book of Psalms: The Complete Psalter as Rendered by Twenty-Five Poets from the Sixteenth to the Twentieth Centuries») за редакцією Лоуранса Відера (Laurance Wieder) [15], куди увійшли переспіви всіх 150 сакральних текстів поетами XVI–XX ст., серед яких Дж. Мільтон, Ф. Бекон, Ф. Сідней, Р. Бернс, Дж. Холл, Кр. Смарт та інші.

Із початком XIX ст. жанр псалма в англійській літературі значно трансформувався. З'явилися наслідування Книги Псалмів із долученням нових елементів на рівні поетики. Згодом із поширенням феміністичних ідей на Заході поетеси Великобританії XX–XXI ст., послуговуючись сакральним першоджерелом, виражають свої погляди на місце і роль жінки у суспільстві. Наприклад, поезії Джуді Бут (Judy Booth), зокрема «Двадцять третій псалом для жінок» («The Twenty-third Psalm for Women»), переспіви Міккі Сіммс – «Псалом для нашого часу» (Micki Simms – «A Psalm for Our Time») та Деббі Пелман – «Пісня для хоробрих жінок» (Debbie Perlman – «A Song for Courageous Women») – це «власне жіночі» голоси псалмової традиції.

Книга Псалмів *у німецькій літературі* спричинила доволі великий резонанс. Перші рукописні переклади Псалтиря в цій країні датовані VIII–IX ст. Однак «найвідомішими стали протестантські переклади. Їхня поява базувалася на уявленні про принципову можливість і необхідність для кожного віруючого християнина читати і розуміти Слово Боже рідною мовою» [4, с. 86]. З поширенням ідей Реформації псалмова поезія увійшла в літературний німецькомовний світ. Взірцевим перекладом народною мовою стала праця М. Лютера, здійснена з оригінальних біблійних мов – давньоєврейської та грецької. «Онароднення» Святого Письма спричинило актуалізацію біблійних мотивів і рецепції Книги Псалмів у культурному просторі Німеччини, ідеї псалмоспіву у своїй творчості опрацьовували М. Опіц, П. Флемінг, А. Грифіус та інші.

Фундаментальним дослідженням трансформації жанру псалма в німецькій літературі є монографія П. Конрада «Псалми від експресіонізму до нашого часу» («Psalmen vom Expressionismus bis zur Gegenwart») [13]. Автор здійснив спробу класифікувати жанрові різновиди літературних обробок псалмів. Так, він виокремив такі групи псалмових переробок: 1) псалми єврейських авторів, які долучали елементи своєї культури до поетичних творів (Неллі Заґс, П. Целан); 2) псалми неєврейських авторів (Г. Тракль, Т. Бернард); 3) антипсалми та псалмопародії (Б. Брехт); 4) псалми природі, в яких оспівується і звеличується її краса; 5) політичні псалми (Е. Кардинал); 6) псалми на псалми (Єва Целлєр, А. Юре); 7) псалми християнських авторів (Е. Егіманн, Р. Шрьодер); 8) псалми діалектами (В. Габерманн, К. Марті). Рецепція псалмової поезії у ХХ ст. в німецькій літературі, як і в західноєвропейській традиції загалом, проходить під егідою індивідуалізації та втрати зв'язку з біблійним першоджерелом.

Подібним чином відбувалося входження псалмового тексту *в літературу Франції*, де з поширенням ідей протестантизму набуло широкого розмаху літературне засвоєння тем і мотивів Святого Письма. Уже в 1539 році з'явилась анонімна праця під назвою «Деякі псалми та духовні пісні покладені на музику» («Aulcuns pseaulmes et cantiques mis en chant»), яка включала 21 переробку псалмів, 14 з яких належали К. Маро і 5 – Ж. Кальвіну. Пізніше псалмову тематику опрацьовували такі письменники, як Франсуа Депорт, Фернандо де Еррера, П'єр Корнель, Луїс де Леон, Франсуа де Малерб, Клеман Маро, Онора де Ракан, Жан Батист Руссо.

У традиційно католицьких країнах (*Іспанії, Італії*) рецепція Книги Псалмів відбувалася переважно в руслі власне літургійному. Актуалізація псалмових мотивів проходила у тісному взаємозв'язку з розвитком музичного мистецтва. У XV ст. на основі біблійних піснеспівів розвинулося чимало жанрів церковного хорового виконання. Спочатку в Італії вони витримувалися у простому гомофонному складі, набувши згодом форми фобурдону. Згодом виникли поліфонічні форми псалмоспіву із залученням музичного інструментального супроводу та елементів концертного стилю. Великий вплив на розвиток музичного жанру псалмів справили італійські композитори Дж. Габріелі, К. Монтерверді, Палестріна.

Особливого розквіту літературний жанр псалма в Італії та Іспанії набув у XVII ст. Католицькі письменники, щоби дорівнятися до своїх протестантських сучасників, майстерно та довершено переспівували тексти сакральної поезії. Серед найвідоміших переробок біблійних псалмів італійськими та іспанськими поетами – твори Хосе де Вальдів'єльсо, Лопе де Вега, Жуана дель Енсіна, Фернандо де Еррера, Фрайя Луїса де Леона та інших [12].

У східнослов'янському просторі жанр поетичного переспіву псалмів зародився в часи бароко (XVII ст.), хоча сакральна поезія Псалтиря руському читачеві була відома і близька набагато раніше. У Російській імперії псалмові переробки набули розквіту упродовж XVIII ст. та стали невід'ємною частиною творчості Г. Державіна, М. Ломоносова, І. Лопухіна, В. Майкова, Ф. Прокоповича, Н. Шатрова. Повний переспів Книги Псалмів здійснили Н. Гребнєв, протоієрей Гавриїл Палатський, О. Сумароков, В. Тредіаковський, П. Яхонтов.

Останні десятиліття позначилися значним зацікавленням науковців Росії біблійною поезією, що спричинило появу чималої кількості антологій, серед яких чільне місце посідає серія «Русская духовная поэзия». Цикл складається з трьох частин: I – «Пророк: Библейские мотивы в русской поэзии» – знайомить читача з лірикою на біблійну тематику від В. Тредіаковського до О. Пушкіна; II – «Час молитвы: Библейские мотивы в русской поэзии» – представляє духовну творчість поетів XIX ст.; III – «Голгофа: Библейские мотивы русской поэзии» – містить релігійні поетичні твори XIX–початку XX ст. Значну частину антології займає саме псалмова поезія. Однак видання, яке так повно репрезентує російську біблійну тематику, не місить ні коментарів до текстів, ні вступної статті, яка б характеризувала цей особливий пласт лірики. Серед поетів кінця XIX–XX ст., які творчо осмислили Книгу Псалмів, варто назвати С. Авєрінцева, К. Бальмонта, В. Брюсова, Віру Горт, О. Новака, Ф. Сологуба.

Окрім згаданих вище європейських письменників до поетичної переробки та інтерпретації псалмів зверталися й такі, як: Я. Любельчик (*Білорусь*), Т. Кінго, А. Арребо (*Данія*), митр. Молдавський Досифій (*Молдова*), М. Рей, В. Врубель, А. Тржецевський, Я. Кохановський, М. С. Шажинський (*Польща*), Б. Балашши (*Угорщина*), М. Агрікола (*Фінляндія*).

Історія адаптації псалмів на *українському (слов'янському) ґрунті* починається з перекладів, здійснених Кирилом і Мефодієм у II половині IX століття. Ці твори входили до різного типу збірників: тріодей, міней, Октоїха, Часослова, Требника. Антологією гімнів можна вважати «Богогласник» (Почаїв, 1790). За києворуської доби Псалтир не лише використовувався під час

служби у храмі, а й був підручником для учнів, інтертекстуальною основою ораторсько-повчальної прози, літописів, агіографій. Традиція навчання читання за Псалтирем існувала аж до XIX ст. У повсякденному житті читання Книги Псалмів використовували для зцілення хворих на невиліковні та психічні хвороби, а також для відправи за померлих (наприклад, у повісті М. Гоголя «Вій» Хома Брут читав Псалтир над панночкою). Також за сакральною книгою ворожили – традицію цього звичаю зафіксовано в часи Київської Русі (списки так званого Гадального Псалтиря).]. У давньоруській літературі знаходимо зразки віршованих молитов псалмового типу у Феодосія Печерського, Серапіона, К. Транквіліона-Ставровецького, К. Туровського, Д. Туптала, С. Ясинського. У їхніх творах присутнє звернення до біблійних джерел: цитування, ремінісценції біблійних мотивів, образів, форм висловлювання.

Найдавніші цілісні рукописи Книги Псалмів в Україні датовані кін. XIV–поч. XV століть: «Псалтир Київський» (1397), «Псалтир Мукачівський» (поч. XV ст.). «Псалтир» (1491) поряд із «Часословцем» та «Осьмогласником» наявний серед перших українських стародруків Швайпольда Фіоля. Інші переклади поетичної старозаповітної книги містяться у Геннадіївській Біблії (1499), Острозькій Біблії (1581); значно пізніші – у версіях О. Бачинського, М. Кобрина, П. Куліша, О. Навроцького, проф. І. Огієнка, о. І. Хоменка та інших. Спільною ознакою згаданих перекладів Псалтиря є збереження його стилістичних особливостей, художньо-образного ладу. Із переходом сакральної поезії від богослужебної, церковної лірики до широкого вжитку біблійні псалми органічно вписалися у слов'янський літературний простір. Відтак окреслилося два шляхи розвитку жанру – у руслі церковно-теологічному та власне літературно-мистецькому.

У літературному контексті зразки старозаповітної Книги Псалмів піддавалися чисельним обробкам письменниками, які по-різному співвідносили традицію та новаторство у своїх варіантах біблійних поетичних творів. Так, псалмові мотиви актуалізувалися у творчості В. Александрова, Б.-І. Антонича, П. Гулака-Артемовського, П. Карманського, Ліни Костенко, П. Куліша, Лесі Українки, М. Максимовича, Є. Маланюка, В. Мови-Лиманського, Д. Павличка, С. Полоцького, С. Руданського, Г. Сковороди, Ю. Федьковича, І. Франка, М. Шашкевича, Т. Шевченка, Я. Щоголіва та інших. На зламі XX–XXI ст. з'явилися фундаментальні за значенням переспіви усіх 150 текстів, здійснені М. Карпенком і Тетяною Яковенко. Примітно, що автори повернулися до першоджерела української духовності – Святого Письма, і в поетичній формі, зберігаючи стилеві та змістові особливості сакральної Книги, подали її власне сприйняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Абрамович С. Д. Біблія як форманта філологічної культури / Семен Дмитрович Абрамович. – К. : КНТЕУ ; Чернівці : Рута, 2002. – 230 с.
2. Августин. Сокращенная Псалтирь Святого Августина [Електронний ресурс] / Августин. – Режим доступу до праці : http://katolichestvo.by.ru/html/orations/differ/diff33.html.
3. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы / Сергей Аверинцев. – М. : Coda, 1997. – 342 с.
4. Головащенко С. І. Біблієзнавство: Вступний курс / Сергій Іванович Головащенко : [навч. посібник]. – К. : Либідь, 2001. – 496 с.
5. Даниленко І. Молитва як літературний жанр: ґенеза та еволюція : [монографія] / Ірина Даниленко. – Миколаїв : МДГУ ім. Петра Могили, 2008. – 304 с.
6. Жулинская А. С. Жанорове пространство религиозных текстов / А. С. Жулинская // Ученые записки ТНУ им. В. И. Вернадского : серия : филология. – 2005. – Т. 18 (57). – № 2. – С. 198–203.
7. Карцовник В. Г. Hymnologica I: тропы входных антифонов в истории западноевропейского средневекового хорала / В. Г. Карцовник // Музыкальная культура Средневековья. Теория. Практика. Традиция : [сб. науч. тр. / отв. ред. и сост. В. Г. Карцовник]. – Л. : ЛГИТМиК, 1988. –С. 24–50.
8. Кунцлер М. Літургія Церкви / Міхаель Кунцлер ; [пер. з нім. монахині Софії]. – Львів : Свічадо, 2001. – 616 с. – (АМАТЕКА).
9. Спасский А. А. Историческая судьба сочинений Аполлинария Лаодикийского, с кратким предварительным очерком его жизни / Анатолий Алексеевич Спасский. – СПб. : Издательство Олега Абышко, 2005. – 560 с. – (Серия «Библиотека христианской мысли. Исследования»).
10. Степанцов С. А. Псалом CXXX в экзегезе Августина : материалы к истории экзегезы / Сергей Александрович Степанцов. – М. : Греко-латинский кабинет Ю. А. Шичалина, 2004. – 109 с.
11. Флоровский Г. В. Восточные отцы Церкви [Електронний ресурс] // Г. В. Флоровский. Режим доступу до кн. : http://www.magister.msk.ru/library/bible/history/florov01.htm
12. Kaplis-Hohwald L. Translation of the Biblical Psalms in Golden Age Spain / Laurie Kaplis-Hohwald. – Lewiston, N. Y. : Edwin Mellen Pr., 2003. – 152 p. – (Spanish Studies, V. 21.).

13. Konrad K. P. Psalmen vom Expressionismus bis zur Gegenwart / Kurz Paul Konrad. – Freiburg–Basel–Wien : Verlag Herder, 1978. – 325 s.
14. Werner E. Psalm I. (Antiquity and Early Christianity) / E. Werner // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / [ed. by S. Sadie]. – London : MacMillan, 1980. – Vol. 15. – 1980. – P. 320–322.
15. Wieder L. The Poets' Book of Psalms: The Complete Psalter as Rendered by Twenty-Five Poets from the Sixteenth to the Twentieth Centuries / Laurance Wieder : Oxford University Press, 1999. – 336 p.

SUMMARY

The article deals with the revealing of the problem of the biblical psalm genre entrance into the European literary space and its transformation in different cultural and historical conditions. The specificity of national interpretation of psalm lyric poetry in separate European literatures is outlined. The influence of biblical psalm discourse upon the Byzantine hymn-writing formation is retraced/

Key words: biblical psalm, literary psalm, genre, national literature, context, reception, adaptation.

ПРОБЛЕМИ КОМП'ЮТЕРНОЇ ГУМАНІТАРИСТИКИ

Павло ДАВИДОВ *© 2009*

НАВЧАННЯ ЯК МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС: ФІЛОСОФІЯ ДИСТАНЦІЙНОЇ ТА МЕДІЙНОЇ ОСВІТИ

АНОТАЦІЯ

У статті розглядаються питання навчання як мистецтва оволодіння знаннями. Досліджуються питання формування креативної особистості під час навчання у вузі. Розглядаються завдання і принципи дистанційної освіти, та його креативний характер Аналізується роль медійної освіти, як процесу розвитку й саморозвитку особистості.

Ключові слова: освіта, інформація, інформаційне суспільство, інтернет, дистанційне навчання, креативність, медіоосвіта.

Актуальність дослідження. У добу глобалізації, як ніколи, стає зрозумілим, що освіта є не приватною справою, не результатом особистих уподобань, а соціальною технологією виробництва людини, її здібностей та вмінь. Тому в складних умовах входження України до європейського співтовариства суттєво зростає роль людини творчої та високоінтелектуальної як основи національного розвитку. Істотною рисою нової економіки є здобуття і використання нових знань. Сьогодні знання, та взагалі освіта, виступає у якості «товару». Як свідчить світова практика, інвестиції в людський капітал у економічно розвинених країнах забезпечує до 75% приросту національного багатства [4, 29].

Зараз у системі рушійних сил розвитку суспільства в цілому найважливішою стає ланка «інформація – інтелект – нація – інноваційне суспільство» [8]. Тобто, в таких умовах найважливішим у формуванні висококваліфікованого кадрового потенціалу стає якраз інтелектуальна складова.

Постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з науковими та практичними завданнями. Сьогодні відбувається вироблення й утвердження нової системи цінностей у контексті загальної модернізації системи освіти, що призводить до потреби органічного поєднання в загальноосвітньому процесі національного та загальнолюдського начал. Опрацювання парадигми нової ідеології вищої освіти та її формування на основі вітчизняного та зарубіжного досвіду розвитку науки, культури, освіти і виховання.

Слід відзначити, що сьогоденні тенденції в педагогічній науці й практиці носять прагматичний характер, проте, ще практика радянської освіти показала необхідність звернення до особистого досвіду людини. Тому перед освітою постало завдання виховання креативної особистості, здатної до саморозвитку, самостійної професійної діяльності, до безперервної освіти, тобто спроможної повноцінно реалізувати себе на всіх етапах свого життя

Суспільству потрібні висококваліфіковані професійно компетентні, креативно мислячі, а отже, – здатні приймати правильні рішення, спеціалісти, і сприяти цьому може медіаосвіта, яка спонукає до пошуку нових організаційно-методичних засобів і технологій підвищення якості підготовки спеціалістів з урахуванням інтеграційних та трансформаційних процесів не тільки в освіті, а й у суспільстві.

Загальний стан дослідження проблеми. Науковий пошук шляхів розв'язання цієї проблеми стає невіддільним від теоретичних та прикладних досліджень в руслі тенденцій постіндустріального розвитку, економіки знань, які змінюють парадигму освіти. Так роль вищої освіти у XXI ст., місії сучасної університетської освіти розглядаються в працях теоретиків постіндустріального суспільства Д. Белла, М. Гайдеггера, П. Друкера, В. Іноземцева, М. Кастельса,

Х. Ортега-і-Гассета, М. Портера, Е. Тоффлера, К. Ясперса інш; різні аспекти висвітлені в роботах фундаторів теорії людського капіталу Т. Шульца., Г. Беккера, М. Блауга, питання побудови інноваційної моделі розвитку С. Вовканича, А. Гальчинського, В. Гейця, М. Долішнього, С. Злупка, О. Лапко, А. Чухна, В. Семиноженка, Б. Каліцького, С. Цапка інш.; розвиток вищої освіти в працях В. Андрущенка, І. Дідика, О. Грішнової, Б. Данилишина, М. Долішнього, М. Дробнохода, М. Згуровського, С. Злупка, І. Каленюка, Р. Кігеля, П. Кононенка, К. Корсака, О. Кратта, В. Кременя, В. Куценко, М. Ніколаєнка, В. Новікової, Т. Оболенської, А. Погрібного, Л. Семів, О. Сидоренка інш.

Загальний стан розвитку проблеми. Нажаль питання напрацювання філософії медійної та дистанційної освіти на сьогодні залишилися ще недостатньо опрацьованими. Безумовно слід вказати дослідження вітчизняних філософів В. Андрущенка, М. Бойченка, М. Лукашевича, М. Михальченка, З. Самчука та ін.[1; 5 та ін.], психолого-педагогічні напрацювання В. Мазур – у сфері дистанційної освіти [10], Г Онковіч – у сфері медійної освіти [12]. Окремі аспекти розглядалися нами у попередніх публікаціях [6; 7; 11]

Постановка мети дослідження. *Метою роботи* є узагальнення набутого досвіду та напрацювань у сфері формування нової парадигми освітньої діяльності у вищій школі.

Для реалізації даної мети необхідно розв'язати наступні *завдання*:

1. Проаналізувати причини та умови трансформації вищої освіти у процесі вироблення й утвердження нової системи цінностей у контексті загальної модернізації системи освіти.

2. Дослідити проблему мистецтва формування креативного фахівця у навчанні, як педагогічній та виховній діяльності вузу, так і самовиховання особистості.

3. З'ясувати вплив інформаційного суспільства, дистанційної освіти, медіаосвіти у формуванні креативних якостей особистості.

Виклад основних положень дослідження. Підґрунтям інтелектуального потенціалу кожного суспільства становить потенціал освітній, як найузагальнений показник реальних можливостей розвитку, які надаються йому саме освітою. Тобто сучасні світові тенденції вимагають повноправного входження освіти в систему ринкових відносин, коли освітні заклади обслуговують фактично потреби двох ринків:

1) ринку освіти, де освітні послуги реалізуються шляхом споживання їх учнями шкіл, студентами, дорослим населенням (концепція безперервної освіти – самовдосконалення: підвищення кваліфікації, або перекваліфікація фахівця);

2) ринку праці, де споживачами освітньо-наукової продукції виступають підприємства і організації різних форм власності.

Окремим елементом формування майбутніх фахівців, який пронизує усю систему освіти (дошкільна – загальноосвітні заклади – професійні та вищі навчальні заклади – самовдосконалення), є самоосвіта.

Проте сьогодні українська освітня система не відповідає вимогам міжнародних стандартів. Як влучно висловився Б. Будзан «тривала криза в українському суспільстві є відображенням сучасного стану українського суспільства як антипода суспільства знань(«безголове суспільство» [3, 27]. Справа не в тому, що за кількістю вишів Україна займає І місце в світі (понад 900 та й це без філій, та й за кількістю студентів ми відповідаємо високорозвиненим країнам), а у тому законі діалектики: перехід кількості… у якість. Адже 75% випускників загальноосвітніх шкіл вступають до вищих навчальних закладів, в той час, як світова практика свідчить, що здолати вищу освіту може не більше 25% випускників.

Традиційна освіта, а тим більше вища професійна, до цих пір залишається фактологічною, вона є передачею студентам певних основ предметних знань, умінь і украй рідко, навичок, а також здійснює контроль за їх засвоєнням. Проте практично не формує креативних якостей особистості майбутнього фахівця.

Саме прискорення темпу інформаційних процесів, збільшення рівня новизни і різноманіття в діяльності суспільства привели до кризи традиційної системи освіти. Традиційна освіта не справляється зі своїми завданнями – давати якісні знання, формувати відповідний світогляд, давати серйозну професійну підготовку. Особливо зважуючи на проблему старіння знань (за рік застаріває близько 5% професійних знань). У таких умовах традиційний спосіб навчання є малопридатним.

Тому потрібна не стільки зміна традиційних методів і освітніх підходів, скільки побудова нової ідеології освітніх процесів і впровадження принципово нових освітніх технологій. Тобто сучасні ринкові відносини вимагають застосування інноваційного типу навчання, а також

розвитку концепції безперервної освіти. Адже з появою інформаційно-технологічних комунікацій людина виходить у величезний зовнішній світ, насичений інформацією. У людей, що мають доступ до глобальної мережі, неминуче відбувається зміна традиційних форм і видів діяльності. Інтернет надає їм можливість доступу до світових цінностей, реалізації своїх творчих можливостей, дистанційного навчання і роботи в найбільш відповідних ним організаціях. Очевидно, що розвиток інформаційних технологій – локальних і глобальних електронних мереж, мультимедійних засобів навчання, стрімка побутова комп'ютеризація призводять до необхідності істотної зміни як форм, так і змісту вітчизняної освіти.

Ми погоджуємося з В. Мазур в тому, що дистанційна освіта, поза сумнівом, має свої переваги перед традиційними формами навчання**.** Адже вона дозволяє вирішувати психологічні проблеми користувача, знімає тимчасові і просторові обмеження, проблеми віддаленості від провідних навчальних закладів, допомагає вчитися людям з фізичними вадами, особам які мають індивідуальні риси і неординарні особливості, розширює комунікативну сферу учнів і педагогів [10, 328].

Сьогодні в Україні питаннями дистанційної освіти займаються провідні вузи, при яких створюються дистанційні центри. Цілі їх пов'язані із забезпеченням доступу студентів до методичних розробок, курсів, програм і педагогічною підтримкою засвоєння запропонованого матеріалу.

Дистанційна форма навчання передбачає посилення активної ролі особи що навчається у якості власної освіти; у постановці освітніх цілей, виборі домінантних напрямів діяльності, форм і темпів навчання у різних освітніх областях. Збільшення евристичної складової учбового процесу можливе за рахунок застосування і розвитку інтерактивних форм занять, мультимедійних навчальних програм, можливості змагання з великою кількістю однолітків, розташованих в різних містах і країнах за допомогою участі в дистанційних проектах, конкурсах, олімпіадах. Додаткову мотивацію забезпечує можливість демонстрації продуктів своєї творчої діяльності для всіх бажаючих на Web-сайті. Це, в свою чергу, значно підвищує ефективність засобів самоосвіти студентів, особливо в світлі популярності дистанційної освіти.

Дистанційна освіта стала сьогодні реальним елементом розвитку послуг освітньої сфери. Проте, як нова педагогічна технологія, вона все ж таки підкоряється основним законам педагогіки, хоча трансформує їх відповідно до нових умов навчання і вимагає переосмислення в рамках освітніх установ.

Традиційні дидактичні принципи освіти виступають підґрунтям для дистанційної форми навчання, вони трансформуються в дидактичні принципи дистанційної освіти, таким чином, що доповнюються [10, 328] новими умовами і критеріями нового учбового середовища.

Проте, як зазначає професор Г. Онкович забезпечити інтеграцію, накопичення і підтримку, а також організацію доступу до знань дистанційного освітнього середовища може забезпечити створення і використання інтегрованого простору знань (ІПЗ) [12]. Саме завдяки ІПЗ можна:

- об'єднати різні джерела інформації з різних дисциплін, спеціальностей і учасників освітнього процесу (викладачам і учням) в рамках єдиної системи;

- забезпечити постійний розвиток системи за рахунок оновлення теоретичного знання і безперервного накопичення нового досвіду, набутого викладачами і учнями в ході навчального процесу;

- надавати інформацію, релевантну завданню, що вирішується, кожному з учасників освітнього процесу відповідно до його знань, переваг і потреб [13].

На думку Г. Ониковича: «створити інтегрований простір знань й ефективного його використовувати без допомоги медіаосвіти неможливо. Адже медіа – це канали й засоби комунікації, якими опосередковуються й підсилюються (іноді блокуються) соціальні процеси, включаючи процес виробництва, трансляції й поширення знань, це – засоби масової інформації (ЗМІ), або засоби масової комунікації (ЗМК)».[12, 356]

Сьогодні Медіа поділяють на "старі", традиційні (преса, радіо, кіно, телебачення) й „нові". Ті засоби масової комунікації, котрі сьогодні прийнято називати „новими", почали заявляти про себе в 1970-і роки. Г. Бакулєв зазначає, що основні риси, котрі вирізняють „нові медіа" від „старих": децентралізація, висока пропускна спроможність, інтерактивність, гнучкість форми, змісту й використання інформації [2, с.3]. „Коли нові мас-медіа дійсно утвердяться як системи комунікацій, перед традиційними постануть проблеми адаптації. Досвід розвитку преси, кіно, радіо і телебачення засвідчує, що як тільки „нові" засоби масової комунікації стають „старими", їх

виживання залежить від здатності знаходити нові способи надання послуг, котрі сплачує публіка або фінансує уряд...", можна очікувати, що набудуть поширення такі медіасистеми, з якими в індивідуумів складуться міцні стосунки залежності, що дозволить не тільки дізнаватися про те, що відбувається у світі, але, що важливіше, розуміти, що воно для них означає" [2, с.7-8], Саме медіаосвітні технології є наповнювачами й засобами споживання інтегрованого простору знань (ІПЗ) упродовж усього життя людини. Нині суттєво впливають на формування нового змісту освіти, на організаційні форми і методи навчання комп'ютерні комунікації, й ми не дивуємося з того, що сучасні телекомунікаційні пошукові системи дають можливість автоматично збирати, класифікувати й структурувати інформацію з кількох сотень і навіть тисяч віддалених комп'ютерів водночас. У процесі інформатизації суспільства змінюється спосіб життя соціуму, й кожен із напрямів потребує відповідних педагогічних технологій.

Створення і використання інтегрованого простору знань (ІПЗ) нерозривно пов'язане з розвитком і використанням нових інформаційних технологій, що набуває особливого значення в професійній підготовці студентів, у підвищенні кваліфікації фахівців, самоосвіті.

Г. Ониковича зазначає, що не слід вважати інформаційні технології –приналежним тільки світові техніки. Адже вони настільки глибоко просякли в життя людей, що вичленувати їх із загального світоглядного й культурологічного контексту вже не можливо, їхній вплив на особистість – чи не головна визначальна риса інформаційного суспільства, у якому інформація й знання – основний продукт виробництва. Комп'ютерні комунікації вже нині суттєво впливають на формування нового змісту освіти, на організаційні форми і методи навчання. Поняття „інформаційно-комунікаційні технології" у цьому контексті має відтворювати технології використання „старих", традиційних медіа. У разі, коли йдеться про залучення до навчального процесу „нових" медіа, доцільно послуговуватися поняттям „інноваційно-комунікаційні технології". У будь-якому разі медіазасоби ми використовуємо для комунікації, тож і акцентуємо на складову у понятті „комунікаційні", оскільки передбачаємо активізацію і застосування в галузі освіти ЗМК. Безперечно, усі розмірковування враховують щонайперше інтереси фахівців з комунікацій, оскільки для них визначальне – спілкування в соціумі, взаємодія між членами різних утворень і форм спільності людей. Спеціалісти ж з комп'ютерних комунікацій акцентуватимуть увагу на іншому. В будь-якому разі йдеться тут про інтернетдидактику як складову медіа дидактики [12, 357].

Взагалі, за визначенням ЮНЕСКО, медіаосвіта (media education) зв'язана з усіма видами медіа (друкованими й графічними, звуковими, екранними й т. ін.) й різними технологіями; вона дає можливість людям зрозуміти, як масова комунікація використовується в їх соціумах, оволодіти здатностями використання медіа в комунікації з іншими людьми; забезпечує людині знання того, як: 1) аналізувати, критично усвідомлювати й створювати медіатексти; 2) визначати джерела медіатекстів, їх політичні, соціальні, комерційні й/або культурні інтереси, їхній контекст; 3) інтерпретувати медіатексти й цінності, що ширяться медіа; 4) відбирати відповідні медіа для створення й поширення своїх власних медіатекстів і знаходження зацікавленої в них аудиторії; 5) одержати можливість вільного доступу до медіа, як для сприйняття, так і для продукції. Медіаосвіта є частиною основних прав кожного громадянина будь-якої країни світу на вільне самовираження й права на інформацію і є інструментом підтримки демократії [12].

Висновки з даного дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку. Оскільки медіаосвіта рекомендується до впровадження в національні навчальні плани всіх держав, у систему додаткової, неформальної освіти й освіти впродовж усього життя людини, доцільно, щоб педагогічний загал України взяв участь у розроблянні цього напрямку. Тим паче, що певні напрацювання в українських педагогів є. Варто їх узагальнити, осучаснити й спрямувати у світове русло. Адже медіаосвіта послуговується різними комунікативними мережами й спроможна задовольнити інтелектуальні потреби креативної особистості, здатної оволодіти будь-яким фахом.

Проте слід пам’ятати й про те, що, традиційно, люди з вищою освітою вважаються елітою у суспільстві, яка і є своєрідним «рушієм», справжнім «локомотивом» розвитку суспільства та «індикатором» процесів, які у ньому відбуваються. Проте тут слід пам’ятати, що людина із загальним низьким рівнем культури, викривленою системою цінностей, духовною «нерозвиненістю» і з відсутністю національної самоідентифікації – шевченківський «перекотиполе», навіть якщо і має диплом про вищу освіту та великий запас професійних знань, не зможе позитивно впливати на розвиток суспільства. Тут ще треба зазначити, що, нажаль, й

сьогодні доводиться констатувати, що вища школа у своїй більшості залишається зросищеною (це стосується і недійного простору освіти). Тому цілком природно виникає питання: Чи буде ця еліта національно свідомою? Чи буде прагнути вона працювати на розбудову української державності? Другим важливим недоліком дистанційної освіти є відсутність безпосереднього психолого-педагогічного та виховного контакту викладача й студента.

Безумовно, трансформації в освітній сфері будуть відбивати й ті зрушення які мають місце у сфері соціальній, тому дуже необхідним є розробка державного стандарту дистанційної та недійної освіти, який би ґрунтувався на національній освітній доктрині, враховуючи передові світові надбання і спираючись на загальнолюдські цінності. А для цього треба виховати не тільки студента, як потенційного «замовника» освітніх послуг, а й виховати новий тип педагогічних працівників обізнаних і компетентних у методиці та дидактиці дистанційної та недійної освіти. Тобто розробити нову філософію освітньої діяльності, яка відповідала б потребам сьогодення та й враховувала й основні тенденції подальшого розвитку.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андрущенко В.П. Ціннісний дискурс в освіті // Вища освіти України, 2008. – № 1 (28). – С. 5-18.
2. Бакулев Г.П. Новые медиа: теория и практика. – Москва: Изд-во КЛМ, 2008. – 137 с.
3. Будзан Б. Менеджмент в Україні: Сучасність і перспективи. –К.: Вид-во Соломії Павличко «Онови», 2001. –349с.
4. Вовоканич С., Цапок С. Демографічний чинник у системі розбудови інноваційного суспільства: загальноукраїнський та регіональний виміри // Регіональна економіка. –2004. – № 1. –С. 24-34.
5. Возчиков В.А. Философия образования и медиакультура информационного общества: Автореф. дис. ... докт. филос. наук. –СПб, 2007.
6. Давидов П.Г. Трансформація філософії вищої освіти шляхом лібералізації та індивідуалізації освіти // Вища освіта України –Додаток 3, том 1. (8) – 2008 р. Тематичний випуск «Вища освіта України в контексті інтеграції до європейського освітнього простору». –С. 78-83.
7. Давидов П.Г. Наукова творчість студента як шлях індивідуалізації освіти // Наукові праці Донецького національного технічного університету. Серія: Педагогіка, психологія і соціологія. – Донецьк ДВНЗ «ДонНТУ». 2009. –С. 76-80.
8. Каленюк І. До питання про освітній потенціал України // Економіка України. – 2001. –№1.
9. Кириллова Н.Б. Медиакультура как интегратор среды социальной модернизации: Автореф. дис. ... докт. культурлогии. – М., 2005.
10. Мазур В.М. Креативність в дистанційній освіті // Креативність і творчість. – Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Серія «Соціологія. Психологія, Педагогіка.» – Тематичний випуск № 1. – К.: Гносис, 2009. –С. 326-330.
11. Мармуров В.В., Давидов П.Г. Національні ідеї та традиції в освітній політиці вищої школи в Україні // Наукові праці Донецького національного технічного університету. Серія: Педагогіка, психология і соціологія. – Донецьк ДВНЗ «ДонНТУ». 2008. –С. 52-56.
12. Онковіч Г.В. Креативність і медіа освіта // Креативність і творчість. – Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. – Серія «Соціологія. Психологія, Педагогіка.» – Тематичний випуск № 1. – К.: Гносис, 2009.–С. 354-357.
13. Федоров А.В., Новикова А.А. Электронная научная библиотека „Медиаобразование": начало пути // Медиаобразование, 2008. – № 4. –С. 14-22.

SUMMARY

This article deals with the problems of studies as the art of mastering leno ledge. The problems of forming creative personality during studying in higher educational establishment are examined. This article considers the tastes and principles of remote education and its creative character. On this article it is analyzed the role of media education as the process of development and independent development of personality.

Key words: education, information, informative society, internet, remote studies, creativity, media education.

Артем ЗАХАРЧЕНКО *© 2009*

РОЗРАХУНОК ІНТЕРАКТИВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ІНТЕРНЕТ-ПУБЛІКАЦІЙ

АНОТАЦІЯ

У статті вводиться поняття інтерактивного потенціалу, який характеризує активність цільової аудиторії Інтернет-ресурсів. Цей показник розраховується, виходячи з динаміки коментування інформаційних матеріалів. Проводиться його експериментальне визначення для окремих публікацій.

Ключові слова: Інтернет, інтерактивність, коментованість, інтерактивний потенціал, ефективність комунікації.

Ефективність комунікації в мережі Інтернет багато в чому визначається коментованістю матеріалів, представлених на тому чи іншому ресурсі, чи то це новини і статті на традиційних інтернет-ЗМІ, чи то записи в блогах та інших так званих "нових медіа". Коментованість є мірою інтерактивности засобів масової комунікації в мережі Інтернет. [1]

Про це свідчить хоча б той факт, що досі жодне українське електронне видання не відмовилося від надання можливості коментувати свої інформаційні продукти. Хоча були спроби зробити це з метою боротьби з фіктивним коментуванням, яке практикується штабами окремих українських політиків та піар-менеджерами компаній. Але коментарі суттєво підвищують кількість переглядів матеріалів сайту, а, значить, і прибутки від реклами. Так само західні спеціалісти з інтернет-комунікацій намагаються якомога менше "закривати" коментарі навіть до окремих публікацій. [2] Що ж до коментарів у мережі блогів, то там були розроблені цілі стратегії коментування, спрямовані на те, щоб збільшити відвідуваність власного ресурсу. [3]

Коментованість не залежить напряму від цікавості матеріалу для цільової аудиторії, оскільки різні матеріали сприймаються по-різному, з різною кількістю емоцій та з різним бажанням подискутувати. Зокрема, за досвідом автора, економічні матеріали, зазвичай, при однаковій кількості переглядів інтернет-користувачами, збирають менше коментарів. Цікавість матеріалу найадекватніше оцінюється статистичною інформацією щодо користувачів, які провели на відповідній сторінці більше 40 секунд, тобто, принаймні побіжно його переглянули. А коментованість характеризує актуальність тої чи іншої теми або конкретного матеріалу перш за все для найактивнішої частини аудиторії, яка й формує "ядро" відвідуваности сайту та суттєво збільшує кількість переглядів сторінок.

Однак фактична кількість коментарів не зовсім точно характеризує матеріал, бо, наприклад, у дні, коли потік інформації у данному ЗМК є потужним, досліджувані матеріали часто відтісняються вниз стрічки новин або стрічки друзів, і, в результаті, збирають менше коментарів, аніж могли би у менш активний день. Окрім того, інтенсивність коментування може бути незначною, але кількість коментарів може повільно зростати протягом кількох діб завдяки дискусії між двома-трьома дописувачами.

Методика розрахунків

Отже, необхідна методика чіткого кількісного опису інтерактивного потенціалу інформаційного матеріалу. Імовірність появи коментарів зменшується з плином часу, однак певним чином збільшується у випадку наявности коментарів під матеріалом. Ця властивість, зокрема, використовується в окремих редакціях, які свідомо залишають під власними матеріалами коментарі, що провокують читачів на дискусію. Математично це можна записати таким чином:

$$dy/dt=qy^r/t^p \qquad (1)$$

де y – кількість коментарів у час t, відповідно, dy/dt – умовна "швидкість коментування" в час t; а q,r та p – певні константи. Перша характеризує власне активність коментування, друга – підсилення коментування за рахунок наявних коментарів, третя – швидкість "згасання" інтересу до матеріалу, притаманну конкретному ЗМІ, і залежну від часу, в який було опубліковано матеріал.

Очевидно, що r завжди менша за p, в іншому випадку активність коментування матеріалів ніколи би не згасала, а тільки підсилювалася би з часом. Враховуючи цю обставину, а також задавши граничну умову, згідно з якою у час t=0 кількість коментарів y=0, розв'яжемо диференційне рівняння. Інтегральна форма є досить простою:

$$y=at^b \qquad (2)$$

де a та b – також певні константи, при чому 0<b<1. З цією формою рівняння доведеться працювати при побудові графіків. Однак показник a хоча й характеризує цікавість до матеріалу, проте є залежним від факторів часу публікації та характеру дискусії. Тому за допомогою підстановки $a=I^b$ отримаємо рівняння, що містить найцікавішу для нас величину: інтерактивний потенціал I, який однозначно характеризує активність коментаторів.

$$y=(It)^b \qquad (3)$$

Якщо кількість коментарів вважати безрозмірною величиною, то розмірність інтерактивного потенціалу є оберненою до часу, наприклад, $год^{-1}$. Тобто, формально він характеризує швидкість коментування в час появи першого коментаря.

Без сумніву, формули 1-3 не можуть слугувати для передбачення кількости коментарів у той чи інший час після публікації матеріалу. Адже процес коментування є занадто випадковим. Проте для аналізу вже прокоментованих матеріалів вони цілком придатні. Особливо це стосується матеріалів, що мають більше ніж два десятки коментарів.

Розрахунок інтерактивних потенціалів

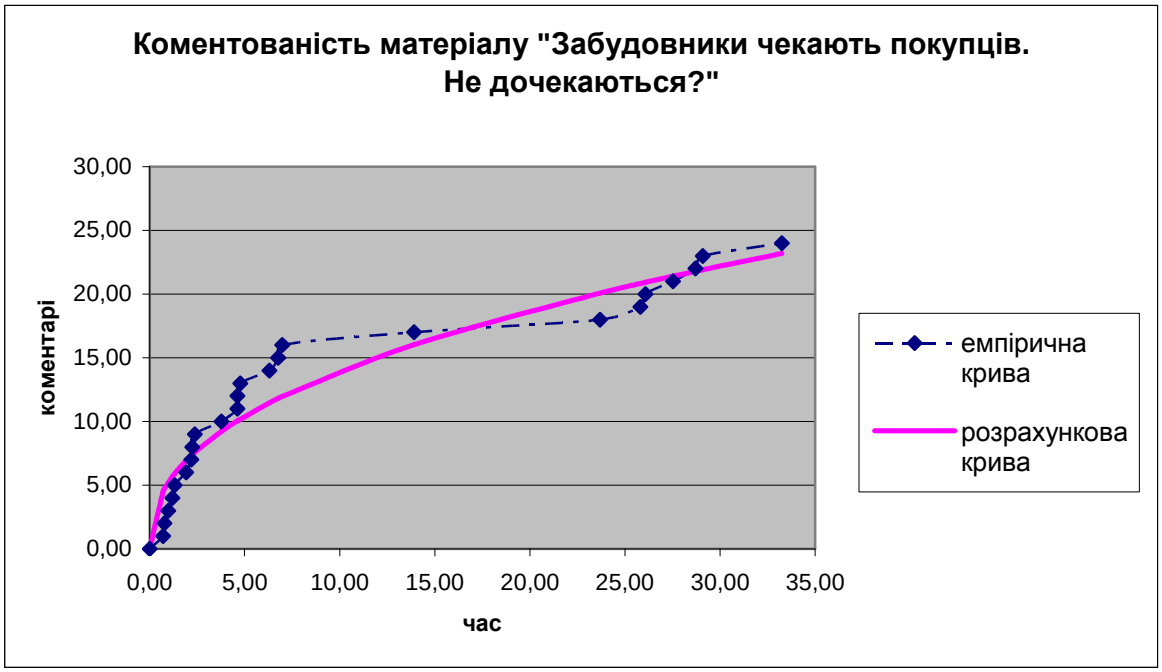
Для експериментального визначення інтерактивного потенціалу публікації збудуємо графік залежности кількости його коментарів від часу, що пройшов з моменту публікації. Більшість програм, які оперують математичною статистикою, наприклад, Mathcad, дозволяють за отриманим розподілом визначити константи a та b з рівняння (2). Однак у випадку недоступности такої програми можна збудувати додатковий графік у логарифмічних координатах. У такому випадку залежність матиме форму:

$$\ln y=b \ln t + \ln a \qquad (4)$$

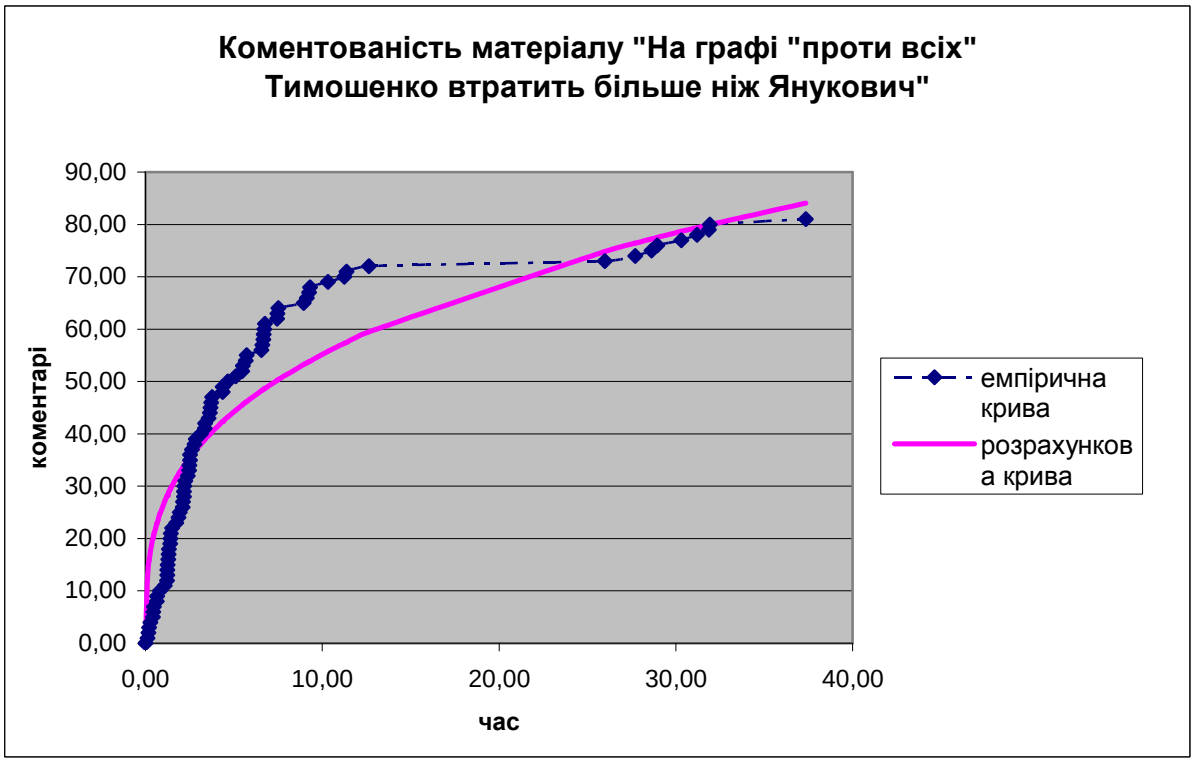
Рівняння (4) є рівнянням прямої, відповідно, константи b та ln a можна визначити в програмі Exel, застосувавши метод найменших квадратів.

Після цього залишиться розрахувати інтерактивний потенціал за формулою $I=a^{1/b}$.

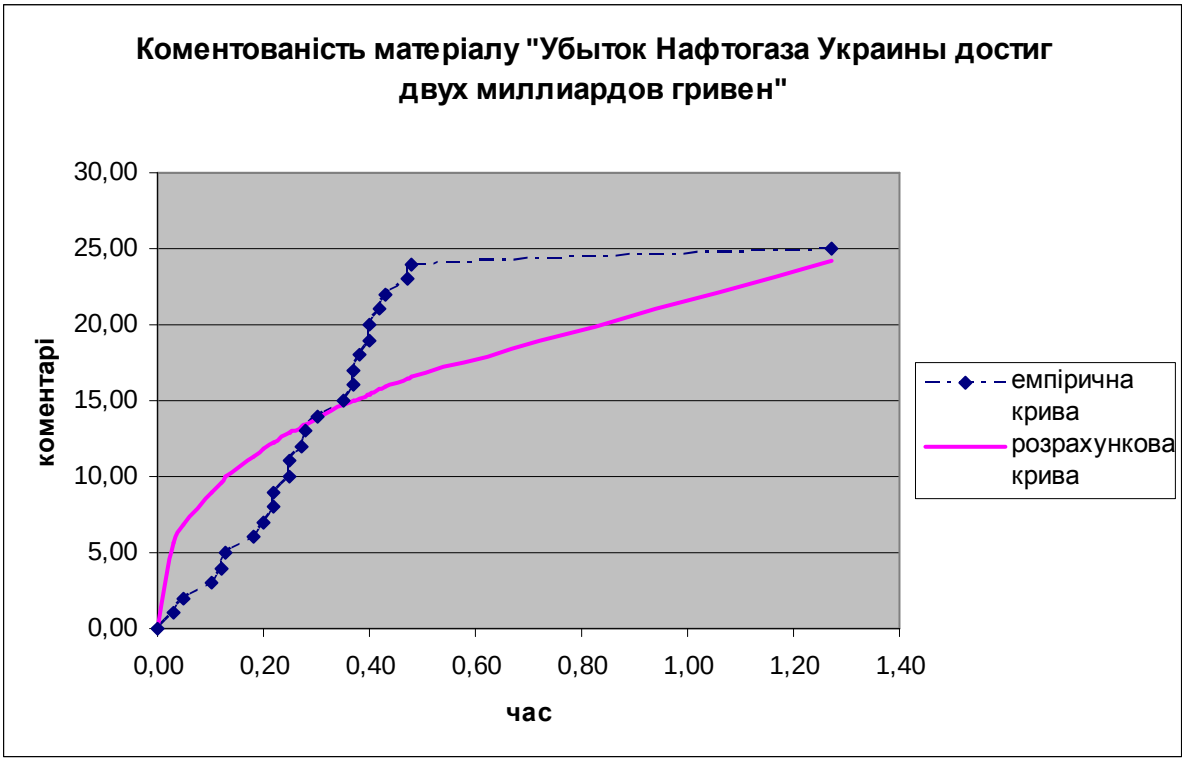
Приклади таких розрахунків наведено на малюнках 1-7, і узагальнено в Таблиці 1.



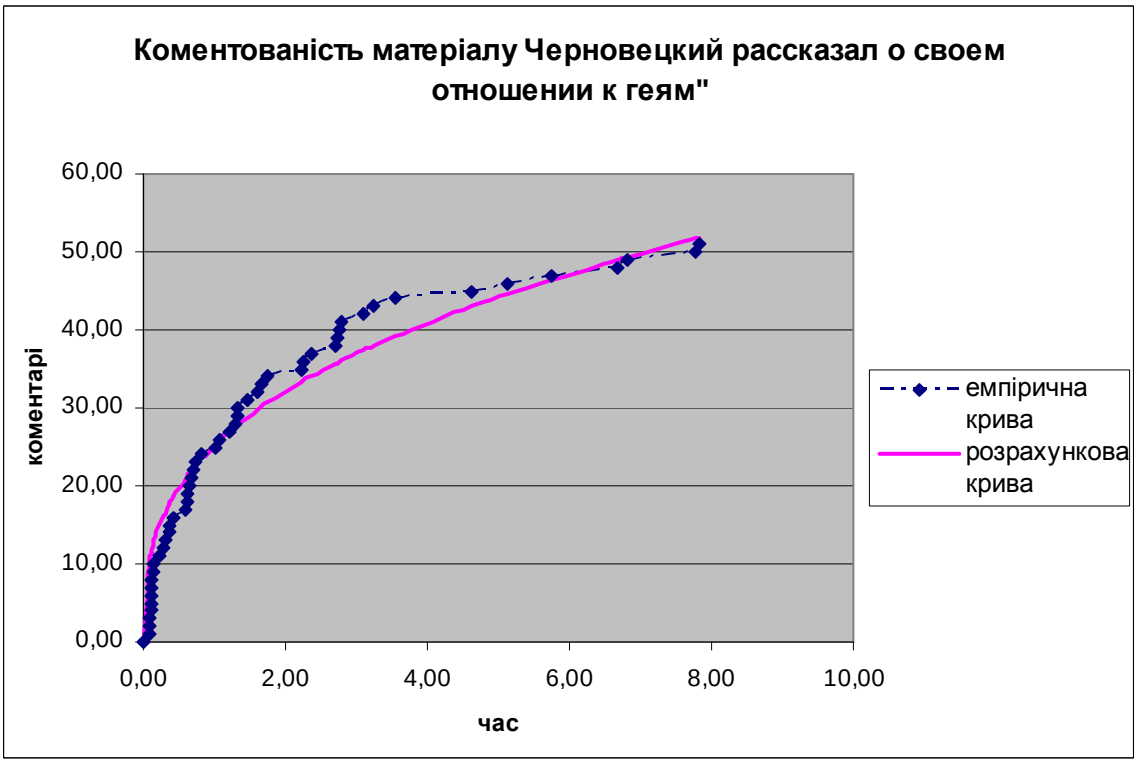
Мал.1. Коментованість матеріалу "Забудовники чекають на покупців. Не дочекаються?" видання "Українська правда", 4 листопада 2009 року.



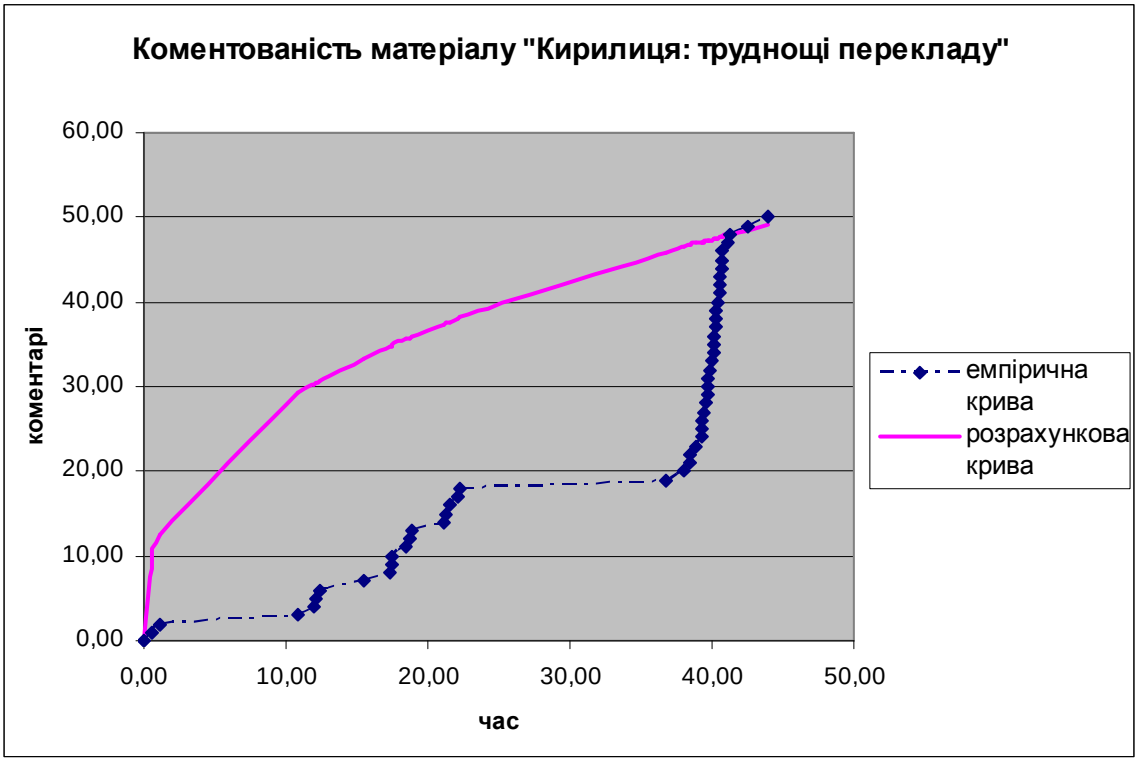
Мал.2. Коментованість матеріалу "На графі "проти всіх" Тимошенко втратить більше, ніж Янукович", видання "Українська правда", 7 листопада 2009 року



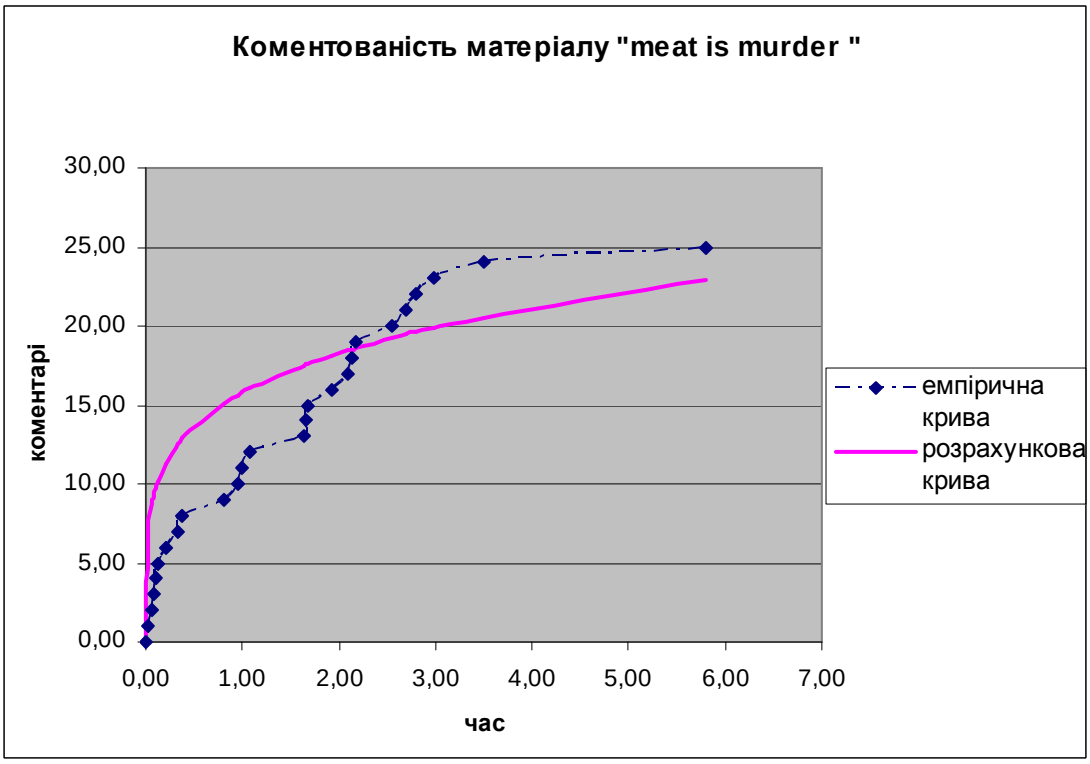
Мал.3. Коментованість матеріалу "Убыток Нафтогаза Украины достиг двух миллиардов гривен", видання "Корреспондент", 6 листопада 2009 року



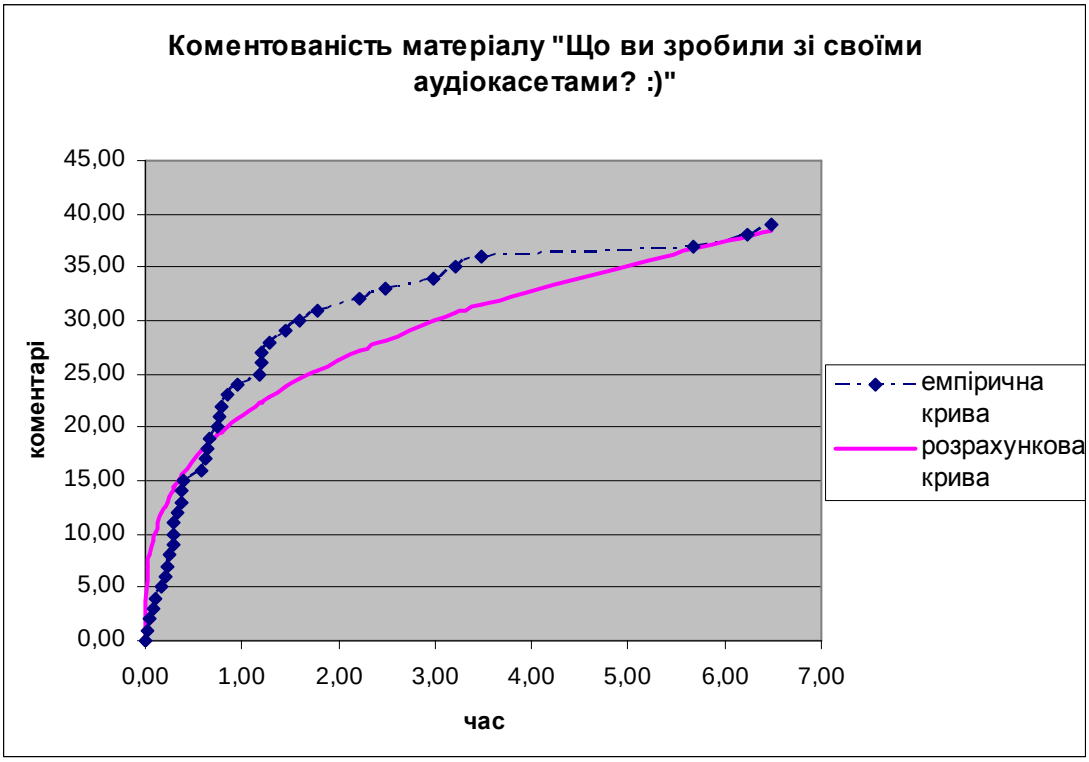
Мал.4. Коментованість матеріалу "Черновецкий рассказал о своем отношении к геям" видання "Корреспондент", 6 листопада 2009 року.



Мал.5. Коментованість матеріалу "Кирилиця: труднощі перекладу" портал Sumno.com, 8 листопада 2009 року



Мал.6. Коментованість матеріалу "meat is murder" спільнота "Чомусик", 30 жовтня 2009 року.



Мал.7. Коментованість матеріалу "Що ви зробили зі своїми аудіокасетами?" спільнота "Чомусик", 2 листопада 2009 року

Таблиця 1. Параметри коментованости досліджуваних матеріалів

Назва матеріалу, ЗМІ	**Дата і час публікації**	**Кількість коментарів**	**a**	**b**	**Інтерактивний потенціал I, год$^{-1}$**
"Забудовники чекають на покупців. Не дочекаються?", "Українська правда"	4 листопада, 10:36	24	5,25	0,42	50
"На графі "проти всіх" Тимошенко втратить більше, ніж Янукович", "Українська правда"	7 листопада, 10:57	81	24,6	0,32	22216
"Убыток Нафтогаза Украины достиг двух миллиардов гривен", "Корреспондент"	6 листопада, 10:49	25	21,1	0,39	2486
"Черновецкий рассказал о своем отношении к геям", "Корреспондент"	6 листопада, 11:14	51	25,2	0,35	10092
"Кирилиця: труднощі перекладу", Sumno.com	7 листопада, 23:55	49	12,1	0,37	844
"meat is murder", "Чомусик"	30 жовтня, 13:24	25	15,8	0,21	510376
"Що ви зробили зі своїми аудіокасетами?", "Чомусик"	2 листопада, 16:39	39	21,1	0,32	13752

Як бачимо, інтерактивний потенціал, як кількісна характеристика коментаторської активности, змінюється зовсім не пропорційно до кількости коментарів під матеріалом. Він виявився найвищим у відверто беззмістовної теми, обговорюваної у спільноті "Чомусик" в "Живому журналі". І лише на другому місці – коментарі до спекулятивної політичної теми.

Найменший інтерактивний потенціал – у економічної публікації. Він у кілька разів нижчий навіть за культурологічну публікацію.

Константа b для більшости матеріалів знаходиться в діапазоні 0,3-0,5. Для однорідних за змістом і формою матеріалів сайту "Кореспондент" вона є дуже близькою, що свідчить про ізоморфність читацької активности. Водночас, формат поведінки коментаторів на матеріалах "Української правди", один з яких є суто економічною статтею, другий – суто політичною новиною, суттєво відрізняється. Ще більш відмінний їхній інтерактивний потенціал.

У випадку матеріалу Sumno.com бачимо яскравий приклад підсилення коментаторської активности зі збільшенням кількости коментарів. Цей графік найбільше відрізняється від розрахункової кривої. Окрім того, на всіх малюнках перші емпіричні значення нижчі за розрахункові, а згодом емпірична крива вибивається вище за розрахункову. Це пояснюється додатковими членами в рівнянні (2), якими ми знехтували при інтеґруванні в першому наближенні, вважаючи, що q<<p. В ідеалі рівняння (2) мало би виглядати так:

$$y=at^b – a't^{b'} \quad (5)$$

Де a'>a, b'<b. А для того, щоб урахувати всі добові коливання коментаторської активности, а також, наприклад, наслідки появи посилання на матеріал на іншому відвідуваному ресурсі, рівняння (2) набуло би загального вигляду:

$$y=at^b + a'tb'+ a''tb''+ a'''tb'''+ a''''tb''''+ \ldots \quad (6)$$

Однак такої точности при розрахунках інтерактивного потенціалі не потрібно, оскільки похибка, обумовлена значним розкидом часу коментування, суттєво вища за похибку, яка виникає внаслідок нехтування додатковими членами рівняння (2).

Тонший аналіз графіків показує, що, наприклад, спад коментаторської активності, який настав після 72 коментаря на мал. 2, відбувся вночі, а зранку активність читачів знову зросла. Тому слід зазначити, що найкраще розроблена методика працює у випадку, коли коментар було опубліковано в прайм-тайм – час найбільшої читацької активности.

ЛІТЕРАТУРА

1. Люлько А. Порівняльний аналіз становлення та розвитку новітніх медіа в США та Україні: Кваліфікаційна робота на здобуття академічного звання магістр зі спеціальності "Журналістика" [Електронний ресурс] / Андрій Люлько. – Київ, 2008. - С.23. - Режим доступу: http://j-school.kiev.ua/images/uploads/textblog/08_10_Lulko_Andriy_dyplom2008.pdf . - Назва з екрану.
2. Kroll J. Plain Dealer wants comments -- without the side order of bile [Електронний ресурс] / John Kroll. - October 12, 2009, 8:39AM. - Режим доступу: http://blog.cleveland.com/updates/2009/10/plain_dealer_wants_comments_--.html . — Назва з екрану.
3. Rowse D. 10 Ways to Hurt Your Blog’s Brand by Commenting on Other Blogs [Електронний ресурс] / Darren Rowse. - August 29th, 2007 at 12:08. - Режим доступу: http://www.problogger.net/archives/2007/08/29/10-ways-to-hurt-your-blogs-brand-by-commenting-on-other-blogs/ . — Назва з екрану.

SUMMARY

This article introduces the notion of the interactive potential that characterizes the activity of the target audience of Internet resources. This figure has calculated based on the dynamics of the comment issues. Value has determined experimentally for some publications.

Keywords: Internet, interactivity, commenting, interactive capabilities, effectiveness of communication.

Віктор ЗІНЧЕНКО *© 2009*

ПРОБЛЕМИ СУСПІЛЬНОГО УПРАВЛІННЯ В КОНТЕКСТІ СОЦІАЛЬНО-ФІЛОСОФСЬКОГО АНАЛІЗУ КОНЦЕПЦІЇ ІНФОРМАЦІЙНОГО СУСПІЛЬСТВА.

АНОТАЦІЯ

Розглядаються дві основні парадигми сучасного соціально-філософського аналізу – індустріальна концепція інформаційного суспільства та гуманістична концепція загальнолюдських цінностей, які по-різному відповідають на питання значущості соціального знання для гуманітарної освіти та суспільного розвитку.

Ключові слова: суспільне управління, інформаційне суспільство, соціальне знання, суспільна освіта.

Для розгляду винесеної у назву статті проблеми варто зупинитися на наступних основних питаннях. По-перше, окреслити межі теорії соціальних систем і вказати на її зв'язок з теорією суспільного управління. По-друге, з'ясувати роль системи освіти в суспільному управлінні. По-третє, порівняти дві основні парадигми сучасного соціально-філософського розгляду проблем освіти – технократично-індустріальну концепцію інформаційного суспільства та гуманістично-моралістичну концепцію загальнолюдських цінностей. По-четверте, дати загальну оцінку проблем управління з точки зору теорії соціальних систем.

Отже, теорія соціальних систем виокремилась як самостійний напрям в середині XX століття. Її становлення і розвиток пов'язані, передусім, з діяльністю видатного американського філософа, методолога науки, соціолога, економіста і державного діяча Толкотта Парсонса та його учнів, послідовників та критиків – як у сфері теорії, так і у практичній діяльності [2, 70].

Теорія соціальних систем Парсонса характеризується як теорія структурного функціоналізму, тобто структура досліджуваного об'єкту визначається функціями, яким він повинен задовольняти для свого самовідтворення і саморозвитку: скільки є в наявності функцій об'єкту, стільки повинно бути аналітично виокремлено і структурних елементів цього об'єкту як цілісної системи. Причому Парсонс розглядав у якості об'єкта, який підлягає структуруванню, систему дії [3, 450]. Тобто, побудова системи є результатом цілісного аналізу дії як специфічної реальності.

Слід зауважити, що кожна аналітично конструйована система є автономною лише відносно. Система не "повисає" в повітрі, в абстракції, адже всі її функції, згідно до теорії соціальних систем Парсонса, спрямовані в кінцевому рахунку на відтворення певного балансу взаємодії системи з оточуючим її середовищем. Для кожної системи оточуюче середовище своє, специфічне, але не існує систем без оточуючого середовища – сама система виникає як специфічна форма організованої і активної взаємодії певної життєвої форми з навколишнім світом. Руйнування системи означає смерть цієї форми – тобто система виявляється тією умовою, без якого неможливе існування будь-якого об'єкту як цілісності.

Парсонс виокремлює чотири основні функції, яким повинна задовольняти так специфічна система, як система дії. Це функції адаптації, відтворення зразка, інтеграції і ціледосягнення. Перші дві спрямовані назовні – безпосередньо відповідають за взаємодію системи з оточуючим середовищем; дві останні є функціями "внутрішніми" воно відповідають за цілісність і самобутність системи. Специфіка соціальних систем, на відміну від усіх інших, полягає у тому, що в якості оточуючого середовища для них постає соціальне середовище (а точніше – інші соціальні системи). Це означає, зокрема, що ефективність функціонування будь-якої соціальної системи полягає в узгодженні її взаємодії з іншими соціальними системами [4, 340].

Досить специфічною і дуже важливою проблемою виявляється в контексті теорії соціальних систем проблема суспільного управління. Взагалі, проблеми управління дуже зручно формулюються мовою функціоналізму. Особливо цікавим є застосування такої форми функціоналізму як структурний функціоналізм, адже очікується, що ця теорія і її застосування дозволить охоплювати ширшу (і складнішу) сферу соціальної реальності у якості об'єкта управління.

Варто зауважити ще одну важливу сторону питання. Соціальна реальність, з точки зору теорії соціальних систем, постає як реальність аналітична, тобто це реальність, у якій ототожнюється знання способу дії з самою дією. Таке специфічне знання отримало назву соціального знання. Одним з суттєвих наслідків такого розуміння соціальної реальності є те, що для успішної суспільної діяльності необхідна наявність відповідних соціальних знань – власне наявність таких знань тотожна успішній діяльності, адже ці знання мають перформативний характер, тобто це знання-вміння. Тому першорядного значення набувають процеси оволодіння цими знаннями, тобто процеси суспільної освіти в найширшому розумінні цього слова.

Проблема освіти з точки зору соціальної філософії є, передусім, проблемою значення освіти у суспільному житті. Оскільки соціальна філософія претендує на роль методології освіти, очевидно, що у такий спосіб вона намагається впливати певним чином на суспільне життя. Оволодіваючи свідомістю людей, соціальна філософія перетворюється на реальну соціальну силу, прикладом чого може слугувати досвід марксизму. Самовизначення соціальної філософії, і передусім – у питаннях освіти, є завданням, яке вимагає постійної уваги і критичного розгляду. Тут не може бути "само собою зрозумілих" речей, все повинно піддаватися сумніву, і в першу чергу – самі межі впливу соціальної філософії на суспільне життя.

Проблема ж освіти як такої є однією з наріжних філософських проблем щонайменше з часів першого, хто назвав себе філософом, – Піфагора. Без належної освіти немає справжнього філософа, більше того, самі філософи, починаючи з Геракліта і Платона, активно наголошують на необхідності втручання філософів у освіту всіх інших членів суспільства. З того часу людство накопичило значний досвід як вдалого, так і сумнівного за своєю користю, втручання філософії як в освіту, так і в суспільне життя. Можна зробити попередній припущення, що найбільш значний вплив на суспільне життя мала не економічна діяльність філософів (від Фалеса до Енгельса), не їх політична діяльність (від Геракліта до Сартра), а саме вплив філософії на освіту (від Піфагора і Сократа до Гегеля і Гадамера). Не випадково філософи завжди претендували на роль вчителів, питання полягає лише в тому, кого прагнули навчити філософи.

Як правило, адресатом філософських творів виявлялись інтелектуали, представники еліти. Немає сумніву, освіта еліти є надзвичайно важливим завданням, яке викликає, однак, наступне питання, – як ця освіта співвідноситься з завданням широкої суспільної освіти. З розвитком соціальної філософії останнє завдання стає все більш актуальним, відповідно до його загострення у суспільному житті. Досить лише згадати проблему ідеології. Якщо спочатку проблема широкої суспільної освіти ігнорувалась як у суспільстві, так і у філософії (хоча саме філософи перші поставили питання про рівність усіх людей, з чого можна було виснувати і рівне значення для всіх освіти), то з часом вона почала формулюватися у вигляді проблеми освіти для "маси" як відмінної від освіти для еліти. Еліта повинна мати раціоналістичну освіту, "маса" – емоційно-чуттєву. З часів двоїстої теорії істини цей підхід не зазнав суттєвих змін. Однак найчастіше його хибно тлумачать таким чином, що різними є не лише шляхи пізнання істини, – "маса" і еліта мають різні знання, різні істини. Тому необхідні буцімто подвійні стандарти філософської методології освіти – філософія для посвячених, яка відрізняється, як правило, надскладною мовою і туманним символізмом, і філософія для "простих", "для домогосподарок", перенасичена прикладами "з життя" та моралізаторством. На нашу думку, ані парадоксалізм "елітарної" філософії, ані "здоровий глузд" філософії "мас" не можуть бути методологією освіти, оскільки не ведуть до істини, а швидше йдуть від неї у манівці.

Соціальна філософія як методологія освіти можлива як філософія, що є однаково доступною як для еліти, так і для "маси". Не може бути методологія для викладача орієнтованою на інші знання, ніж методологія для студента. Більш гостро, ніж питання про різницю у рівні знань викладача і студента, стоїть питання про межі пізнання суспільства та про можливість позитивних соціальних змін на основі знань про суспільство. Адже сучасні освітні технології, зокрема інтернет, максимально спростили механізми розповсюдження знань, справа полягає лише у тому, щоби від цих знань була користь, а не шкода. Для позитивного використання знань якраз і необхідна передусім філософська грамотність кожного члена суспільства. І соціальна філософія стоїть на першому місці серед філософських дисциплін, які слід освоювати.

Соціальна філософія традиційно орієнтована на висвітлення і розв'язання проблеми співвідношення людини і суспільства. І, незважаючи на модернізацію соціальної теорії, що мала місце останні два століття, філософське дослідження суспільства в цьому відношенні не відійшло від класичних позицій, але, швидше, збагатило їх. Власне соціальна філософія уточнила свої

методологічні засади та предмет дослідження, вивчаючи проблему "людина–суспільство" під кутом зору становлення, природи, функціонування та розвитку соціального. Соціальне при цьому постає як така якість, яка не може висновуватись або переважно з людини, або переважно з суспільства, як те середовище, котре значною мірою визначає, конституює і людину, і суспільство. Соціальне не є субстанцією, чимось абсолютно самодостатнім, адже тоді воно щонайменше втрачає зв'язок з природою, що у теорії веде до апорій визначення людини і суспільства, а на практиці призводить до екологічних дисбалансів і катастроф. Але соціальне не є також і чистою функцією, відношенням, адже воно не може бути повністю формалізованим, вичерпаним визначеннями таким чином, щоб його можна було б, наприклад, "продублювати" за допомогою комп'ютера, навіть найпотужнішого. Обидва підходи потребують доповнення виміром ціннісного, аксіологічного, що дозволяє реалістично, практично зорієнтовувати соціально-філософський аналіз.

Дві основні парадигми сучасного соціально-філософського розгляду – технократично-індустріальна концепція інформаційного суспільства та гуманістично-моралістична концепція загальнолюдських цінностей по-різному відповідають на питання значущості соціально-філософського знання для гуманітарної освіти, хоча обидві наголошують на цій значущості. Вони протистоять одна одній у вирішенні теоретичних і практичних проблем освіти, незважаючи на численні спроби примирення цих парадигм в рамках найбільш вдалих їх модифікацій. Прикладом першої парадигми можна вважати концепцію соціальних систем Нікласа Лумана, друга парадигма розгорнуто представлена теорією комунікативної дії Юргена Габермаса. Нижче буде здійснено спробу простежити основні аспекти сучасного соціально-філософського аналізу проблеми освіти на прикладі контроверзи теорій цих дослідників.

Концепція Лумана належить до традиції соціології знання, за якою соціальна реальність зводиться до соціального знання та процесів його відтворення і розвитку. Соціальні знання – це знання, необхідні індивідам для їх успішної участі в соціальному житті. Це, передусім, повсякденні знання, що мають переважно нерефлексивний характер, й представлені на рівні поведінкових структур, комунікації. На думку Лумана, у своїй сукупності ці структури взагалі не можна "відрефлектувати", зробити прозорими для пізнання [1, 197]. Чи не заперечує це саму можливість адекватного пізнання, а отже і освіти? У спеціальній роботі "Неймовірність комунікації" Луман доводить, що можливість самої комунікації залежить від наявності необхідних комунікативних посередників – медіа-засобів, у ролі яких виступають соціальні системи. Соціальні системи, такі як господарство, право, політика, наука тощо в їх взаємодії та цілісності, уможливлюють не лише саму комунікацію, але і, очевидно, такі її форми, як освіта і пізнання. У який спосіб це відбувається, можна з'ясувати на прикладі і у межах кожної з цих систем зокрема, в усій же повноті цей процес неможливо раціоналізувати, що, однак, не заперечує здійснення комунікації в усіх її можливих формах. Таким чином, контролювати процеси руху інформації можливо лише в межах окремих систем, тим самим, підкреслюючи абсолютну підвладність людині технічних, індустріальних засобів, Луман жорстко обмежує сферу їх дії. Тому не може бути суспільної еліти, а лише еліта окремих соціальних систем: будучи представником еліти у одній соціальній системі, з точки зору інших соціальних систем людина може нічим не відрізнятися від інших індивідів. Тому ніхто сам по собі не є достатньо компетентним, не володіє достатнім рівнем раціональних знань, щоби приймати обгрунтовані вирішення більше, ніж у одній соціальній системі. Тому і освіта завжди виявляється обмеженою, обмежені можливості вона і надає. Більше того, виникає серйозна проблема різнорідності знань у різних соціальних системах. Спільним у них є лише їх соціальна функція.

Ситуацію недостатньої раціоналізації суспільного життя фіксує і Габермас, однак, на відміну від Лумана, дотримується менш радикальної позиції стосовно можливості подолання цієї нестачі. Габермас говорить не про принципову непізнаваність суспільної реальності в цілому, а про необхідність і можливість принципової домовленості з нагальних проблем суспільного життя, яка дозволяє досягати соціальної інтеграції через випрацювання спільних цінностей. Якщо вибудувати ці домовленості у вигляді часової послідовності, то суспільне життя постає у вигляді поступової еволюції соціальних знань, причому провідну роль відіграють моральні домовленості (хоча і раціональні) між людьми, а не рівень розвитку того чи іншого типу соціального знання (раціональності). Тим самим Габермас акцентує увагу на значущості визнання права кожного на власну позицію за умови спроможності зробити цю позицію зрозумілою для всіх. В результаті виявляється, що реалізувати своє право кожен може, прийнявши участь у тій чи іншій

домовленості, і далеко не завжди індивід виявляється спроможним таку домовленість започаткувати, зробити загальновизнаними власні цінності (зазвичай навпаки – загальновизнані цінності стають власними цінностями індивіда). Тому цінності у Габермаса заміняються, по суті, нормами. Норми на відміну від цінностей, які формують людину, повністю залежать від визнання людьми. Соціальні знання виявляються залежними від індивідів.

Отже, вся соціальна реальність постає як своєрідний процес навчання, у якому Луман підкреслює зростаючу спеціалізацію і складність соціальних знань, а Габермас наголошує на принциповій орієнтованості будь-яких соціальних знань на людину. Можна сказати, що Луман орієнтований на традиційний для соціології позитивістський, а Габермас — на традиційний для історичних наук герменевтичний погляд на соціальну реальність, тобто, відповідно, — на соціальні та гуманітарні науки. Зразком перших можна вважати соціологію, останніх – історію.

Соціологія претендує на пізнання суспільних законів, аналогічних за своїм характером законам природи, причому значення цих законів має бути таким же вирішальним. Аналогічними є і методи пізнання. С.Л.Франк у роботі "Духовні основи суспільства. Вступ до соціальної філософії" не заперечує наявності у суспільному житті боку, для якого подібне пізнання є адекватним, але "безсумнівно, що є в ньому і інший бік, вже неприступний для предметно-натуралістичного пізнання, який цим пізнанням або ігнорується, або прямо спотворюється" [6, 213]. Історизм же, на думку Франка, схильний абсолютизувати різнорідність проявів суспільного життя і, відповідно, його методологією виступає в кінцевому рахунку релятивізм.

Таким чином, соціальна філософія як методологія освіти, може бути орієнтованою на соціологію або ж на історію. У першому випадку – будувати освіту як механізм відтворення безумовних цінностей (з акцентом на збереження і відтворення існуючого). У другому – намагатися розвивати індивідуальне і унікальне в людині (зі сподіванням на творчість і відкриття нового). Перше може призвести до небезпечної догматизації знань і репресивне придушення особистості (що означатиме втрату цінностей), друге – до руйнування наукової об'єктивності і втрати ідентифікації особистості (внаслідок їх постійної мінливості). Очевидно, що ці два підходи повинні врівноважувати один одного.

Як це можливо – примирити концепції Лумана і Габермаса, соціологію і історію, еліти і "масу" врешті-решт? На нашу думку – через звернення до ціннісного підходу, через пошук спільних цінностей. Спільні цінності людей дозволяють їм приймати участь одночасно у функціонуванні декількох соціальних систем, так само як лише ці цінності можуть дійсно обгрунтувати суспільні норми, наповнити домовленості смислом. Соціологія і історія, звертаючись до норм, пояснюють їх необхідність кожна по-своєму: як спосіб організації індивідів, або як засіб мотивації їх поведінки; однак обидві неможливо побудувати, ігноруючи цінності. І, нарешті, якими б різними і несумісними не здавалися еліти і маси, всі вони мають єдину батьківщину, єдине прагнення до свободи і єдину істину – людина залишається людиною завдяки своєму розуму, успішне користування яким залежить від успішної освіти.

Таким чином, розгляд проблем освіти дає нам наступне вирішення проблем суспільного управління: суспільна освіта виявляється ключовою сферою реалізації суспільного управління – державне управління є лише завершенням і закріпленням основних завдань процесу суспільної освіти. Теорія соціальних систем дає досить цікаву і, водночас, парадоксальну, на перший погляд, відповідь на питання здійснення процесів суспільної освіти і, відповідно, суспільного управління. Останні здійснюються у автономному режимі, незалежно від нашого впливу на них – незважаючи на те, що ці процеси відбуваються саме через нашу свідомість і нашу діяльність. Процеси суспільної освіти і, відповідно, суспільного управління є процесами "автопоетичними" (термін Н.Лумана), тобто процесами самоорганізованими і цілісними за своєю природою. Від нас залежить лише міра досконалості і успішності цих процесів – їх регульованість нам непідвладна.

ЛІТЕРАТУРА

1. Луман Н. Тавтология и парадокс в самоописаниях современного общества // Социо-Логос. – М., 1994. – 480 с. – С.194-216.

2. Мертон Р. Социальная теория и социальная структура (фрагменты). – М., 1996. – 112 с.

3.Парсонс Т. К теории социального действия. – М., 2000. – 880 с.

4.Тернер Дж. Структура социологической теории. – М., 1985. – 470 с.

5.Франк С.Л. Духовные основы общества. – М., 1992. – 511 с.

SUMMARY

Two basic paradigms of modern socially philosophical analysis – industrial conception of informative society and humanism conception of common to all mankind values which variously answer the question of meaningfulness of social knowledge for liberal education and community development are examined.

Key words: public management, informative society, social knowledge, public education**.**

Світлана ЛУЦАК ***© 2009***

СИНЕРГЕТИЧНА МЕТОДИКА МОДЕЛЮВАННЯ ПРОЦЕСІВ ГАРМОНІЗАЦІЇ ФОРМОЗМІСТУ В «ХУДОЖНЬОМУ ЯДРІ» (ЕКСПЕРИМЕНТАЛЬНА КОМП'ЮТЕРНА ПРОГРАМА ПОШУКУ МІТОК ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ В ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ)

АНОТАЦІЯ

У статті здійснено спробу синергетичного моделювання динамічної гармонії художньої цілісності – з використанням трансдисциплінарної концепції золотого перетину, здавна відомої в мистецтвознавстві як певний «закон» структурної досконалості цілого та функціональності його частин. Для досягнення зазначеної мети було складено експериментальну комп'ютерну програму пошуку міток золотого перетину, ефективність якої апробовано на прикладі кількох творів української літератури межі XIX – XX століть.

Ключові слова: трансдисциплінарність, золотий перетин, динамічна гармонія художнього цілого.

Сучасна художньо-естетична концепція динамічної гармонії – як «єдино-роздільності», або ж «множини єдиного» (терміни М. Гіршмана)[16], бере свій початок із Ренесансу. Вельми істотною постає вона у судженнях Леонардо да Вінчі, присвячених технікам повторюваності, варіативності, імітаційності, контрапункту (лат. *punctus contra punctum* – нота проти ноти), завдяки дотриманню яких митець здатен осягати закладений природою закон Єдності й Різноманіття [10].

В епоху Відродження особливої популярності набула також теорія т.зв. «золотого перетину». Тоді ж його почали осмислювати як універсальний закон гармонійного формоутворення. Наслідком довготривалих пошуків математичних закономірностей «золотої пропорції» стало згодом відкриття її зв'язку з відомою математичною послідовністю чисел Фібоначчі. У результаті на перетині теорій багатьох природничо-математичних і суспільно-гуманітарних наук з'явилася сучасна трансдисциплінарна і великою мірою синергетична концепція золотої симетрії, за допомогою якої обґрунтовують закономірності структурування фізичних і хімічних сполук, планетарних, космічних, біологічних, культурних і власне семіотичних систем[17].

---

[16] Поняття «цілісність» – пише М. Гіршман, – спрямоване на інтегральне визначення повноти буття як: 1) первісної єдності всіх буттєвих смислів, 2) їх відокремлення як саморозвитку, 3) їх глибинної неподільності [6, 7]. Термін «художня цілісність» стає актуальним, якщо мова йде про «творче здійснення і відтворення цілісності буття» [6, 8]. Поняття цілісності слід відрізняти від суміжних – цільності, системності, зв'язності, завершеності й под. Цілісність співвідноситься з «першою» та «останньою» світовою неподільністю в різних формах її життєвих проявів як «множини єдиного». Системність, зв'язність, завершеність і т.д. – це ознаки конструкції, що характеризують системні властивості кожного окремого цілого [4, 87].

[17] **Коротка історія становлення концепції золотого перетину** (*подаємо її з метою загального ознайомлення*. – С.Л.). Уважають, що поняття золотого перетину ввів у науковий обіг Піфагор, давньогрецький філософ і математик (VI ст. до н.е.). Математичні й естетичні погляди його школи (у тому числі – проблеми, наближені до золотого перетину) розглядав Платон (427-347 рр. до н.е.) у діалозі «Тімей». Можливо, Піфагор запозичив це знання у єгиптян і вавилонян (пропорції піраміди Хеопса, храмів,

Сьогодні існує чимало спроб екстраполювати її у практичну царину дослідження художньо-естетичної цілісності[18], гармонійність якої, зрозуміло, виникає лише у процесі

барельєфів, предметів побуту і прикрас із гробниці Тутанхамона свідчать, що єгипетські майстри користувалися співвідношенням золотого поділу при їх створенні). Перший геометричний опис золотого перетину знаходимо у 2-ій книзі «Начал» Евкліда [9].

В епоху Відродження художники зазвичай розміщували головні елементи картини у т.зв. зорових центрах (точках, що знаходяться на відстані 3/8 і 5/8 від відповідних країв площини), щоб краще привернути увагу до зображуваного. Як наслідок – абстрактна теорія золотого перетину поступово перетворювалась у художню практику. Особливо цікавився нею Леонардо да Вінчі. Він здійснював перетини стереометричного тіла, утвореного правильними п'ятикутниками, отримуючи прямокутники зі співвідношенням сторін у золотій пропорції. Такому поділу Леонардо да Вінчі дав назву «золотий перетин». Згідно з переказами, за законами описаної пропорції він малював свою «Джоконду» – портрет дружини банкіра Франческо де ле Джокондо Монни Лізи: на картині у самому центрі золотого перетину художник розмістив очі й уста жінки-натурниці, які лише на одну мить були осяяні посмішкою (коли він розповів їй легенду про хлопця, що зумів перетворити дерев'яну статую на жінку, співаючи для неї пісні своєї юності). Припускають, що саме такою побудовою картини зумовлена її особлива рецептивна впливовість. Побутує думка, що Леонардо да Вінчі мав намір навіть сам написати книгу з геометрії. Однак випередив його знаний італійський математик Л. Пачолі. Можливо, художник співпрацював із математиком, бо у книзі «Божественна пропорція» Л. Пачолі є дуже багато блискуче виконаних ілюстрацій (їх приписують саме Леонардо да Вінчі). Л. Пачолі охарактеризував «божественну суть» золотого перетину як вираження Трійці (малий відрізок – утілення Ісуса Христа, великий – Бога Отця, а ввесь – Духа Святого). Приблизно у той же час німецький математик А. Дюрер докладно розробив теорію пропорцій ідеального людського тіла (воно поділяється золотим перетином у лінії талії, між кінцями середніх пальців опущених рук, а нижня частина обличчя – лінією рота і т.д.). Відомий астроном XVI ст. Й. Кеплер назвав золотий перетин однією зі скарбниць геометрії. «Побудований він так, – писав учений, – що два перші компоненти в сумі дають третій, а будь-які два наступні, якщо їх додати, – утворюють четвертий, причому ця пропорція зберігається до безконечності». Й. Кеплер уперше звернув увагу на значення золотої пропорції для ботаніки (росту рослин і їхньої будови) [9].

Після довгих років забуття теорія золотого перетину знайшла своє продовження у працях німецького професора С. Цейзінга. У 1855 році він опублікував «Естетичні дослідження», започаткувавши т.зв. «математичну естетику». С. Цейзінг аналізував античну статую Аполлона Бельведерського, грецькі вази, архітектурні споруди багатьох епох, рослини, тварини, пташині яйця, музичні тони, віршові розміри. Він дав визначення золотого перетину, показавши його втілення у відрізках прямої і в цифрах. Коли були отримані цифри, які виражали довжину відрізків, то С. Цейзінг помітив, що вони утворюють ряд Фібоначчі. Наступна його книга отримала назву «Золотий перетин як головний морфологічний закон у природі та мистецтві» [9]. Суть закономірності Фібоначчі полягає у тому, що, починаючи з першого, кожне наступне число одержується шляхом додавання двох попередніх. Через деякий час Р. Сімпсон конкретизував, що співвідношення членів згаданої математичної послідовності наближається до сталого числа, яке є основою золотої пропорції (числа Фідія). При діленні будь-якого компонента ряду Фібоначчі на наступний з'являється величина, зворотна до першого числа Фідія ($Ф_1$ = 1,618), – число $Ф_2$ = 0,618. Формулу такого рекурентного ряду вивів Ж. Біне: $F_n = F_{n-1} + F_{n-2}$ [11, 115-117].

Закономірності «золотої симетрії» виявляють у енергетичних переходах елементарних частинок, у будові деяких хімічних сполук, у планетарних і космічних системах, у молекулах звичайної води, у будові людського тіла, рослин, у біоритмах і функціонуванні головного мозку, зорового сприйняття, у темперованому звукоряді, у творах усіх видів мистецтв і т.ін. Білоруський учений Е. Сороко зробив висновок, що т.зв. узагальнені золоті *p*-перетини є числовими інваріантами систем, які самоорганізовуються [11, 122].

Таким чином, золотий перетин уважається абсолютним законом гармонізації змісту і форми.

[18] **Принцип золотого перетину – найвищий прояв структурної та функціональної досконалості цілого і його частин у мистецтві.** Найвідомішими прикладами використання золотої пропорції у скульптурі є статуї Аполлона Бельведерського, Зевса Олімпійського й Афіни Парфенос. Архітектурні зразки аналізованої структурно-формальної закономірності – древні Парфенон і Пантеон, приміщення сенату в Кремлі та Секретаріату ООН, Нотр Дам у Парижі, Пентагон [9].

Крім згаданого вище Леонардо да Вінчі, принцип золотого перетину застосовували І. Шишкін («Сосновий гай»), Рафаель («Побиття новонароджених») та ін. [див. *приклади того, як ці художники планували композиції картин за принципом золотого перетину в інтернет-джерелі* 9].

Знаний дослідник золотого перетину О. Стахов наводить ще такі випадки використання цієї закономірності в живописі (Мікеланджело «Святе сімейство», С. Далі «The Sacrament of the Last Supper», К. Васильєв «Біля вікна»), музиці (Й.-С. Бах «Хроматична фантазія», Ф. Шопен «Fantasia-Impromtu», В. Моцарт «Дон Жуан», Л. Бетховен «Сонячна соната», увертюра до опери М. Глінки «Руслан і Людмила», вступ до «Трістана та Ізольди» Р. Вагнера – ці твори досліджував Е. Розенов; Л. Сабанєєв відшукав найбільшу кількість золотих перетинів у музичних творах А. Аренського (95%), Л. Бетховна (97%), Й. Гайдна (97%), В. Моцарта (91%), Ф. Шопена (92%), Ф. Шуберта (91%) та ін.), поезії (О. Пушкін «Чоботар», «Не

динамічного становлення та втілюється формально в особливому співвідношенні передбачуваного й імовірнісного, структурованого і мало впорядкованого. Обґрунтуванню вказаної синергетичної закономірності присвячено чимало власне мистецтвознавчих і фізичних праць. Усіх їх об'єднують достатньо схожі висновки. Так, представники синергетики – на підставі аналізу математичних засад гармонійної симетрії – стверджують, що ідеальною є пропорція впорядкованого та стохастичного $^{62\,\%}/_{38\,\%}$, яка майже повністю збігається з першим числом Фідія (Φ_1 = 1,618) [11, 117]. У деяких мистецтвознавчих працях знаходимо трохи інші цифри (так, Л. Айтсмен формування кольорової гами пов'язує з відношенням $^{80\,\%}/_{20\,\%}$ або $^{75\,\%}/_{25\,\%}$ [1, 157]), однак і вони засвідчують, що гармонійна пропорція ніколи не є повністю симетричною, а наближається ≈ як 3:1. Утворене в результаті такого ділення число схоже на співвідношення кожного наступного члена послідовності Фібоначчі до попереднього. Цю пропорцію, як уже зазначалось, називають «золотою» [11, 117].

Отже, аналізуючи літературні твори (переважно ліричні), Л. Сабанєєв помітив у деяких художніх зразках кількісну закономірність побудови строф, що нагадує ряд Фібоначчі; а також розміщення найвищих точок інтриги в тому рядку, номер якого збігається з числом, що є часткою діленого (загальної кількості рядків) і дільника – Φ_1 [15]. На підставі цього висновку вченого та вище описаних припущень О. Стахова ми склали відповідну формулу і з допомогою працівників комп'ютерної галузі розробили програму пошуку сфери золотого перетину в літературних творах. Обґрунтування можливості її застосування для аналізу ключових колізій у художніх зразках і становить головну **мету** пропонованої статті. Складену програму ми апробовували на відомих в історії української літератури вершинних зразках синтезу мистецтв («Valse mélancolique» О. Кобилянської, «Лісова пісня» Лесі Українки, «Мойсей» І. Франка), оскільки такий підхід, припускаємо, дає змогу краще простежувати взаємну залежність гармонії формальних і змістових ознак твору. Практична реалізація цього задуму і становить собою **завдання** нашої студії.

Складена експериментальна комп'ютерна програма пошуку міток золотого перетину в літературних творах виконує такі функції: 1) обчислює в них загальну кількість віршових рядків (або предикативних центрів, якщо зразки написані прозою), 2) ділить отримане число на Φ_1 = 1,618, 3) виділяє умовний центр золотого перетину, тобто номер отриманого в результаті ділення рядка.

Між указаними головними кроками програма виконує і деякі проміжні: за вказівкою користувача 1) усуває «пусті» рядки (наприклад, між строфами), 2) заштриховує і виділяє відповідною модифікацією шрифту перший, останній і «золотий» рядки (у нашому випадку початок і кінець – курсивом, а ідейний центр – напівжирним шрифтом); 3) виокремлює 3 рядки після першого, 3 – перед останнім і по 3 – навколо «золотого» рядка, розмежовуючи вказані фрагменти тексту ***, а тоді 4) разом це нове текстуальне утворення показує як результат*.

Для зручності користування у програмі передбачено наявність трьох діалогових вікон: **1-е** дозволяє після занесення тексту робити ще деякі технічні правки, усувати «пусті» рядки; **2-е** – позначати перший і останній рядки та «перевертати» текст у «дзеркальний», якщо основна його інтрига розміщена не у відношенні ≈ 3:1, а ≈ 1:3; **3-є** – презентує підсумок перетину. Також уведено додаткові команди, щоб мати змогу роздруковувати і запам'ятовувати текст, його перетин і остаточний результат, а ще – зберігати увесь «проект перетину».

Як уже говорилося, ми апробовували описану програму на прикладі кількох творів української літератури, знаних як неперевершені зразки синтезу мистецтв. Таке методологічне наставлення було обране нами насамперед із огляду на те, що художні образи, які перебувають на межі виражальних засобів відмінних мистецтв, не можуть за своєю суттю бути абсолютно цілісними, стабільними і завершеними, оскільки, як висловлювався І. Франко у праці «Із секретів поетичної творчості», вони апелюють до різних «змислів». А отже, твори із домінантною ознакою синтезу здатні по-особливому впливати на реципієнта, залучаючи його до активного декодування динаміки розгортання формозмісту, тобто тієї «множини єдиного», яка, за словами М. Гіршмана, є найголовнішою рисою художньої цілісності.

дорого ціную я величезні права…», «Євгеній Онєгін», М. Лермонтов «Бородіно», Ш. Руставеллі «Витязь у тигровій шкурі»; золота пропорція в них виявляється у побудові строф, які часто кількісно відображають ряд Фібоначчі, а також у розміщенні кульмінаційної вершини у рядку, номер якого збігається з числом Φ_1 = 1,618) [15; 16].

* Його зразки можна побачити в додатку. – С.Л.

Ще однією причиною вибору саме такого об’єкта стало наше спостереження над актуалізацією ідеї синтезу в ранньомодерністській літературі та її критиці. Цілком промовистим, уважаємо, є той факт, що саме з практичним утіленням концепту синтезу І. Франко пов’язував становлення нового стилю в українській словесності. Як відомо, творці «нової белетристики»,

ДОДАТОК

(ЗРАЗКИ ВИКОНАНОГО ЗОЛОТОГО ПЕРЕТИНУ)

«Мойсей» І. Франка (*перетин прологу*)	**«Мойсей» І. Франка (*перетин поеми*)**
1. Пролог 2. Народе мій, замучений, розбитий, 3. Мов паралітик той на роздорожжу, 4. Людським презирством, ніби струпом, вкритий! * * * 28. Надій і втіхи світляная смуга? 29. О ні! Не самі сльози і зітхання 30. Тобі судились! Вірю в силу духа **31. І в день воскресний твойого повстання.** 32. О, якби хвилю вдать, що слова слуха, 33. І слово вдать, що в хвилю ту блаженну 34. Вздоровлює й огнем живущим буха! * * * 47. Прийми ж сей спів, хоч тугою повитий, 48. Та повний віри; хоч гіркий, та вільний, 49. Твоїй будущині задаток, слізьми злитий, *50. Твойому генію мій скромний дар весільний.*	*І . Сорок літ проблукавши, Мойсей,* 2. По арабській пустині, 3. Наблизився з народом своїм 4. О межу к Палестині. * * * 1009. Те бажання, що, наче шакал, 1010. У душі твоїй вило, – 1011. Лиш воно тебе їх ватажком **1012. І пророком зробило.** 1013. Мойсей: Ах, від слів тих я чую себе 1014. Сто раз більш в самотині! 1015. Хто ти, вороже? * * * 1634. І підуть вони в безвість віків, 1635. Повні туги і жаху, 1636. Простувать в ході духові шлях *1637. І вмирати на шляху...*
«Лісова пісня» Лесі Українки (*дзеркальний перетин*)	**«Valse mélancolique» О. Кобилянської**
3294. на устах застиг щасливий усміх. 3295. Він сидить без руху. 3296. Сніг шапкою наліг йому на голову, запорошив усю постать *3297. і падає, падає без кінця...* * * * 1257. Мавко! 1258. ти з мене душу виймеш! 1259. М а в к а **1260. Вийму, вийму!** 1261. Візьму собі твою співочу душу, 1262. а серденько словами зачарую... 1263. Я цілуватиму вустонька гожі, * * * *1. Драма-феєрія в 3-х діях* 2. СПИС ДІЯЧІВ «ЛІСОВОЇ ПІСНІ» 3. ПРОЛОГ 4. «Той, що греблі рве». Русалка.	*1. Фрагмент* 2. Не можу слухати меланхолійної музики. 3. А вже найменше такої, що приваблює зразу душу ясними, 4. до танцю визиваючими граціозними звуками, * * * 968. Місяць світив і освічував цілу стіну кімнати і місце, де вона сиділа... 969. Скінчивши грати, зложила по хвилі руки на фортеп’ян, де ноти кладуться, 970. і опустила на них голову. **971. Мертва тишина...** 972. А однак я відчула, 973. що в її душі відограв ся цілий вальс, що його лиш скінчила, 974. і що не може позбутися вражень його... * * * 1568. і коли купалася в ній, як у своїм властивім елементі... 1569. Не можу позбутися до сьогоднішньої днини думки, 1570. що музика позбавила її життя... *1571. Одною-одніською, тоненькою струною вбила її!..*

згідно з твердженням автора статті «Старе й нове в сучасній українській літературі», найкраще інтуїтивно вловили закономірність художнього синтезу: оволоділи вмінням осягати «цілість, пройняту одним духом», виводити «свої постаті перед наші очі вже готові», акумулювати, подібно до В. Стефаника, у внутрішній єдності елементів тексту всі «трагедії душі», а отже, – забезпечувати своїм творам «потрясаючий вплив на душу читача» [21, 109-110].

Таким чином, зрозуміло: явище міжвидового (і частково – міжродового та міжжанрового) синтезу в українській літературі межі XIX – XX століть було не просто формальним експериментом, а виразом ідеї вільної особистості, не скованої рамками пристрастей, ідеологічних стереотипів, тобто висловом «цілого життя людини», в якому ірраціонально-імпліцитній сфері вмотивовано почали відводити чи не найважливіше значення. Подібне припущення висловлював ще у 60-их рр. XX ст. Р. Інгарден («O dziele literackim: badania z pogranicza ontologii, teorii języka i filozofii literatury»). Польський учений, – зазначає С. Яковенко, – відводив звукові роль активізації переживань і психічних станів суб'єкта висловлювання, які разом зі значеннями дають ефект «повного слова», тобто актуалізують сказане «між рядками», текстуально уможливлюючи «безпосереднє спілкування людини з цінностями» [22, 206-207].

Глибинну суть характеризованих інновацій добре окреслює запропоноване А. Ткаченком поняття «актуалізації формозмісту». Бо ж він, за словами науковця, реалізовує себе в розмаїтті літературної генерики, а відтак – на вищому рівні – у композиції (структуруванні тексту) та художній мові, оприявнюючи в підсумку ядро художнього твору – «той відносно сталий ідейний зміст, що притягує / відштовхує множинність витлумачень» [17, 14-15]. Саме в згаданому «ядрі», – резюмує А. Ткаченко, – «сходяться» поняття «твору» як єдності зовнішньої і внутрішньої форми (О. Потебня) та концепт «тексту» з його «комбінаторною нескінченністю» (Р. Барт), бо в сучасному «світі хаосу і космосу, варіативності музики, гами барв» ці ідеї постають не полярно відокремленими, а взаємодоповнювальними [17, 15-16].

Щойно процитований висновок ученого виявляє суттєву кореляцію з судженням М. Гіршмана про межовий статус поняття «художній твір» у сучасній свідомості (між духовним поетичним світом і матеріальним текстом), який має спонукати науковців розглядати ключовий літературний феномен (твір) як цілісність єдино-роздільного характеру, зумовлену відбиттям у художній сфері одвічних онтологічних закономірностей[19].

Також акцентування А. Ткаченком ідеї «ядра», на наш погляд, концептуально суголосне синергетичному поняттю «центра» (=аттрактора) тривимірного простору, в якому сходяться всі – навіть хаотичні – траєкторії розвитку динамічної системи [12, 33]. У проекції на літературний текст названий концепт бачиться як домінанта, кристалізація якої проходить у дуально-єдиному просторі художнього цілого завдяки енергетичному контактові всіх суб'єктів креативного процесу на різних етапах його здійснення.

Дивовижне відчуття багатьма митцями закономірностей упорядкування художнього цілого відповідно до ключових ідей епохи й уміння інтуїтивно втілювати їх у формозмісті – факт, який, упевнені, справді заслуговує уваги. Ми вже говорили, що протягом століть чимало творців мистецтва помічали наявність якихось майже універсальних принципів побудови творів, а відтак – і впливовості на реципієнтів т.зв. «художнього ядра». Ці «центри» тлумачилися здебільшого як мітки, що сконцентровують увагу; а закономірність їх розміщення виводилася з певних співвідношень частин поверхні. Здебільшого пошуками математичних передумов гармонії займалися живописці. Однак і Й.-В. Гете мріяв про формулювання єдиного вчення про форму, виникнення і перетворення органічних тіл, а тому ввів у науку поняття «морфологія» [9].

На важливості досконалого структурування художнього матеріалу наголошував І. Франко, запевняючи, що довговічними є лише ті твори, при народженні яких були поєднані «еруптивна сила вітхнення і холодна сила розумового обмірковування» [19, 65]. А М. Рудницький, розуміючи,

[19] Окреслюючи важливість дослідження проблеми художньої цілісності в новітніх умовах, М. Гіршман зазначає: «У сучасній свідомості художній твір перебуває між двома полюсами: духовним поетичним світом і матеріальним текстом. Його осмислення може вберегти від «магнітної пастки» – абсолютного розриву духовної та матеріальної «половинок» і метушні між ними в пошуках утраченого цілого. Водночас потрібно сказати й інше: мислити твором як цілим – означає постійно усвідомлювати в ньому напругу протилежних змістів, які не піддаються спрощеному ототожненню або еклектичному поєднанню» [5, 50]. Перебуваючи на межі спілкування творців та інтерпретаторів тексту, теорія цілісності об'єднує їх «у глибинній єдино-роздільності творчого процесу», а тому й долає певною мірою різкий бар'єр між «мистецтвом і наукою» [5, 56].

що краса мистецького зразка залежить передовсім не від його строгої симетричності чи змістової довершеності, стверджував: не старіються твори, «повні недосказів – невпійманих переходів від висловленого до невисловленого, від зрозумілого до здогадного, від осяжного до незбагненного», бо «т.зв. недоскази – спонуки домріяти те, що могло би втратити свій чар від надто повної форми» [13, 188-189]. В іншій частині цієї ж праці критик писав, немовби уточнюючи своє розуміння зв'язку між ірраціонально-імпліцитним виміром твору та іманентним для художнього цілого різноманіттям: різниця об'єктивності між точними науками і науками «духовних прояв» – в усвідомленні можливості багатьох форм і теорій [13, 104]. Отже, ще монографія М. Рудницького «Між ідеєю і формою» (Львів, 1932) пунктирно накреслювала українським літературознавцям перспективні горизонти міждисциплінарних онтологічних студій над проблемою формозмісту.

Самі ж митці того часу інтуїтивно «прирощували буття» своїх образів активним культивуванням міжвидового, міжродового та міжжанрового синтезу, надаючи елементам художнього цілого статусу «неготовності», плинності, дифузності. Незважаючи на таку, можливо, не надто зовнішньо привабливу невпорядкованість (стохастичність), їхні твориння (скажімо, «Valse mélancolique», «Лісова пісня», «Мойсей») досі вважаються неперебутніми, вершинними зразками української ранньомодерністської літератури. І цей факт спонукає до пошуку в них тих об'єктивних законів гармонізації формозмісту, які не дозволяють загубитися «художньому ядру» в спонтанному напливі-сплетінні «змислів» різних видів мистецтв і родо-жанрових модифікацій.

Не вдаючись до ґрунтовного аналізу названих творів, ми спробуємо розглянути найбільш загальні закономірності саморозвитку їх художньої цілісності, яка, згідно з твердженнями М. Гіршмана, здійснюється лише у творчості-співтворчості[20]. Ось чому для адекватного моделювання креативного ланцюжка «дійсність ↔ текст ↔ реципієнт» уважаємо за необхідне поєднувати дослідження «художнього ядра» зі з'ясуванням його катарсичної функції.

За словами О. Самойленко, «катарсис – це продуктивна тиша розуміння», яка досягається шляхом привнесення досвіду Іншого (у найзагальнішому значенні цього концепту). Співмислення починається з рівнодії «свого – чужого», «знання – незнання», «стійкості – перехідності»; їх «розбіжність (діалогізація)» енергетично прилучає суб'єктів до пошуку «єдиного (монологічного) змісту», тобто вічних цінностей та істин. «Знімаючи протиріччя у цілісному переживанні-співприйнятті, катарсис, – підсумовує дослідниця, – виявляється анти-антиномічним»: кристалізація «антиномічних значень змісту» збуджує потребу «відновлення, розширення, інтеграції «робочих зон» свідомості». Таку тернарну методику осягнення катарсичних засобів мистецтва О. Самойленко, в унісон із Л. Виготським, називає «психологічним синтезом» [14]. Ми ж кваліфікуємо її і як частково синергетичну, бо зорієнтована вона передусім на пошук закономірностей співдії.

Отже, включаючи реципієнта в стихію протистояння й естетичної напруги, мистецтво актуалізує його особистісні знання, емоційну і колективну пам'ять, тобто робить особистість здатною діалогічно-синергійно «читати» втаємничену в «художньому ядрі» мову смислу, завершувати художню цілісність через уяву.

Наша спроба визначати за допомогою спеціально складеної комп'ютерної програми «Золотий перетин» «художнє ядро» кількох творів із явищами мистецького синтезу («Мойсей», «Лісова пісня», «Valse mélancolique»), які презентують різні роди і жанри літератури, виявила деякі досить-таки цікаві закономірності.

Очевидно, що найбільш результативною є така методика в стосунку до творів, написаних віршем, оскільки вони не вимагають додаткового (а тому й дещо суб'єктивного) членування авторського тексту на мовленнєві сегменти. У пролозі до поеми «Мойсей» І. Франка[*] мітка золотого перетину, безперечно, цілком логічно випала на ключові в оцінці багатьох дослідників[21]

---

[20] Онтологія твору, – пише вчений, – це «об'єктивно представлена і здійснена в слові спрямованість на об'єднання всього насправді розділеного, множинного і щоразу одиничного в своєму самоздійсненні» [6, 14]. «Внутрішні зв'язки художнього твору з установкою на його сприймання» вкидають творчу «над-силу», митця і реципієнта (терміни В. Топорова. – С.Л.) «в єдиний простір творення», викликають у них потребу «іншого як співрозмовника» [3, 487].

[*] Ми розділили текст на «пролог» і «саму поему» з огляду на історію появи твору: пролог, як знаємо, І. Франко дописував на прохання видавця, а тому за ідейною продуманістю і довершеністю він, звичайно, досконаліший, та й, зрештою, пролог дуже часто функціонує у нашій літературі як окремий текст. – С.Л.

[21] М. Ільницький найважливішою вважає в поемі таку «нуту»: «ледачі народи-кочівники перетворяться в героїв» [8, 101]. А М. Зеров так підсумовує ідею прологу: «Покоління підіймаються і падають, провідники

слова: «Вірю в силу духа і в день воскресний твойого повстання»[**]. Вмотивованим є й ідейний стрижень усього твору, виділений програмою в ситуації максимально критичного діалогу Мойсея з Азазелем, коли провідник сумнівається у своєму пророчому покликанні[22].

Пошук золотого перетину в драмі-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки був ускладнений двома факторами: прозовим записом ремарок і, звичайно ж, авторською динамічною модифікацією сюжету й композиції твору, в якому кульмінаційна інтрига, згідно з суб'єктивним відчуттям реципієнта, розміщена ближче до початку, ніж до кінця дії. Саме тому нам довелося дзеркально повертати текст, і лише завдяки цьому вияскравилося, на наш погляд, справжнє «ядро» драми: ситуація, коли Мавка і Лукаш, зачаровані єдиною комунікативно-синергійною модуляцією пісні, стають «зрадниками» своїх середовищ, «виймають один із одного душу»[*] і перетворюються в суб'єктів дзеркальних для себе світів. Отже, саме домінування музичного «змислу слуху» над поетичним змислом «чуття й рефлексії» зумовлює специфіку катарсису: реципієнта захоплюють, як висловлювався І. Франко, явища «моментальні, невловимі, летючі» [19, 85], а відтак – і не цілком людські, тобто міфічно-дзеркальні.

Найменш точним (із погляду нашого рецептивного відчуття) виявився результат пошуку золотого перетину в оповіданні «Valse mélancolique» О. Кобилянської. При членуванні названого тексту на сегменти ми спочатку ділили його на ко́лони, а згодом – на фрази, припускаючи, що останні – як носії предикативного центра[23] – мали б бути більше корелятивними з віршовим рядком. Однак і в першому, і в другому випадку програма виділяла одну й ту ж ситуацію: момент, коли – після поселення в сусідньому з дівчатами помешканні багатої родини – Софія Дорошенко з незрозумілою пристрастю й одночасно ненавистю починає грати улюблений вальс[**]. Звичайно, згадана подія – один із важливих чинників самонагнітання інтриги в тексті. Однак найвищим і в ідейному, і в емоційному відношенні моментом є, на нашу думку, колізія закоханості музикантки в резонатор, акцентована авторкою аж у наступному (в порівнянні з означеною програмою міткою перетину) фрагменті оповідання.

Таке розходження горизонтів очікування, припускаємо, зумовлене відмінністю природи ритму в поезії та прозі. За твердженням М. Гіршмана, ритмічна структура прози – це «єдність, яка кристалізується в багатоманітті», а лірики – «багатоманіття, котре розвивається з чітко проголошеної та безпосередньо вираженої єдності»; тому «в прозовому ритмі наростає функціональна значущість «порушення безпорядку», а у віршовому – «порушення порядку» [6, 17-18].

Отже, використані нами математичні методи моделювання закономірностей самоорганізації художнього цілого крізь призму золотого перетину ще раз підтвердили думку, що в художньо-естетичній сфері гнучке співвідношення впорядкованого і стохастичного, раціонально продуманого й ірраціонально-спонтанного, одноманітного й багатоманітного, об'єктивного та суб'єктивного – зовсім не другорядний фактор. Він достатньо зримо виявляє себе в синергетичному процесі становлення формозмісту – як на етапах інсайту й емпатії, так і в динаміці наростання рецептивного ефекту катарсису. Важливу роль у вказаному процесі відіграє дуально-єдиний принцип домінанти. Завдяки його включенню протилежності (у тому числі – ознаки різних видів мистецтва, типів мовлення, жанрів і родів літератури) змикаються у найвищій

спиняються на роздоріжжях, помиляються, гинуть у сумнівах, але маси йдуть своєю незмінною, неминучою стежкою до кращої все-таки будучини» [7, 490].

[**] Див. результат перетину поеми «Мойсей» І. Франка в додатку. – С.Л.

[22] Відомо, що І. Франко з приводу задуму поеми казав, що її темою зробив не власне біблійну історію, а «смерть пророка, не прийнятого народом своїм» [20, 201]. Домінантність людського, а не божественного смислу, на акцентування якого був зорієнтований письменник, увиразнює також історія написання «Мойсея» І. Франком під враженнями від перегляду статуї юдейського пророка, виготовленої Мікеланджело Буонарроті як факт спротиву щодо сваволі папства [2].

[*] Див. результат перетину драми-феєрії «Лісова пісня» Лесі Українки в додатку. – С.Л.

[23] Предикативність – комплексна синтаксична категорія, яка виражає відношення повідомлюваного до дійсності і формує речення як комунікативну одиницю. Комплексність предикативності полягає у тому, що це єдність двох синтаксичних категорій: часу і модальності. Існує два підходи до пояснення предикативності: 1) стосунок повідомлюваного до дійсності; 2) здатність виражати ситуацію, яку представляє присудок [18, 482].

[**] Див. результат перетину оповідання «Valse mélancolique» О. Кобилянської в додатку. – С.Л.

за рівнем енергетичній модуляції, максимальна сила якої розв'язується у тональності ключової проблеми художнього твору.

ЛІТЕРАТУРА

1. Айсмен Л. Дао цвета / Перевод с англ. Т. Новиковой; отв. ред. Е. Басова. – Москва: Изд-во ЭКСМО, 2005. – 176 с. – ил.
2. Анализ статуи Моисея работы Микеланджело, сделанный Фрейдом // www.psichology.vuzlib.net/book_o134_page_2.html
3. Гиршман М.М. Литературное произведение как бытие-общение: Что мы анализируем и интерпретируем? // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий национальный университет. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – С. 484-496.
4. Гиршман М.М. Литературное произведение как художественная целостность: Итоги и перспективы изучения // Вісник Донецького університету. – Серія Б: Гуманітарні науки. – Вип. 1. – Донецьк: Вид-во ДДУ, 1998. – С. 84-89.
5. Гиршман М.М. Становление понятия «художественная целостность» и его современное значение // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности / Донецкий национальный университет. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – С. 19-58.
6. Гиршман М.М. Художественная целостность и ритм литературного произведения // Гиршман М.М. Избранные статьи: Художественная целостность. Ритм. Стиль. Диалогическое мышление. – Донецк: ООО «Лебедь», 1996. – С. 7-21.
7. Зеров М.К. Франко-поет // Зеров М.К. Твори: У 2 т. – Т. 2: Історико-літературні та літературознавчі праці / Упорядники Г.П. Кочур і Д.В. Павличко. – К.: Дніпро, 1990. – С. 457-491.
8. Ільницький М.М. Критики і критерії. Літературно-критична думка в Західній Україні 20-30-х рр. XX ст. – Львів: ВНТЛ, 1998. – 148 с. – (серія «ARS POETICA»).
9. Інформація на основі інтернет-реферату про золотий перетин // http://student.km.ru/ref_show_frame.asp?id=E3EDD7AAEE9D45628508FA4EFD362A8D
10. Інформація про Леонардо да Вінчі // http://www.vinci.ru/mkv_03.html
11. Опанасюк А.С. Сучасна фізична картина світу: Мікро-, макро- та мегасвіти. – Ч. 1, 2. – Суми: Вид-во Сум ДУ, 2005. – 219 с.
12. Опанасюк А.С., Лопаткін Р.Ю. Конспект лекцій на тему «Сучасна фізична картина світу» з курсу «Загальна фізика». – Ч. 3: «Макросвіт» / Для студентів усіх спеціальностей денної та заочної форм навчання. – Суми: Вид-во Сум ДУ, 2004. – 86 с.
13. Рудницький М.І. Між ідеєю і формою. – Львів: Накладом видавничої спілки «Діло», 1932. – 244 с.
14. Самойленко О. Композиційно-семантичний аналіз музики і явище катарсису // http://etno.kyiv.uar.net/vyd/matmyst/2003/N3/Art17.htn
15. Стахов О. Всеосяжні Принципи Гармонії та Золотого Перетину. Математичні зв'язки в Природі, Науці та Мистецтві: Тези лекції, виголошеної на засіданні НТШ у Канаді 14 квітня 2005 року // http://www.goldenmuseum.com/2205ShevLacture_rus.html
16. Стахов А. Этюды Шопена в освещении золотого сечения // http://www.goldenmuseum.com/index_rus.html
17. Ткаченко А. Між хаосом і космосом, або у передчутті неоструктуралізму // Філологічні семінари. – Вип. 3: Наука про літературу на межі століть: Матеріали III засідання семінару «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства», яке відбулося 20 грудня 1999 року. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2001. – С. 12-18.
18. Українська мова: Енциклопедія / Редкол.: В.М. Русанівський, О.О. Тараненко (співголови), М.П. Зяблюк та ін. – К.: «Укр. енцикл.» ім. М.П. Бажана, 2000. – 752 с. – іл.
19. Франко І.Я. Із секретів поетичної творчості // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899). – К.: Наук. думка, 1981. – С. 45-119.
20. Франко І.Я. Передмова: [До поеми «Мойсей», 1912] // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 5: Поезія. – К.: Наук. думка, 1976. – С. 201-211.
21. Франко І.Я. Старе й нове в сучасній українській літературі // Франко І.Я. Зібрання творів: У 50 т. – Т. 35. – К.: Наук. думка, 1982. – С. 91-111.
22. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці: Українська та польська літературна критика раннього модернізму: Монографія / Ред. Б. Матіяш. – К.: Часопис «Критика», 2006. – 296 с. – іл.

SUMMARY

The article has the attempt of the synergetic modelling of the dynamic harmony of the art whole with the help of the transdiscipline conception of the gold cross which is old scince known in the art as the definite "law" of the structural perfection of the whole and functionality of its parts. For attaining of this aim experimental computer programme of searching for the marks of the gold cross is formed,

effectiveness of it is tested on the examples of some writings of Ukrainian literature on the limits of the XIX-XX centuries.

Key words: transdiscipline, gold cross, dynamic harmony of the art whole.

Іван ЛУЧУК ***© 2009***

ЕЛЕМЕНТИ ВИКОРИСТАННЯ КОМП'ЮТЕРНИХ ТЕХНОЛОГІЙ У МИСТЕЦТВІ ПОЕТИЧНОМУ НАЗАРА ГОНЧАРА

АНОТАЦІЯ

У статті йдеться про недавно померлого українського поета Назара Гончара. Увагу сфокусовано на деяких елементах використання комп'ютерних технологій у його творчості, у його мистецтві поетичному.

Ключові слова: мистецтво поетичне, Назар Гончар, поезія

Важко писати про Назара Гончара в минулому часі. Він 19 травня вирушив до Ужгорода, а 22 травня повернувся звідти вже в домовині. 23 травня його поховали на Личаківському цвинтарі. Назара всі добре знали в літературно-мистецьких колах. А для тих, хто про нього лише щось чув, нагадаю про основніше.

Назар Гончар народився 20 квітня 1964 року у Львові, помер 21 травня 2009 року в Ужгороді. Він був поетом, есеїстом, перекладачем, перформером, ще багато ким. Вигадав назву «ЛУГОСАД», зафіксував її на письмі 19 січня 1984 року, став співзасновником однойменної групи (Іван ЛУчук – Назар ГОнчар – Роман САДловський). Був безпосередньо й вагомо причетний до Асоціації українських письменників, об'єднань паліндромістів «Геракліт (Голінні ентузіасти рака літерального)» і «ПУП (Планетарна Управа Паліндромії)». Заснував поетичний «Театр ледачої істоти» (1991) та студію перформенсу «Perhaps» (2004). Був організатором міжнародного літературного фестивалю «Inscriptis» у Львові (2003-2005), учасником численних літературних акцій і на батьківщині, й за кордоном. Став автором поетичних збірок «Закон всесвітньог' мерехтіння» (1996, 2007), «Книжечка Назара Гончара Михайловича» (2000), «граНЬ заонач» (2001), «ПРОменеВІСТЬ» (2004), «Не здуру ґуру дзен» (2008). Його збірки вийшли в перекладі польською («Gdybym», 2007) та німецькою («Lies dich», 2008) мовами. Видав книжечки для дітей «Казка-показка про Байду-Немову» (1993), «Суперравлик» (2008), «Рубане-пиляне знов розквітле» (2009). Був одружений із Христиною Назаркевич, мав сина Юліана, якому зараз 13 років.

Наведу при цій нагоді декілька цитат про творчість Назара Гончара. «Вірші Назара Гончара мають понадчасову вартість: *"суцільна епоха виродження, / який за перепрошенням перестрій"*. Для тих читачів, які мали щастя не застати благословенних часів, коли в моду входили слова типу "перебудова", нагадати варто, що Назарове слівце "перестрій" було своєрідною реакцією саме на це суспільне явище, яке кануло тепер у минуле. А Назарове слово, випробуване часом, і далі тривожить розум і серце. Недаремно його доля визначається як "Закон всесвітнього мерехтіння"» (Тарас Лучук) [7]. «Назар Гончар, він же – ТЛІ (Театр Ледачої Істоти). Візуально відомий щоразу неперевершенішою зачіскою та щоразу "писанішою" торбою – від тайстри до школярської сумки у національні кольори. Неабиякий майстер звукопису та шедеврального парадоксу» (Назар Федорак) [11]. «Припускаю, що за законом Назара Гончара порожнеча знаходиться і перед мерехтінням і в самому мерехтінні Я. Порожнеча присутня, як несподіване затинання або, якщо більш високим стилем, як фатум, що неочікувано нагадує про себе в найпатетичнішому людському занятті – законотворенні. Я-мерехтіння і порожнеча – такі два члени рівняння "закону всесвітньог(о) мерехтіння". Складається враження, що читач запрошений поетом до певної поетично-математичної гри проставити між цими членами відповідний знак, додати "дорівнює" і подумати, що ж вийде у результаті. А в результаті мала б вийти формула світобудови – не більше і не менше» (Віктор Неборак) [8, с. 129]. «Резонуючи на всі попередні форми і традиції літератури, лугосадівці найближчі до передмодерних барокових (не

без футуристичного забарвлення) моделей мислення й поведінки. В плані національної ідентичності їхню позицію ілюструє “Апологія байдужости” Назара Гончара, де відгомін демонстрацій урівноважується українською іманентною (сковородинською) самодостатністю – запобіжником надмірних емоцій і протестів» (Тамара Гундорова) [2, с. 166].

Саму назву ЛУГОСАД Назар Гончар вжив вперше в листі до мене від вже згаданого числа, адже ми тоді не лише ледь не щодня бачилися, а ще й певний час листувалися. Вся ця наша переписка, як і ще дуже багато різноманітних матеріалів (як-от бібліографічних, літературознавчих, літературно-критичних, хронікальних, біографічних, поетичних тощо), увійшла до ґрунтовного видання «ЛУГОСАД. Матеріали до біобібліографії» в упорядкуванні Надії Кафки. Це видання якраз готується до друку й буде присвячене світлій пам’яті Назара Гончара. Дещо ексклюзивне звідти є нагода прочитати й тут.

Із відходом Назара Гончара ЛУГОСАД не перестає існувати, він просто переходить в історію літератури. Вже за лугосадівських часів Назар в листі до мене від 17.IV.1984 написав такого віршика:

Хоча я «мудрий клен»
Хоч зараз ми в весні
*І клен вже трошки з**е**лен*
*І дуж – призн**а**юсь чесно*
Згадавсь мені Верлен
Верлен згадавсь мені
Мені Верлен згадавсь
І слово «декаданс»
А потім ще Єсєнін
*Ага призн**а**юсь чесно*

Назар захоплювався тоді кельтським гороскопом (пригадується його «*а ще за галльським гороскопом / я мудрий клен*» із дещо пізнішого вірша), тож саме цей мотив ми з Романом виексплуатували в першій рукописній лугосадівській книжечці до Назарового 20-ліття, назвавши себе Корифеями. Такі одноприміркові книжечки ми відтоді декілька років компонували до днів народжень.

Кленові думки
(В честь двадцятого кільця
у стовбурі Клена Мудрого)
Схиляють своє чоло:
Корифеї і Костя

Львів – 1984 [20.04.1984]

[Лу]:
Я Клен,
я торкаюсь верхів’ям чола Корифеїв,
коріння моє
з Їхнім корінням переплелося.
Сосна і Горіх!
Дві сестрі –
два брати.
А ти? – спитають мене.
– Я Клен.

[Сад]:
Ідилія, 2064 рік.
***
Вже давно неживі
і давно вже – во славі,
Корифеї на хмарках літали.
Дуже їх здивувало:
тут, над яром ріс Клен,

а тепер – тільки Пень,
зверху, ніби мішень СТОКІЛЬЦЕВА.
[малюнки Кості Досина]

До слова, Назар тоді мешкав у батьківському осібняку на околиці Львова на вулиці Над'ярній, обіч Глинянського тракту. На 16-ліття Романового брата Юрка, якого ми називали Юця або Садочок (згодом він це йменування візьме собі за псевдонім), зранку після дня народження ми теж скомпонували троїсту книжечку, титул якої виглядав таким чином: **ЛУГОСАД / САДОЧКОВІ** / 7(6) травня 1986 / «НЕВЕСЕЛКА». Там Назарів вірш, який згодом увійшов до його першої поетичної збірки «Усміхнений Елегіон» (1986), спалітуреної в одному-єдиному примірнику, був такий:

Бажаю днів найгірших,
тих, що вже минули.
А дарую віршик,
якого ще не чули.
Ось віршик – це я,
та тільки не тільки.
Ось віршик – це я,
та тільки не весь.
ще не кінець

Майже через два роки на Назарів день народження (20.IV.1988) теж підготували лугосадівську книжечку, але вона десь затахтарилась чи зникла у вирі подій, зате збереглася чернетка мого віршика, присвяченого Назарові, який має назву «**До Назара. За Назаром**»:

Чи на провінцію податись,
бо хоч-не-хоч, а мус признатись:
є факти зримі –
я другий в Римі.

Із офіційних документів, що увійшли до «Матеріалів», цікавий хоча б такий: «Учетно-послужная карточка к военному билету серии НК № 5604339. Гончар Назар Михайлович. Наименование ВУС [военно-учетная специальность]: Писарь простого делопроизводства [1986]». А 9 травня цього року Назар поїхав до мене на дачу в Наварію (майже десятиліття він там не був), а я звідти надіслав дружині повідомлення на мобільний: «Діти бавляться, Назар пиляє, я розпалюю вогонь». Це було за десять днів до його поїздки в Ужгород...

На початку 1985 року я регулярно вів дослівно щоденник, це протривало декілька місяців, але саме там збереглися відомості про нашу спільну поїздку до Ужгорода: «06.02.85. Зустрілися зранку з Романом і надумали поїхати до Ужгорода разом з Назаром. Сходили до нього, домовились; я пішов на Мулярську [в бібліотеку іноземної літератури. – І. Л.] і сидів там майже до вечора. Десь перед дванадцятою ночі ми виїхали зі Львова. 07.02.85. Зраненька ми вже в Ужгороді. Зразу зайшли до Степана Жупанина і домовилися про те, що переночуємо в нього одну ніч. Ще затемна ми добралися до центру міста. Відразу попали на дві відправи – в угорський костел і в православний собор. Потім: – "Над Ужем": пиво, креветки; – дегустаційний зал; – клуб-кафе "Форум"; Обходили місто по обидві сторони Ужа. А ввечері пішли ще до театру. Дивилися постановку п'єси О. Карпенка (Некарого) "Мамина хата". Нас трохи обдурили, бо мало йти "Одруження" Гоголя. О десятій, як і обіцяли, прийшли до Жупанина, прийняв він нас чудово. Після перенасиченого дня позасинали міцнющим сном. 08.02.85. Попрощалися зранку з Жупанином і пішли в напрямку Ужгородського замку (там зараз розміщений краєзнавчий музей, який ми і оглянули), потім пішли в музей нар. архітектури і побуту. Ага, перед цим ще побували на вокзалі і купили на вечір квитки додому. Знову "Над Ужем", і гроші закінчилися. Вистачило тільки на квитки до театру, куди ми пішли після досить довгого тиняння (тепер ми вже дивилися "Шельменка-денщика"). Перед театром були ще на виставці І. Ілька (гидь гидка), а вчора у "Форумі" одним оком бачили виставку художника-школяра Назара Гулина. Десь в обід нас осінила ідея створення свого театру – театру іронії (ТТТ – театр трьох товаришів; ми автори п'єс, ми ж і виконавці всіх ролей). Ідея набуває все чіткіших обрисів. 09.02.85. Приїхали зранку з Ужгорода, заскочили по хатах і прийшли до університету, – на інструктаж щодо практики в школі. Після інструктажу сходили на одну італійську кінокомедію. Потім ми з Назаром пішли двоє далі десь...» Назар, як і я, був в Ужгороді, здається вперше, а Ромко після народження у Львові провів

там навіть декілька років. Після того ні я, ні Назар там не були, хіба проїздом. І от Назар так фатально з'їздив до Ужгорода...

Комп'ютерні технології не займають і наразі, здається, не можуть займати якогось домінантного місця у творчості жодного поета. Так мені чомусь видається, хоча стосовно наймолодшої поетичної генерації не наважуюся судити, адже це «плем'я молоде, невідоме», тож, мабуть, здатне і на щось таке, що не поміщається у моїй динозаврівській (щодо них) свідомості. Проте використання певних елементів комп'ютерних технологій можливе й культивоване. Комп'ютерні технології, наскільки я розумію, мають широченний спектр трактування. Я на свій філологічний розсуд сприймаю їх як використання можливостей комп'ютера для творення чи презентації поетичних текстів. Згрубша так. Писати на комп'ютері Назар Гончар почав десь років із десять тому. Тоді йому кума Ольга Сидор передала з Німеччини, з Фрайбурга комп'ютер. Я допомагав той комп'ютер нести, везти на таксі та вносити до помешкання. Пригадую, Назар навіть комп'ютерні курси при тій нагоді закінчив. Тож із комп'ютером він був знайомий віддавна, осягнув тонкощі його використання.

В інтерв'ю Вікторії Садової з Назаром Гончарем «Подорож у незвідане» знаходимо згадку про використання комп'ютерної музики Артема Булки в задуманому та здійсненому Гончарем (в компанії інших митців) перформенсі. А перформативність, до слова, у мистецтві поетичному Назара Гончара займає досить поважне місце. А якщо музика комп'ютерна, то ж, прецінь, до комп'ютерних технологій дотична. Отож фрагмент з інтерв'ю:

«***– Це коли Ви влаштували такий перформенс: Рось на драбині зі скрипкою читає партитуру і грає твої фіглі-міглі?***

– Та візуально-музична штучка називалася "До-Ля/Доля" (до, сі, сі, ре, мі, фа, соль, до), її партитура, спускаючись, ішла згори, а я в якийсь момент, коли хотів виголосити свій текст, раптом відчув, що його треба... виспівати. Тоді це нам обидвом сподобалося.

– І здається, не тільки Вам, судячи з відгуків.

– Але головне все-таки, що сподобалося нам. Ми пробували потім це знову повторити на моєму вечорі з циклу "Асоціація", тоді до нас вже долучився Артем Булка з комп'ютерною музикою. Тепер це тріо знову має презентуватися, але у трохи інакший спосіб. А окрім того, воно ще має шанс стати квартетом, коли згодом (не тепер і не в четвер, а ближче до осені) до нього долучиться Петро Старух» [10]. Вірш Назара Гончара, вжитий у цьому перформенсі, називається "До-Ля/Доля". Це заодно і візуальна поезія, бо має графічно-факсимільне вирішення, і аудіо-поезія, адже сприймається і на слух, коли її наспівати: (до, сі, сі, ре, мі, фа, соль, до), до того ж ще й під супровід копп'ютерної музики.

В іншому інтерв'ю Вікторії Садової з Назаром Гончарем «Ой радуйся, земле, ЛУГОСАД...» є такий пасаж:

«...А кельтське в ірландській версії свято Лугнасад присвячене богові Лугу (це їхній батько-родитель культури!), отож їхні обжинки відбувалися під його патронатом.

– Колосальна співзвучність!..

– Ну, може, не цілком буквальна, та, зрештою, ГНА: Гончар Назар. І коли я в інтернетному "ґуґлі" шукав, що є про ЛУГОСАД, то мені висвітило, що чи то чехи чи словаки-кельтофіли справляли за реставрованим обрядом Лугнасад, який вони назвали ...Лугосадом!, принаймні віртуально воно існує. А ми б могли собі влаштувати фестинки-обжинки як якийсь підсумок проміжний, з тим, що ми сподіваємося до серпня виходу книжки – нового ЛУГОСАДу» [9]. Це в січні 2004 року так Назар Гончар планував відзначення протягом року 20-ліття ЛУГОСАДу. Назар досить активно ще раніше працював із пошуковою системою Google.

Любко Дереш в матеріалі «Антициклон. Розповідь про апологета дзень-будизму Назара Гончара» влучно підмітив: «Часто Назарова поезія нагадує спробу монітора передати 32-колірною палітрою певний невловимий нюанс гри світлотіні. У своїх шумових розвідках Назар підшуковує комбінації літер, які найточніше передали б той чи інший природний звук – свист вітру, шурхіт листя, дихання каменю» [3]. Комп'ютерне порівняння, згодьмося, дотепне.

Про вершинну книжку Назара Гончара «ПРОменеВІСТЬ» у часописі «Критика» було написано: «Суть цієї книжки найкраще засвідчує її назва: "ПРОменеВІСТЬ" – добрий, самозакоханий, одночасно простий і вибагливий формалізм. Гончареві вірші набрано різними гарнітурами різних розмірів. Іноді в одному вірші поєднано різні шрифти, деякі тексти взагалі виразно візуальні, є й вірш, записаний як пісня (слова подано під нотним станом і нотами), тощо. І саме це має передовсім упасти у вічі та привернути увагу читачів. Інша річ, що, по-перше,

більшість цих не нових, та все-таки “освіжувальних” прийомів цілком обмежено можливостями текстової програми Microsoft Word (правда, це не тільки обмежує, а й додає “серіялістичної” стрункости), а по-друге, з ними не вельми адекватно корелює надто вже наївне оформлення обкладинки» [4]. Тут критик слушно завважив про обмежені можливості використання певної текстової програми в поліграфії. Додам, що й загалом у мистецтві поетичному, включаючи й перформенси, можливості використання комп’ютерних технологій доволі обмежені, мені так видається. Але багато що залежить від технічного знання та творчої фантазії. Саме таке переплетення властиве для тих елементів використання комп’ютерних технологій у мистецтві поетичному Назара Гончара, про які згадалося тепер.

26 вересня 2008 року в австрійському місті Ґрац відбувся Lesung, або Lesefest, тобто щось схоже на літературний фестиваль, присвячений сучасній українській літературі, властиво – деяким її представникам. Друга частина цього заходу, зазначу одразу, була присвячена Еммі Андієвській та моїй скромній персоні. Та зараз нам цікавіша перша частина заходу, про яку я досить оперативно написав: «Акція складалася із двох частин. Першу частину відкрили Луізе Ґріншґл, чільна особа Міжнародного дому авторів, та Макс Ауфішер, керівник проектів культурного сприяння Штирії. Потім виступив із піснями Тарас Чубай, який упродовж цілого вечора робив доречні музично-поетичні вставки. Домінував у першій частині Гончар, твори ж відсутнього Іздрика читала Штефі Краус. Завершальним акордом першої половинки була демонстрація на великому екрані Гончаревої “Казки-показки про Байду-Немову” в *коміксальному* художньому оформленні Ореста Ґелитовича під синхронне читання німецького перекладу» [6]. Ось на цьому сюжеті варто зупинитися докладніше, адже він наглядно свідчить безпосередньо про використання Назаром Гончарем комп’ютерних технологій задля презентації своєї творчості, свого мистецтва поетичного. Якщо докладніше, то виглядало все таким чином. Але спершу про саме видання, про книжку «Казка показка про Байду Немову» (саме так, без дефісів, і намальовано на першій сторінці обкладинки; а правильні дефіси з’явилися щойно в бібліографічних описах). Почнімо ab ovo. Книжечка А-4 формату вийшла 1993 року яко третій випуск серії «Гуляй-поле», що її видавала львівська газета «Молода Галичина», а друкував тернопільський видавничо-поліграфічний комбінат «Збруч». На обкладинці зазначено: «казкував Назар Гончар, показав Орко Ґелитович». Тому й «казка-показка». На тридцяти двох сторінках розташований комікс, тобто малюнки (від одного до чотирьох на сторінці) з підписами-надписами, тобто фрагментами поеми, властиво – текстом цілої поеми [1]. На акції Назар Гончар мав леп-топ, з якого керував проектуванням зображень кожної сторінки за чергою на великий білий екран. Поки експонувався коміксально ілюстрований український текст на екрані, його німецький переклад (відповідного кавалка з відповідної сторінки) зачитувала вже згадана акторка Штефі Краус. На той час книжка Назара Гончара німецькою мовою «LIES DICH» щойно побачила світ. «Казка-показка про Байду-Немову» в перекладі на німецьку мову Христини Назаркевич має назву «Das Märchen vom sprachlosen Tachinierer» [12, с. 79-89]. Дійство тривало принаймні пів години і стало окрасою ширшого заходу, про який ми вже знаємо.

Комп’ютерні технології у мистецтві поетичному Назара Гончара були використовувані лише на рівні частковому, на рівні елементів. Та й ці елементи мусили підтверджувати чи не найголовнішу тему чи мотив Гончаревої поезії. Це – душа. Про це – насамкінець, наразі. Процеси виникнення мови безпосередньо пов’язані з поетизацією дійсності. Щоби назвати якийсь предмет чи явище, треба створити словесний образ, з певним звучанням і значенням. Потім звучання може змінюватись, а значення розширюватися. Згодом може виникати якесь інше звучання, а первісне значення може зникати або ж змінюватися кардинально. Поезія Назара Гончара має багато спільного з первісним мовотворенням, вона сама теж є заодно і мовотворенням. Творена Назаром поетична мова є настільки специфічною, що її майже неможливо сплутати з чиєюсь іншою. У принципі, поезія не мусить бути зрозумілою. Але кожен має право (якщо має спромогу) сприймати поезію по-своєму: інтимно, суб’єктивно, ординарно. Прозору та завуальовану поезію Назара Гончара сприймати просто і непросто, приємно та безнадійно, до трему солодко та до розпуки важко. Розвага стає найфіліграннішою професійною еквілібристикою, покликання стає фатальною кармічною грою, слова стають собою, мною, тобою, нами, ними, всіма, всім.

Поезія народжується на дозвіллі, навіть тоді коли дозвілля є вимушеною розкішшю, або ж коли світ придушує людину і людство своєю об’єктивною недосконалістю. Буремна мить і надзавдання слова бліднуть на тлі самодостатності поетичного дозвілля. Лише поезія виправдовує та скрашує таку пролонґовану еволюцію людини думаючої, людини граючої, людини приреченої.

Ультрасамобутня поезія Назара Гончара виправдовувала та скрашувала його існування: існування в собі й існування серед нас. Назар теж купався в ріках вавилонських, Назар серпневого вечора сидів на оливковому дереві та гострив меча, Назар думку гадав про різноманітних птахів, Назар співав колискову, Назар ліпив і розбивав, розбивав і ліпив.

душе моя дурепо
чому ти так болиш?
от їй-же їй-же репну –
куди ти полетиш!
душе моя дурепо
журбу печаль облиш –
подумаєш нестерпно
потішиш поле тиш! [5].

Якось ще понад двадцять років тому ми з Назаром сиділи літнього вечора у мене на дачі в Наварії і ловили у транзисторі якусь «фелічіту», себто музичку – не так для слухання, як задля фону. І натрапили випадково на передачу афганського радіо (мовою пушту) про мотоциклобудівну промисловість. Серед багатьох знайомих мені слів у тій передачі дуже часто вискакувало слово «моторциклєт», аж надто часто вискакувало. Ми мали велику втіху, слухали і вирішили, що слово «моторциклєт» є ключовим у мові пушту (а може, то була дарі або фарсі-кабулі, це вже не так аж суттєво). Так от, ключовим поняттям, яке може виражатися різними словами, для Назара Гончара є душа. Душа може ставати видимою завдяки словам. Саме тим словам, що, властиво, і є поезією.

ЛІТЕРАТУРА

1. [Гончар Н.]. Казка-показка про Байду-Немову / Казкував Назар Гончар; Показав Орко Ґелитович. – Львів: [видавець – газета] «Молода Галичина», [1993]. – 32 с.
2. Гундорова Т. Ностальгія та реванш. Український постмодернізм у лабіринтах національної ідентичності // Кур'єр Кривбасу. – 2001. – № 144. – С. 165-172.
3. Дереш Л. Антициклон. Розповідь про апологета дзень-будизму Назара Гончара // Столичні новини. – 2004. – 14-20 груд.
4. [Коцарев О.]. Назар Гончар. ПРОменеВІСТЬ. Київ: Факт, 2004 // Критика. – 2006. – Ч. 10. – С. 34. – Підп.: Х. Вильовий.
5. Лучук І. Назар Михайлович Гончар – теж серед нас // Поступ. – 1998. – 18 квіт.
6. Лучук І. Прогулянка верхи. Нотатки про український літературний фестиваль в австрійському місті Ґрац // Новий погляд. – 2008. – 31 жовт.
7. [Лучук Т.]. ЛУГОСАД, книжка власна: До появи збірника поетичного ар'єргарду // Високий замок. – 1996. – 11 квіт.
8. Неборак В. Займенники, або Виданий ЛУГОСАД // Сучасність. – 1997. – № 12. – С. 122-139.
9. Ой радуйся, земле, ЛУГОСАД... / Розмова з Назаром Гончаром – поетом із літературного братства ЛУГОСАД / Розмовляла В. Садова // Поступ. – 2004. – 20 січ.
10. Подорож у незвідане [Інтерв'ю з Н. Гончарем] / Розмовляла В. Садова // Поступ. – 2003. – 11 черв.
11. [Федорак Н.]. Поетична збірка «ЛУГОСАДу»: негайно і тільки у книгарні НТШ // Суботня пошта. – 1996. – 12 квіт.
12. Hončar, Nazar. LIES DICH. Performative Dichtungen und Lyrik / Übertragung Chrystyna Nazarkewytsch. – Graz: Leykam Verlag; Internationales Haus der Autorinnen und Auturen Graz, 2008. – 102 S.

SUMMARY

In the article the question is about the recently dying Ukrainian poet Nazar Honchar. Attention is concentrated on some elements of computers technologies that it use in his creation, in his poetic art.

Key words: art of poetry, Nazar Honchar, poetry

Маргарита НАДЕЛЬ-ЧЕРВИНЬСКА *© 2009*

ГИПЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ АСПЕКТЫ РУССКОЙ ПАРЕМИОЛОГИИ: ЛИЧНОЕ ИМЯ В ПОСЛОВИЦЕ (ВАРВАРА)

АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются проблемы русской паремиологии в гипертекстуальном аспекте. В центре исследования стоит функционирование имени в пословице.

Ключевые слова: паремиология, гипертекст, имя, пословица.

Метазнаковая система фольклора в целом – в совокупности всех фольклорных текстов конкретной народной традиции – базируется на многоуровневом семантическом языке фольклора, фиксирующем и отражающем мифологическое мироощущение носителей традиции и их многовековой практический коллективный опыт. Совокупность метазнаков кодирует сакральное знание (мифическое) и, соответственно, набор сакрализованных смыслов (мифологем), образующих некую коммуникативную основу (тайный язык каждой национальной культуры как закрытой микрокультуры), актуальную для членов коллектива как сложившейся общности носителей определенной традиции (мифокультуры как открытой макрокультуры)[24].

Сакральное знание, доступное лишь посвященным, т. е. только носителям метаязыка данной народной традиции, и превращает совокупность устных фольклорных текстов, эти традиционные знания фиксирующую и закрепляющую с целью передачи всего этого новым поколениям, в некое сложное и структурно разветвленное семантическое пространство, что можно определить, пользуясь современной лингвистической терминологией, как гигантский метаязыковой гипертекст. Или как своеобразную интертекстуальную структуру[25], либо как вертикальный контекст, по другому современному определению[26].

При этом отметим, что паремиология составляет важную часть интертекстуальной структуры каждого нацонального фольклора. И поэтому невозможно глубокое понимание семантики отдельных текстообразующих компонентов, напр., в русской пословице или загадке без определенного круга мифо-фольклорных ассоциаций и валентностных связей, которые, пользуясь терминологией З. Фрейда, подсказывает человеку его «полуосознанное» предсознательное, опираясь в этом процессе на не осознаваемые индивидом образы архетипического, заложенные в человеческом подсознательном и сделавшие возможным оперирование 25-ю ключевыми семантическими кодами метаязыка фольклорной традиции[27].

---

[24] Общекультурная система метаязыка народной – мифо-фольклорной – традиции была разработана и полностью описана автором в четырехтомной монографической работе «Миф и мир европейца» (1989-1992). В значительной степени данный материал нашел отражение и продолжение в авторских монографиях «Профанный и сакральный уровни фольклорного текста», «Фольклор славян – его семантика и структура», «Миф и сказка. Реконструкция архетипического» (вошедших в состав шеститомного издания: Надель-Червинская М., Червинский П. «Энциклопедический мир Владимира Даля. Книга первая: Птицы; Книга вторая: Дикие звери; Книга третья: Домашние животные.» – Ростов-на-Дону, 1996). Первый том книги был опубликован в Интернете: Миф и мир европейца. Психология творчества в образах архетипического. Веселая Книга о Плотнике из Кламси. Часть I. Сюжетоо б р а з у ю щ е е романа. // Creativity & Communication Process. - Выпуск 1 (1998) – http://www.nicomant.org / www.nicomant.fils.us.edu.pl / http://nicomant.blogspot.com (последний адрес актуален); третий том – «МИФ И МИР ЕВРОПЕЙЦА. Психология творчества в образах архетипического. У фольклорных истоков Веселой книги о плотнике из Кламси: сюжеток о н к р е т и з и р у ю щ е е романа.» – Библиотека научного альманаха «Studia Methodologica». Studia Methodologica. Підручники і посібники. Тернополь 2009.

[25] См., в частности: Алексеенко М.А. Текстовая реминисценция как единица интертекстуальности. – [В:] Массовая культура на рубеже XX–XXI веков: человек и его дискурс : сб. научных трудов. – Москва, 2003; Белозерова Н.Н. Модель функционирования интертекста. – www.utmn.ru/frgf/No3/text10.htm.

[26] Гюббенет И.В. Вертикальный контекст: особенности его структуры и восприятия. – Folia Anglistica / МГУ. – Москва, 1997, № 2.

[27] См. перечисленные выше работы автора, а также публикацию в Интернете. При этом наша теория *метаязыка фольклора* и *традиционного кодирования* народного сакрального знания позволила пересмотреть, в частности, юнговские положения о месте «самости» в архетипической картине мира, поскольку при мифо-

В данной статье рассмотрим мифо-фольклорное семантическое поле, что сопутствует в русской паремиологии – и фольклоре в целом – личному имени *Варвара*. Само имя при этом можно рассматривать не только как метазнак языка фольклора (термин наш), но также как интертекстема, или элемент интертекста и проявление интертекстуальности (по М. Алексеенко), либо как элемент вертикального контекста (по И. Гюббинет), либо как прецедентный феномен, прецедентный культурный знак, или же прецедентное имя (по Е. Нахимовой[28]: «Прецедентные имена — это важнейшая часть национальной культуры в ее историческом развитии, тесно связанная с национальными ценностями и традициями. Система прецедентных феноменов — это один из инструментов трансляции «культурной памяти» народа от одного поколения к другому…»).

Так, в нашем случае для традиционной парадигмы метазнаков *Варвара* // *ворона* // *мороз* (= *заморозки*: *Трещит Варюха — береги нос и ухо!*) характерны следующие устойчивые связи-отношения, природно-погодного семантического поля: *Варвара мостит, Савва* (5 декабря) *гвозди острит, Никола* (6 декабря) *прибивает. Варвара мостит, Савва стелет* (*Никола гвоздит*). *Варвара заварит, Савва засалит, Никола закуёт. У него то Саввы, то Варвары* (*у охотника попировать*). *Варвара мосты мостит. Сегодня Саввы, завтра Варвары. У него сегодня Саввы, так завтра Варвары. Лучше не саввить и не варварить, а пониколить* (4, 5 и 6 декабря). *На Варвару зима дорогу заварварит* (*заварит*).

Тем самым проясняется и традиционная мотивация следующего текста-паремии: *Постоянная дама Варвара, с поволокою глаза; Василиса — кислый квас* (с лубочной картинки). *Варвара* – твердая и холодная (= постоянная; как лед). *Василиса* – нетвердая (в своих решениях), мягкая (= непостоянная; жидкая, в противоположность твердой по характеру, т.е. водянистая, готовая легко растаять). Без сопоставления с перечисленными выше паремиями значение известной подписи под лубочной картинкой осталось бы темным и адресатам лубка непонятным. Если мы обратимся к текстам народной сказки, то такое осмысление пары-оппозиции *Варвара* / *Василиса* в русском лубке найдет подтверждение и в функциональной семантике тех же имен как имен сказочных героинь.

Так, обе проявляют свое отношение к *ключевой воде* (ее *замыканию* / *отмыканию*), обе владеют магией и обладают мудростью потустороннего, по отношению к человеческому, мира (оппозиция *реальное* / *ирреальное*, *видимое* / *невидимое*). При внимательном и обязательно комплексном структурно-семантическом анализе текстов восточнославянской традиции, в которых фигурируют *Варвара* и *Василиса*, окажется, что обе – *царские дочери*, однако первая – дочь *царя сухого* (*Ко*[*а*]*щея* = испепеляющего *вихря-суховея*), вторая – дочь *царя мокрого* (*Морского царя = водяного*). Первый из царей в текстах сказки является полным функционально-семантическим аналогом таких мифических фигур как *Ворон Воронович*, *Медный Лоб* (а также *Волк-медный лоб* и *Кот-медный лоб*), *Вихорь Вихорович* (= мифические *Змей-горыныч* и *Змей-Огненный Волк*, а также *Змиулан* и другие подобные персонажи быличек).

Традиционные отношения родства и общих *запасов* как *силы рода* (в семантическом поле неделимого семейно-родового пространства, его полноты и самодостаточности) отражают следующие паремии: *Варвара мне тётка, а правда сестра. Тётка Варвара — широкие карманы* (она щедра + мотовка, транжирка и, возможно, пьяница). *Проворна Варвара на чужие карманы* (любого способна разорить + воровата). *Не кланяюсь бабушке Варваре, своё есть в кармане. Зачем к Варваре, как своё в кармане. У Варвары всё в кармане* (о человеке запасливом и дальновидном). А также: *Тётушка Варвара, меня матушка послала: дай сковороды да сковородничка, мучки да подмазочки; вода* [кипит] *в печи, хочет блины печи.*

Последняя паремия выражает также отношения природно-погодного семантического поля – масленичный мотив *печение блинов*; при этом *скрипучий мороз*, с которым ассоциируется *Варвара*, и *скрип снега*, под ногами или полозьями саней, соотносим со *скрипом масла* на

фольклорном моделировании *микро-* и *макрокосмического* оказывается, что определяемая К.-Г. Юнгом «самость» занимает в этой модели отнюдь не центральное, а периферийное место. Отсюда можно было бы также сделать вывод, что занимаемое ею в проективных интерпретациях мира «центральное место» (в юнгианской теории психоанализа) свидетельствует лишь о неадекватном восприятии действительности и гипертрофированном EGO субъекта.

[28] Нахимова Е.А. Прецедентные имена в массовой коммуникации. – ГОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т»; Ин-т социального образования. – Екатеринбург, 2007: 5, 12.

раскаленной сковороде (*скворчанием*, *завариванием*, *треском* + *кипением* воды; ср. выражения: *крутой кипяток* и *крутой мороз*). Значим также мотив *скольжения – блина по маслу* и *салазок по снегу*, с горы, *ног на льду*, что характерно для отношений семейно-родового семантического поля (стимуляция плодности, репродукции; coitus). Связь *Варвары* и *печи*, обе *варят*, хотя каждая по-своему, подтверждается также загадкой: *Старая Варвара да сухой Матвей: привязался к ней, и теперь у ней* (отгадка: *печь и голбец*). А *печь* является в любом фольклоре метазнаком ‘женского продуктивного’ как сакрального ‘замкнутого пространства родового начала’ (uterus, женское лоно и матка, а также собственно vagina). В контексте данной загадки – это ‘старое родовое’ (как основа *рода* и *дома*, семейный очаг), в совокупности ‘женского’ (*Варвара*, старая) и ‘мужского’ (*Матвей*, сухой).

С представлениями о традиционном *круглом годе*, календарном *времени* жизни природы и человека, связаны также следующие паремии: *Св. Варвара ночи урвала. Варвара ночи украла, дня притачала*. Однако их следовало бы рассматривать в следующем ряду: *После солноворота, хоть на воробьиный скок, да прибудет дня. На Васильев вечер дня прибывает на куриный шаг* (на час). *Дня прибыло на куриную ступню* или *стопу* (на полчаса). Все эти языковые единицы связаны с мифологическими представлениями о *птицах – воробье, курице*, а потому о *Варвара* в данном календарном контексте так же должна быть связана с *птицей*-мифемой. И таковой в нашем случае будет *ворона* (*Варвара*) при постоянной для фольклорной картины мира восточных славян парадигматической паре *ворон* (= *вор-воробей*) /(//) *ворона* (= *сорока-ворона* и *сорока-воровка*). Тем самым, в семантическое поле имени *Варвара* входят также – как парадигма традиционного смысла – мифологические характеристики метазнаков *ворона* и *сорока* (последняя как *сорока-ворона* и как *сорока-воровка*).

При этом главные значимые признаки *вороны* – 1) трусливая дура (*Ворона стоя спрячется. Пуганая ворона и куста боится. Сердце соколье, а смельство воронье. Куда ворона летит, туда и глядит. Ворона и за море летала, да вороной и вернулась. Ворона в павлиньих перьях. Как ни вертись ворона, а спереди карга и сзади карга.*) и 2) недальновидная растяпа (*Ворона — разиня. Ворона влетит* (говорят тому, кто сидит, разинув рот). *Узнал ворону, как в рот влетела. Попался, как ворона в суп. Москаль ворона, а привязчивее чёрта. Залетела ворона в царские хоромы: почёту много, а полёту нет. Была бы копна, а ворона сядет. Сокол — вороньи перья. Наряд соколий, а походка воронья.*).

3) Бестолковость *вороны* сопоставима лишь с глупостью *курицы*: *Кочет яичко снёс, а ворона раскудахталась. Курам, да воронам, да девкам дворовым. Растрепанная ворона*; ср.: *Мокрая курица*, растяпа, недотепа, трус, неряха. + *Слепая курица*, недальновидная, дура, растяпа.) *Умница — как попова* (*как пёстрая*) *курица* (а традиционно *попова курица* – это *ворона*). *Курица = Параша* (в отличие от *вороны = Варвары*).

Аналогичны в фольклоре и черты *сороки*: *Охоча сорока до находки* (т. е. *воровка*). *И баба видала, что сорока летала. Сорочи не сорочи, а без рубля будешь* (о бестолковом бабьем счёте *сороками*). *Сорока-белобока: зелёный хвост, долгий нос* – ребятишки дразнят *сорок*, что является магической формой-оберегом от ’сороки = вестницы смерти’. Таким же образом, если сорока стрекочет, по отношению к человеку, с «неправильной» стороны (слева или сзади, что является плохой приметой, от дурного предсказания вещей птицы открещиваются заговорной формулой: *На свою голову, на свою голову* (напророчила). Ту же самую магическую формулу произносят, отрывая *ласточке* голову, в случае если та влетела через окно в дом (а это, как считается, к смерти). Соответствие между *сорокой* и *ласточкой* заключается в том, что обе птицы имеют А) черно-белое оперение, Б) длинные раздвоенные (= змеиные) хвосты, В) обе летают далеко - первая *на кукан*, вторая *за море*, т.е. обе имеют отношение к ’тому свету’, ’царству мертвых’.

И *ворона* и *сорока* А) не в меру болтливы и язычки их *до добра не доводят*, причем Б) обеим свойственна специфическая «негибкость», которая, в народных представлениях, связана исключительно с ‘мертвым’, остывшим, застывшим, заиндевелым, а В) *ворон* (*Афанасий-зимний* и *слепой Опанас* детской игры), как и *Варюха*, связан с представлениями о *зиме* и *трескучем морозе* (*клювом щелкает*, от голода и холода):

Сорока скажет вороне, ворона борову, а боров всему городу; ср.: *Скажешь курице, а она и всей улице.*
Прямо [*только*] *сорока* (а также: *ворона*) *летает* (с возможным продолжением-дополнением: *да и та на кукан попадает*). Ср.: *Как сорока на колу* (*вертится*; как идея *кукана* – ср. также: *Вертеться как на*

вертеле). *Когда сорока пером вся побелеет, тогда и сокотать перестанет* (т.е. *и на нее смерть найдется*; и *ворона* когда-н. умирает).	
Каркает, как ворона. Мала ворона, да рот широк. На что вороне большие разговоры, знай ворона своё кра! Как мёрзлую кочку ворона носом долбит. С воронами по-вороньи каркать.	*Всякая сорока от своего языка погибает* (*гинет*). *Лепечет* (*Сокочет*), *как сорока. Затвердила сорока Якова одно про всякого. Фоку да Якова и сорока знает. Сама скажет сорока, где гнездо свила.*

Ворона и *сорока* в системе народных примет представлены так:

С *вороной* традиционно связаны плохие приметы: *Кто в лесу поёт и увидит ворона, тому наткнуться на волка. Галки и вороны, сидящие с криком перед домом, особенно утром, к худу. Ворона купается — к ненастью. Вороны каркают стаей — к морозу* (*летом, к ненастью*).	С *сорокой* – разные: *Морочила морока, а пророчила сорока. Сорока под стреху лезет — ко вьюге. Сорока скачет на дому больного — к выздоровлению*; *стрекочет на крыше – к тяжелой болезни либо смерти хозяина. Сорока гостей накликала. Сорока сокочет, гостей пророчит. Сорока даром не щекочет – либо к гостям, либо к вестям*; ср.: *Не было сороки, а гости у порога*, от поверья.).

Однако *ворона* в народных представлениях связана не только А) со смертью, но и Б) с деторождением, что, однако, встречается значительно реже:

И костей его седая ворона сюда не занашивала. Бывали у вороны большие хоромы, а ныне и кола нет (*ни кола, ни двора*). *Село Воронье — днём семидесяти господ* (мелкопоместное), *а ночью одного* (кто пойдёт на разбой). *Была бы падаль, а вороньё налетит.*	*Ворона в пузыре занесла* (ответ на вопрос: «*Ты как сюда попал?*»). *Он не родился: его просто ворона в пузыре принесла.*

Ср.: *Волчья снедь, воронье мясо, травяной мешок* (брань на лошадь, мол: пора ей помирать, в хозяйстве уже не пригодна). *Сорока в платье, ворона в платье, будет платье и на нашей братье* (*платье* здесь подразумевается *деревянное*, т. е. *гроб*). *На оглоданную кость и сорока не падка. Сорока с тыну, а десять на тын.* А также: *Через семьдесят могил хватил* (*разорвали*) *один блин* (связь с поминальным обычаем; *семьдесят могил* – т. е. все мертвые: и свои, и чужие[29]; так также дразнят кутейников).

Связь *Варвары* (*вороны* и *воровки*) с заслуженным наказанием и смертью имеют в русской пословице и такую, вторичную в своей историчности, интерпретацию: *К Варваре на расправу* (*отправить* или *угодить*; стар. застенок для пытки в Москве). *Не спрашивают Варвару на расправу* (насильно тянут, силком ведут). *Потянули Варвару на расправу* (ср.: *И на старуху бывает проруха*).

Расправа над *Варварой* – следствие А) либо ее воровства, Б) либо ее ротозейства (проглядела = *проворонила*, не уберегла что): *Пошёл было по хлеб к Варваре, да нашёл у себя в анбаре. Прогнали Варвару из чужого анбару. Чёрт ли Варваре дом поручил* (*приказал*).

Обособленно в этом ряду стоит следующая пословица – *Сделали шутку: сняли с Варвары шубку*. Без предыдущих текстов, о *расправе* над *Варварой*, смысл ее был бы нам совершенно не понятен. Однако в контексте 'расправы' *с Варвары спускают шкуру* – сдирают с нее кожу битьем и поркой. 'Ободрать мясо' (с мертвого, до костей) – знакомый мотив сказки про *бабу-ягу*, которая 'сдирает мясо и кожу' с пойманной жертвы либо своими *железными когтями*, либо *железным гребнем* (= *железная борона*), что одно и то же. Вспомним, что *железными* будут также *когти* и *клюв* у мифической 'птицы смерти', какой традиционно представляется старый *ворон*.

[29] В, казалось бы, аналогичной пословице, либо возможной загадке, *Через восемьдесят могил хватил один блин* (с отгадкой: *поп на поминках*) число *восемьдесят* так же должно иметь мифологическую семантику, но это и так, и не так. Для идеи 'мертвого родового', либо вообще 'мертвого' (человеческого), данное число неактуально. Тем самым паремия создает комический эффект ситуации: поп, от жадности, *хватил лишнего*, либо он себе *прихватил лишнего*. «Неправильность» традиционной числовой модели *поминок* (не 70. а 80) соответствует смеховой традиции моделирования мира «шиворот-навыворот» и поэтому дает проекцию ложного действия – неправильных *поминок*, оскорбления памяти *мертвых*, нарушение установленного в этом случае ритуального порядка. *Поп* в фольклоре традиционно исполняет роль трикстера, а его функционально-семантическими аналогами в текстах являются уже знакомые нам *волк*, *кот*, *черт*, *ворон*.

Традиционное семантическое поле личного имени-метазнака русской пословицы, *Варвара*, описано нами здесь далеко не полностью. Так же, как далеко не полностью проанализированы и объяснены валентностные связи его с другими метазнаками традиции. При анализе, в ряде случаев, может быть задействован и более широкий гипертекст мифо-фольклорной семантики – русская традиция могла бы нами рассматриваться и в контексте восточнославянском, и в контексте общеславянском, и в контексте общеевропейском, а также индоевропейском, либо в сопоставлении с иными культурами, в языковом отношении славянам не родственными.

SUMMARY

The article deals with the problem of Russian paremiology in hypertextual aspect. In the center of the study is the functioning name in the proverb.

Keywords: paremiology, hypertext, name, saying.

ПЕРЕКЛАДИ

Джеймс Монако

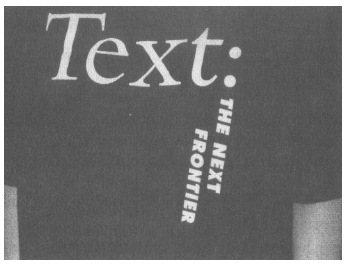
МІФ ПРО МУЛЬТИМЕДІА

Беручи до уваги значні перешкоди, викликані процесом оцифрування, сумбурність ринку й серйозність зауважень щодо якості, вишколений кіноман все ж має право цинічно реагувати на рекламний бум мультимедійних засобів 90-х. Митці займаються "схрещенням" тексту, образу та звуку з часу винайдення кіно. Едісон став першим мультимедійним митцем, а фільм — першим зразоком мультимедійності. Оцифрування образів та звуків дає просто в руки глядачеві пульт керування ними, що варто зарахувати до переваг, однак, чи не такою ж була історія з лазерним диском (все ще аналоговим елементом)?

З чітко кінематографічної точки зору, так і було. Якщо наші прагнення не йдуть далі контролю над процесом перегляду фільму, то повністю комп'ютеризований лазерний диск (чи DVD) — усе, що потрібно для вирішення проблеми. Ба навіть більше, наявність мультимедійної індустрії не може вагомо вплинути на процес створення фільму фільммейкером. Як зауважив продюсер Джо Меджак, мистецька міць Голлівуду (відповідно й більшості фільммейкерів) — у лінійній нарації, прямо протилежній інтерактивності, що є суттю мультимедіа. Фільммейкери розповідають історії: «Спочатку відбувається це, потім те, а за тим…» Необмежений доступ до частин фільму загрожує зруйнувати його ритм, сенс його як такого.

З точки зору видавця, одначе, винайдення мультимедіа — історична подія, що за важливістю не поступається винайденню рухомої літери. Вперше усі медіа стали доступними для видавця. Книги завжди мали ілюстрації. Часом малюнок вартує тисячі слів. У такому разі, рухомий малюнок повинен вартувати 24 000 слів за секунду.

У 1970-х науковець Алан Кей, що працював у науково-дослідному центрі *Xerox PARC* і вважається однією з ключових постатей у мікрокомп'ютерній революції, створив модель комп'ютера майбутнього і назвав його Дайнабук (*Dynabook*). Зауважте, йдеться про час, що передував появі мікрокомп'ютера. Кей передбачив портативний комп'ютер, що за виглядом і функціями нагадує книгу, котру ви зараз тримаєте (припускаю, що ви читаєте паперову версію «Як читати фільм»). Він осягнув цінність цього давнього інформаційного формату і висловив небезпідставне припущення, котре програмісти, щоправда значно пізніше, звели до форми "не ремонтуй, якщо не поламане". Мультимедіа — то важливий крок у втіленні перспектив Дайнабук. Усе, що залишилось, — попрацювати над портативністю й гнучкістю... а також швидкістю (і, якщо вже ми взялись за це, чом би нам не підвищити ставки).



Ілюстрація 7-9. На мультимедійній виставці *Digital Word Multimedia Show* 1991 року найманих працівників *Voyager* можна було впізнати за єретичними футболками (саме в межах цієї виставки компанія *Apple* представила свою мультимедійну розробку *Quick Time*). *Надано Коліном Гоулґейтом, Voyager.*

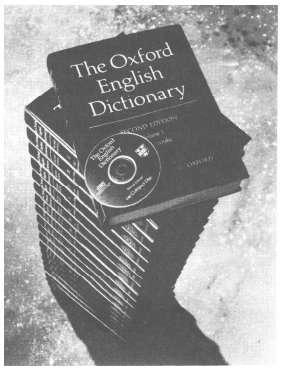
Певною мірою, назва формату хибує на точність. Оскільки основна перевага «мультимедіа» зосереджена в уніфікації усіх відомих медіа, що розвинулись впродовж останньої сотні років, можливо "унімедіа" краще передаватиме суть. Це зосередить наші зусилля на вирішуваних питаннях: впорядкувати знання на основі обміну думками й враженнями, випробовуючи інформаційні формати на адекватність.

А ще важливішим є те, що правдива цінність формату, відомого як мультимедіа, має більше спільного з притаманною йому системою кодів, ніж із власне комбінацією медіа, котрій він

завдячує ім'ям. Інша, вдаліша, назва для цього формату могла б звучати «цифрова книга». У той час як, судячи з розглянутого, для мультимедійних фільмів оцифрування тотожне чималим проблемам, для тексту воно рівноцінне не більше й не менше як шаленому розсуванню меж. Переваг є небагато, однак вартісних.

Найважливіша з них — легкість, з якою оцифрований текст піддається виявленню. Більшість друкованих нехудожніх книг мають абеткові покажчики, натомість цифровий текст дозволяє «тотальну індексацію тексту», що передбачає можливість виявлення кожного слова, а це однаково важить як для белетристики, так і небелетристики. Якщо ідея цифрової книги переросте у цифрову бібліотеку, такий метод необмеженого і легкого доступу стане колосальним раціональним інструментом. Першопрохідцями комерційної електронної індексації, що мала місце наприкінці 60-х – на початку 70-х були такі компанії, як *Dialog* і *Lexis* задовго до появи компакт-диска і мультимедійного поступу 90-х. Ці оперативні бази даних й досі займають провідну позицію у світі цифрових книг, ще й сьогодні, коли їх об'єднали у «портативні» бази на компакт-дисках. Навіть дисковод з автоматичною заміною дисків, наповнений величезною кількістю носіїв, не може зрівнятися у місткості з централізованими базами даних, що і є однією з причин утримання авангардної позиції он-лайновими технологіями у справі мультимедійного видавництва. Всесвітня павутина була б непрохідними хащами інформації, якби не було пошукових систем, що примушують її працювати.

Тотальна індексація тексту також звільнила шлях для електронного варіанту перехресних посилань, відомого як гіпертекст. У гіпертекстовому документі користувач керує логікою розповіді шляхом розширення чи звуження рівня деталізації, різкої зміни теми за бажанням чи виокремлення суб'єкта дискусії. Завдяки усюдисущим посиланням



Ілюстрація 7-10. Оксфордський словник англійської мови (*The Oxford English Dictionary*), одна з найзначніших у світі книговидавнича ініціатива, у звичному 20-томному форматі з дисками. Компакт-диск можна легко осучаснити, так само як і знайти усе необхідне на ньому й практично за копійки виробити. *Надано видавництвом Oxford University Press.*

на певну інформацію та ілюстрації гіпертекст передбачає певний рівень контролю над пізнанням тексту, чого не здатен забезпечити друкований формат. Гіпертекст втілює мрії авторів, що захоплюються примітками* (та вставними конструкціями), а також шанованих редакторів, що коментують тексти, на кшталт видання творів Шекспіра з різнопрочитаннями (*The Shakespeare Variorum*) і конкордацій до Біблії, у котрих завжди був відчутним брак третього виміру текстуальної наратії. Сьогодні вони володіють ним.

Окрім вказаного, цифровий текст пропонує читачеві новий тип керування процесом пізнання — новий ступінь володіння текстом, як і книгою, в котрій він оселився. Цифровий текст просто копіювати й пересувати, сортувати й видозмінювати. Тоді як для читача такі характеристики є безсумнівно корисними, для видавця вони означають появу серйозних й цікавих перешкод, про котрі далі стисло.

Цифровий текст все ще хибує на недостатню роздільну здатність екрана, і за наявності вибору, друкована книга й досі вважається найкращим шляхом пізнати текст. У цифровій книзі неможливо робити нотатки за полями, загинати кутики сторінок й робити позначки у тексті з такою легкістю, як у друкованій, однак усі перераховані проблеми зникнуть з появою Дайнабук, адже можливість контролю над текстом й пошуку інформації у ньому, що притаманно для цифрового формату, нівелює жорстку лінійність фізичного пізнання.

Чи не найціннішою і водночас найприземленішою рисою цифрового тексту, з точки зору видавця, є його вартість. Кошти для випуску дисків чи навіть дискет є незначними у порівнянні з тими, що необхідні для видання найпростішої з книг. Навіть більше, диски — на відміну від книг — можна успішно продукувати на замовлення. Немає потреби вкладати кошти у

* Й досі залишається ефективним способом надання тексту третього виміру.

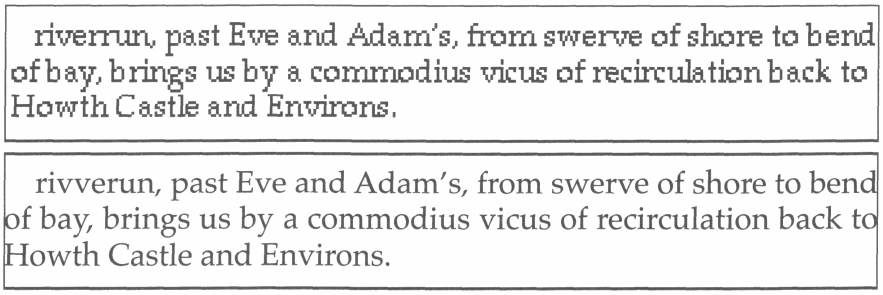
величезні запаси товару. Більшість читачів не знаються на економічних нюансах видавання книг, тоді як перед видавцями щоразу постає ця неприємна дилема.

Видавнича справа передбачає попереднє витратне навантаження. Найбільша частка часу й зусиль припадає на підготовку до друку, аніж на власне друкування. Отож, публікувати кілька примірників — справа нерентабельна. Сучасні технології примушують видавців друкувати таку кількість примірників, аби погасити чималі кошти, вкладені у виробництво, й оптимізувати вартість одного примірника. Не одне видавництво зазнало банкрутства через підтримання надлишкових запасів, адже надмірно амбітні тиражі — це, швидше, робота на кількість, аніж на забезпечення потреб ринку.

Витрати на налагодження виробництва дисків формату CD чи DVD можна вважати незначними у порівнянні з тими ж витратами у традиційному книгодрукуванні. Наприклад, 20-томну великоформатну енциклопедію, мінімальним тиражем котрої є тисяча примірників вартістю 150 $ за набір (адже зменшення тиражу означає зростання ціни на друковану одиницю), можна випустити на одному CD значно меншим накладом й вартістю 1 $ чи 2 $ за примірник. Замість інвестиції у розмірі 150 000 $ видавництво витратить десь 1 500 $. Увесь спектр видавничої діяльності, що вважався економічно невигідним у друкованій формі, став рентабельним завдяки диску, а це значно розширює сферу впливу друкарства*.

Направду, час, коли низька витратність цифрових засобів видавання забезпечувала першість професійним організаціям, уже віджив своє. Електронно досвідчені автори сьогодні стоять на чолі видавничих потуг, що колись зосереджувались у руках виключно авторитетних видавництв. Маючи кілька сотень доларів на програмне забезпечення, автор може випустити повністю відформатовану книгу, насичену ілюстраціями (кольоровими й рухомими). Маючи доступ до Інтернету, він чи вона можуть зробити «книгу» доступною для мільйонів — миттєво й у світовому масштабі, що можна вважати певним типом «віртуального книговидавання». Та все ж, у дечому кіберавтор не може зрівнятись з комерційним видавництвом, а саме, у можливостях продати. Однак для видавничої справи певних типів — академічного, вузькоспеціалізованого, приватного — це може й зовсім не важити.

Відкритим залишається питання й щодо беззаперечної переваги всезагального доступу до джерел видавання. Логіка висловленого вимагає такого висновку: якщо усе піддається опублікуванню, увага розсіюється. Трудомісткий процес виробництва та дистрибуції, що був звичним впродовж трьох сотень років, створив фільтр, котрий, судячи з усього, виявився дієвим. Уявіть ситуацію, коли доведеться мати справу з у тисячі разів — у сотні тисяч разів — більшою кількістю текстів. Страшною бідою Інтернету є його словесне нетримання. Нам доведеться винаходити нові шляхи, аби відокремлювати пшеницю від полови. Тоді як видавнича справа має шанси залишитися на маргінесах



Ілюстрація 7-11. Текст вгорі написаний шрифтом *Palatino* й відображений з екранним стандартом 72 пікселі на дюйм. Нижче подано той самий текст, але взятий з книги, що має розширення 2600 точок на дюйм.

сучасності, важливість редагування зростає щоденно. Пошукові системи — це початок, однак потрібні значно досконаліші інструменти.

* Незаперечним є й те, що вартість «додрукової підготовки» для мультимедійних CD та DVD може бути надзвичайно високою: розробка програмних засобів вимагає більше коштів, ніж традиційний типографський набір і дизайн книг. Однак ці витрати миттю зникнуть, щойно видавці опанують новий формат.

Ще один аспект нового світу віртуального видавництва потребує вивчення. Як було зауважено раніше, сучасний читач володіє неабиякою владою над авторським текстом, тож актуальним стає питання щодо усталеного поняття копірайту. Цифрове книгодрукування — настільки нехитра справа, що долає межі традиційного публікування за рахунок автора й наближається до того, що можна ословити, як «перевидання» чи «видозміна». Викладачі, що 20 років тому не встояли перед голосом фотокопіювальної сирени й приготували обмежені тиражі текстів інших осіб для вжитку в межах аудиторії, вступили у лави тих, що сьогодні можуть «склепати» невеличке мультимедійне запрошення з нагоди весілля, приміром, з кількох рядків Джерарда Менлі Хопкінса, Лоенгріна (для супроводу) і, припустімо, Девіда Хокні (для фону).

Правова доктрина авторства традиційно стоїть на варті не ідей, а їх втілення. Саме тому, що оцифрування текстів, зображення та звуку передбачає їх уніфікацію, ці об'єкти, що підпадають під захист авторським правом, не тільки репродукуються з незначними витратами, а то й зовсім без жодних, а на додачу, зазнають видозміни без порушення букви закону, або ж, принаймні, його духу. За яких обставин цитата перетворюється у плагіат? За яких обставин плагіат стає віданням належного, новим твором мистецтва? Ці запитання непокоять нас уже давно, та у цифровий вік нагальність їх зростає у стократ. Залишаючи осторонь закони, що стосуються матеріальної власності, поняття права власності на результат духовної творчості є відносно новим і зародилось у XIX сторіччі. Не гарантовано, що цей концепт залишиться актуальним й упродовж XXI.

Семплювання — повторне використання чужої музики — ввійшло у вжиток у 1980-х, коли професіонали отримали доступ до інструментарію цифрового монтажу. До кінця 1990-х доступність дешевих засобів запису компакт-дисків дозволяла кожному старшокласнику створити власний «мікс». Удосконалення форматів стиснення аудіозаписів в Інтернеті на кшталт mp3 перетворювало кожен жорсткий диск потенційним піратським музичним автоматом[30]. До 1999 музична індустрія перебувала у передчутті революції: йшлось не лише про загрозу всесвітнього піратства; музиканти отримали можливість збувати власну продукцію безпосередньо слухачам. Те, що вже поволі відбувалось у друкарській справі, почало охоплювати з Інтернет-швидкістю й музичну сферу. Інфікування відеогалузі — не більш, ніж справа часу.

Очікуйте наступної версії вашого програмного засобу оброблення тексту з перекладачем, котрий змінить обраний вами запозичений текст такою мірою, що визначити його першоджерело буде уже неможливим. Очікуйте наступної версії вашого авторського інструментарію мультимедіа, що аналогічно перетворюватиме фільми. Ви уже можете придбати програми з дизайнування шрифтів, що пропонують застосувати такі ж функції стосовно типів шрифтів. Редактор шрифтів *Fontographer* від компанії *Altsys* дає можливість не тільки вносити незначні зміни у вигляд шрифта за секунди, а й робити сплав з двох відверто різних шрифтових одиниць. Якщо ви поєднаєте впливовий і резонуючий *Palatino* Германа Цапфа з непокірним *Old Style* Фредеріка Ґауді, чи завдячуєте ви цим дизайнерам та авторам?

Судячи з усього, ні. Сучасний закон Сполучених Штатів щодо копірайтного статусу накреслення шрифта хибить на чісткість. Маючи за ґрунт Закон про авторське право 1976, конгрес ухвалив рішення «перенести на пізніший термін» розгляд проблеми захисту накреслень шрифтів. Іншими словами, вирішили залишити питання щодо належності цієї творчої сфери до «авторської діяльності», а отже, й щодо потреби захисту її авторським правом, — відкритим. Суть справи у тім, чи втілення здатне існувати окремо від корисності створеного. Якщо ні, за законом 1976 захист для нього не перебдачається[31]. А це викликає естетичний парадокс, що мав би приголомшити архітектора Луїса Саллівена, котрий в минулому сторіччі наполягав, що «функція визначає форму». Якщо ви неухильно слідуватимете твердженню, то не зможете відокремити втілення від витвору, тож і не володітимете правом на захист авторства, відповідно до рішення конгресу Сполучених Штатів. Ласкаво просимо до нірвани творчості і пекла копірайту.

---

[30] Якщо меломани не найкращої думки про нестиснений CD, їм нічого не залишається, як зневажати стиснення з втрарами, притаманне формату mp3.Однак переважній більшості Інтернет-меломанів на це начхати. Зрештою, популярна музика, котру вони продають, зазвичай, створюється електронними інструментами такого ж рівня якості. Ми не говоримо про Страдіварі й навіть не про тарілки *Zildjian* чи *Sabian*.

[31] «Втіленням корисної одиниці... вважається образотворчий, графічний чи скульптурний витвір виключно за умови, що це втілення поєднує образотворчі, графічні чи скульптурні риси, котрі піддаються виокремленню й здатні існувати незалежно від практичних аспектів одиниці» [17 частина Кодексу Законів США, стаття 101].

Ілюстрація 7-12. Використання ретроспективи, сплавів з текстів, образів та звуків створювало неперевершене враження. Жан-Люк Годар застосував технологію, доступну у його час. Запропоновані чотири кадри з кінострічки 1969 року «Радість пізання» (*Le Gai Savoir*) містять малюнки, друк, рекламу, мультфільми, рукопис і символи. *Журнал L'Avant-Scène. Збільшений формат кадрів.*

Не викликає сумніву, що ви присвоювали роботи інших людей. Й так само очевидно, ваш власний вклад у них був мінімальним. З моральної точки зору, ви порушили закон, навіть якщо ви не зобов'язані відповідати перед судом. А зараз припустімо, що ви витратили час, доклали зусиль й таланту до справи видозміни нового шрифта. З яких міркувань він став результатом вашої власної праці? З яких міркувань, якщо такі є, це перестає бути плагіатом?

Таку непросту ситуацію важко назвати ізольованою аномалією. У 1991, у справі видавництва *Feist Publications* проти телефонної компанії *Rural Telephone Service Co, Inc.*, що мала аналогічне значення для сфери інформаційних послуг, Верховний Суд Сполучених Штатів постановив, що фактографічна база даних, зорганізована в алфавітному порядку, приміром, телефонний довідник, не підпадає під захист авторського права. Суд дійшов висновку, що саме редакторська частка в укладанні повної бази відповідає поняттю «авторської роботи», котра, відповідно, охороняється.

Обидві зі згаданих правових норм добре функціонували у час механічної ери: художники шрифтів заробляли на життя, адже їхні ливарні цехи продавали дорогі бронзові матриці; цінність будь-якого роздрукованого списку полягала не в його універсальності, а у зведенні його до зручного формату. Та жодне рішення суду не виконує своїх функцій у цифровий вік, коли шрифти складаються з бітів та байтів, що вільно копіюються, а повні бази даних є метою, а не прокляттям укладачів списків.

Рисунок шрифта вважається відносно простою інтелектуальною власністю, однак такі ж зразки застосовують у стосунку до текстів, зображення та фільмів. Кіноіндустрія володіє безперечно більшим досвідом, аніж будь-яка інша галузь щодо шляхів розв'язання заплутаних випадків захисту інтелектуальної власності. Фільм, безсумнівно, є командним засобом вираження, тож кожному юристу знайомі складні проблеми з протилежними твердженнями щодо того, кому й що належить. Незліченні співучасники створення фільму можуть претендувати на розмаїті одиниці інтелектуальної власності, а саме, фільму, — від автора першоджерела до численних фільммейкерів та акторів і аж до безлічі кінопрокатників на безлічі ринків. Біда у тім, що правові норми Голлівуду хибують на аргументованість, тож нова мультимедійна індустрія повинна розробити обґрунтовані норми, не спираючись на напрацювання своєї попередниці.

У підсумку, якщо система авторського права виживе, то тільки завдяки долученню колосального об'єму потуг цифрової обробки до завдань розподілення певної процентної частки поміж сотнями фізичних осіб та компаній, що можуть у певний спосіб прикластися до

мультимедійного виробництва. Зразком можуть слугувати такі організації ліцензування музики як *ASCAP* (*American Society of Composers, Authors and Publishers*) та *BMI* (*Broadcast Music Incorporated*) чи програма *Public Lending Rights* Британської бібліотеки, котра розподіляє доходи серед авторів за певною формулою. Єдиною альтернативою у цій ситуації є цілковита відмова від ідеї копірайту і повернення до системи, що була узвичаєна до XIX ст., згідно з котрою вартість витвору мистецтва визначалась його матеріальним виявом, а не абстрактною інтелектуальною формою. У новому світі віртуального видавництва, де автор і видавець постають в одній особі, така схема може прижитись. Та все ж, є одне проблема: колосальна частка інтелектуальної продукції у цифрову еру буквально позбавлена матеріального вияву.

Споглядаючи за виборюванням права на життя цим новим медіумом (сумарно 500 років друкування, 150 років аудіозаписування і кінематографу), впадають у вічі такі суперечності:

- він має більше спільного зі старим медіумом друкування, аніж з новим медіумом кінематографу;
- оцифрування зображення, звуку та тексту — важливіше, ніж їх поєднання;
- тоді як оцифрування значно розширює наш контроль над згаданими медіа, воно також, принаймні на сучасному етапі, редукує їх до абстракцій значно нижчої якості, аніж їхні аналогові попередники;
- основні переваги оцифрування, зокрема вільний доступ до інформації й зручна індексація, мають більший стосунок до вдосконалення мережі та її баз даних, аніж до поєднання медіа;
- у той час, як оцифрування значно розширює можливості читачів, воно створює чималі труднощі для концепту копірайту — основи сучасної системи авторства.

Наразі варто усвідомити невипадковість появи мультимедіа: це той пункт призначення, до котрого ми прямували сотні років. Якби сер Вальтер Скотт мав можливість додати слайд-шоу до власних романів, він зробив би це. Якби Чарлз Діккенс міг особисто розповісти свої знамениті історії, він зробив би це (певною мірою він таки втілив це у своїх прибуткових лекційних турах). Якби Даніель Дефо міг включити інтерактивну базу даних з історичною статистикою до «Щоденника чумного року», він зробив би це. Якби Жорж Мельєс міг забезпичити своїм глядачам можливість взаємодіяти з «Мандрівкою на Місяць», він зробив би це. Якби Джордж Бернард Шоу міг додати допоміжний текст до «Кандіда» чи «Людини і надлюдини», він зробив би це (і таки зробив в опублікованих версіях своїх п’єс). Якби Жан-Люк Годар міг написати книгу, що була б одночасно й фільмом, він зробив би це. Якби Франсуа Трюффо міг зняти кінострічку, що одночасно була б і книгою, він зробив би це також.

Тексти, образи й звуки існували окремо впродовж сотень років тільки тому, що технологія не встигала за нашою уявою. Сьогодні вони йдуть пліч-о-пліч, будучи одним цілим, як і передбачалось: на краще, на гірше, у хворобі й при здоров’ї...

Переклала *Наталка Сівінська*
Стаття з книги Джеймса Монако «Як читати фільм»
(James Monaco “How to read a film”, 2000).

РЕЦЕНЗІЇ ТА ОГЛЯДИ

«УНІВЕРСАЛІЗМ» ЛЕСІ ГЕНЕРАЛЮК

[Генералюк Л. Універсалізм Шевченка: взаємодія літератури і мистецтва. – К., Наукова думка, 2008. – 544 с.]

Шахтар чорний, ступня відбиває топографію стежок, а наукове дослідження стає схожим на свій предмет. Шевченків універсалізм спонукав і змусив дослідницю накопичити стільки цікавих фактів, зіставлень, думок, що монографію хочеться назвати «малою енциклопедією». Широчезний обсяг матеріалу розгорнуто в кожному з горизонтів: 1) Різнобічність досвіду, зацікавлень і фахових умінь Шевченка; 2) Синтетизм світогляду, що інтегрував низку тодішніх субкультур на території Російської імперії та їхніх картин світу; 3) Універсалізм українського митця який виявився суголосним з художньою історією Європи від Ренесансу до XIX століття; 4) Синестезія і синкретика у психології творчості митця-універсаліста; 5) Взаємодія літератури і мистецтва; 6) І навіть – система образів-концептів (оце вже надзавдання!…). Шевченко умів бачити і панорамно, і водночас деталізовано; авторка намагається так само – охопити і ціле, і «неохопний» фактаж. Що ж, Козьма Прутков майже спростований: універсальне, виявляється, підлягає… визначенню, у всякому випадку – вивченню.

Завдяки повномасштабному дослідженню читач відчуває гордість від того, що Україна має непроминальне багатство: таку спадщину і таку особистість. Міфи і міфічні рецепції лишаються осторонь, коли крупним планом постає жива свідомість генія – відкрита, всесприйнятлива, яка крізь серце переходить у множину творчих світів. Реконструкція світогляду і психології – одна з приваб книжки. Сучасне шевченкознавство залучає підходи низки гуманітарних та інших наук, аж до психофізіології мозку, й утверджується в ролі інтегральної культурологічної дисципліни. Відмова від моделі «підводного човна», де фахівці й ділянки відгерметизовані одне від одного, цілісний не заангажований погляд дає змогу збагнути Шевченкову програму національного буття, актуальну для «живих і ненарожденних».

У потужній монографії розсипано багато цінних думок про ціле/дрібне, що узагальнено терміном «синтетизм». Віддаючи данину злютованому тексту дослідження, спробуймо сполучити повчальні уривки. «…Поль Валері назвав уміння вловлювати зв'язки між явищами і поняттями ознакою геніальності, він «відкрив секрет» Леонардо, що «полягає лише у відношеннях, виявлених між явищами, принцип пов'язаності яких від нас вислизає». Саме за таким принципом Шевченко складав панорамне мозаїчне панно, свою Україну, з розсипаних туманно-абстрактних смальт» (с. 47). Справді, зв'язкова мережа «від нас вислизає», бо «ми нею дихаємо», наскрізь нею пройняті, цією нульосферною співприсутністю всіх і вся. Вона дається взнаки, коли а) контекст конкретизує предмет мислення, б) коли множину генералізує якесь загальне поняття, в) цінність фокусує на собі певне семантичне поле. Тому цілком справедливо підмічено; спершу «принцип панорами», ідея України як цілості, потім – в-інтегровування фрагментів, «інкрустація смальт».

У інших фрагментах читаємо: «Колосальна здатність поета-митця до синтезу, до інтегрування освоєного в деталях світу: «зшивав» із частковостей, із клаптів образ України – не випадково зображував себе за шиттям (адже «Шевченко») у сепіях – і має назву «універсалізм». Картина світу – специфічне світосприйняття універсальної людини, яка «бачить Бога» в найменшому листку, опановує найменші форми речового світу і найдрібніші деталі його плинності, але водночас… зосереджує свої думки на глобальному предметі…» (с. 48). Що ж, здатність до синтезу, за Кобзарем, зумовлена інвестицією Благодаті-сизигії у формі могутньої ідеї цілого, яка підпорядковує, комбінує, форматує, компонує підлеглу множину частковостей, тобто керує тотальною самоорганізацією. І тут закладено зерно, суть: «все – в кожному», Бог у травинці (Вітмен), мурасі (Реріх), пелюстці (Бусон) і т.п. До речі Схід уважніший до деталей і наводить

безліч таких «мікро», в яких відбитий універсум, а хто не розуміє, для того «в дрібницях ховається біс». Важливо, що авторка вловила цю Шевченкову рису – питому рису художників.

«Шевченко йшов до максимально повного відтворення феномену буття в його цілісності, всезагальній єдності безлічі взаємопов'язаних частин, врешті, так, як він відчував, – комплексно, на високому рівні осциляції почуттів» (с. 247). Він, гадаю, йшов дорогою, яку проклала історія й логіка культури: від цілісного-роздрібного (код одиниці) крізь органічну єдність спільноти (код двійки в режимі dualis) та «осциляції» між полюсами (код двійки в режимі opposite) до системної організації творів і буття (в кодах чисел три, чотири та ін.). Тим-то Шевченків масштаб мисленнєвого охоплення світобудови, його **бачення** світу повсякчас підкреслюється й не випадково Л. Генралюк відсилається н Джона Рескіна, який стверджував: «На сотню людей, здатних говорити, лише один здатний мислити, але на тисячі мислячих – лише один, здатний бачити. Ясно бачити – це поезія, пророцтво, релігія – все в одному» (с. 179). Все в одному…

Найдокладніше і найпереконливіше висвітлено головну тему праці Л. Генералюк – тему словесно-візуально-звукових взаємодій, мистецтво в літературі і література в мистецтві. Такий підхід приховано полемічний: хоча ніхто й не заперечував, що поет був одночасно і художником, і прозаїком, проте міра інтеграції досі не була належно зважена. Відтепер доведено, що ці дві частини доробку поета і художника внутрішньо пов'язані та доповнюють одна одну. Отже, творчість, особистість Шевченка постають у цілісності. Причому те, яким він був «насправді», не заважає сприймати і досліджувати його твори під тим чи іншим кутом зору, не стає на заваді вужчого аналітичного ракурсу. Навпаки, присутній деякий пафос у тому, що універсальне себе віддає і присвячує окремим творам, темам, діянням.

Ерудиція – ще одна, причому явна, перевага цієї синтетичної студії. Наприклад, розглядаючи картину «Катерина» (с. 371–373), авторка посилається, з одного боку, на К. Широцького, Ю. Барабаша, з іншого – на Д. Антоновича, В. Касіяна, З. Тарахан-Березу, В. Овсійчука. Виникає дискурс, майже диспут. Чи є картина «подвійним плагіатом»? Чи дублює вона, як автоілюстрація, зміст поеми «Катерина», чи копіює – за формою – стиль Брюллова? На тлі зіставлення різних підходів критика «рабського наслідування академічних стандартів» (у підтексті консервативного шевченкознавства читається вимога прямувати магістраллю прогресивного реалізму), справді виглядає дещо снобістською. Яка різниця, в якому стилі-напрямі написано твір (класицизму, романтизму, реалізму, символізму) – всі далися взнаки в універсаліста Шевченка, – якщо це, як пише авторка, якісно відтворений образ-концепт України, її семіосфери, її буття!

Сучасно трактований універсалізм не претендує на абсолютну істину, хіба – на просування до неї. Книжка Лесі Генералюк мені уявляється полігоном плюралізму мислення: полем взаємодії поглядів і висновків сотень і сотень дослідників. Знаменно, і для українського читача вкрай важливо, що Шевченко став тереном загальноєвропейського багатоголосся. Читач заінтригований і втягнутий у «вир» проблемного обговорення. Представлений тут компендіум знань без відомої всім «ортодоксії» спонукає літературознавців, культурологів, мистецтвознавців до співпраці: радості знахідок, сумнівів, уточнень, згоди і незгоди, – тобто, і я впевнений у цьому, він інспіруватиме наступних науковців. Адже суттєвою ознакою цієї книги є її відкритість. Така відкритість **у продовження** не тільки прикметна для «постмодерного дискурсу» сьогоднішнього літературознавства, вона є сутнісною рисою самого Шевченка, в якому жила надія на продовжувачів, на оновлення без кінця.

Ігор Мойсеїв

ДОСЛІДЖЕННЯ ПІД ЗНАКОМ О.ШПЕНҐЛЕРА

[рецензія на монографію: Гурдуз А. Міфопоетична парадигма в українській та західноєвропейській „прозі про землю" кінця XIX – першої третини XX ст. – Миколаїв: Вид-во МДГУ ім.Петра Могили, 2008. – 216 с.]

Компаративістика – відносно нова галузь сучасного українського літературознавства. Коли вона упродовж минулого століття у світовому гуманітарному просторі набула поширення і засвідчила власне місце значними напрацюваннями, встигла пережити кілька спадів (аж до проголошення її кризи) і піднесень (які підтвердили її плідність і продуктивність), в українській науці про літературу лише в останні десятиліття подолання табу, заборон і кон'юнктурних меж цензури, повернення до перерваної традиції минулого, відновлення зв'язків із науковцями „по той бік залізної завіси" ця сфера літературного знання отримала належний їй статус. Утвердження компаративістики у її законних правах у нашій гуманітарній науці відбувалося через подолання багатьох стереотипів недалекого минулого, зусиллями науковців із науковими поглядами „широкого спектру" – у сенсі філософських, культурологічних, естетичних, літературознавчих поглядів. На сьогодні найпотужніше про себе заявила школа доктора філологічних наук, професора, члена-кореспондента НАН України Дмитра Сергійовича Наливайка. Поява кожної нової праці, що виходить з-під пера цього вченого, стає науковою подією для українського літературознавства. Втішно, що у його середовищі з'являються дослідники, чиї наукові розробки заповнюють прогалини української науки про літературу у галузі компаративістики. Такою є рецензована монографія Андрія Гурдуза – гідного учня непересічного наставника.

Актуальність появи такого дослідження незаперечна. І справа тут не лише у потребі оновлення української наукової парадигми, необхідності її узгодження зі світовим гуманітарним досвідом. Сучасна закордонна компаративістика змогла подолати кризу лише через розуміння неминучості залучення у її лоно багатошарових герменевтичних структур, які безпосередньо не стосуються „чистого" простору літератури, але без яких мистецтво слова і його інтерпретація на сьогодні уже не мисляться. Культура, політика, релігія, ідеологія, процеси націєтворення та стилетворення, мультикультуралізм, ґендерне питання, помножені на ґетерогенність і дифузивний характер усіх цих процесів уже невіддільні від мистецтва в цілому та мистецтва слова зокрема. Саме вони найбільшою мірою залучені у порівняльні студії сьогодення. Без їх урахування кожне гуманітарне дослідження буде бачитися одноплощинним і спрощеним. Саме тому, вибираючи ракурс для власної розвідки, кожен літературознавець (особливо компаративіст) повинен накреслювати систему координат, узгоджуючи шляхи пошуків із цими ключовими векторами. Андрій Гурдуз обрав ці вектори власного дослідження надзвичайно вдало.

Перший вектор – тематичний – заземлений у складний філософсько-мистецько-культурний комплекс, пов'язаний із образом землі. Земля тут не просто один із першоелементів як основа багатьох філософських систем. Неможливо уявити жодної культури, жодної епохи, жодної нації, для яких би цей образ не набував особливого значення. Від найдавніших часів історії людства він отримав особливий статус, об'єднавши собою різні ціннісні системи: зокрема біблійна туга за Обітованою землею, пошуки Обіцяного краю як намагання віднайти втрачений рай – Царство Боже; антична ностальгія за Ітакою; багаточисельні міфи різних народів про деміургів, які творять землю, про її поділ та призначення тощо. Тим більше звучання цього образу загострюється у таких культурах, народи яких довгий час були позбавлені незалежності, права розпоряджатися власною землею і відчувати себе на ній повноправними господарями. Українська історія – це болісна проекція переділів і втрат земель, визвольних війн, помножених на багатовіковий досвід предків-гречкосіїв, для яких свята земля була центром світобудови та світоглядною основою усього подальшого розвитку. Подібна „заземленість" більшою чи меншою мірою спостерігається в історично-культурному поступі усіх інших народів, літературна спадщина яких долучається у дослідженні, – широкий пласт прози про землю в англійській, німецькій, французькій, польській, шведській, норвезькій, російській літературах. У постколоніальну добу центробіжних процесів та опору, що їм чиниться, у час глобалізації та універсалізації, тема землі звучить по-новому гостро, вражаючи своєю глибинністю та постійною актуальністю. Обрані для аналізу твори тлумачаться як „наближення авторами оповідей до першочасів людства – віку його „дитинства", як підкреслення зв'язку і залежності людини від природи, землі" (С.65). Услід за Д.Наливайком, осмислюються „дві протилежні тенденції художнього вираження теми землі в

європейській літературі XIX ст. – „жоржсандівську” (романтично-утопічну) та „бальзаківську (соціально-аналітичну), що стали свого роду типологічними полюсами в „селянській прозі”; відлуння цих тенденцій на зламі століть й у перших десятиліттях XX ст., їх трансформації та деформації.

Водночас заторкується ряд суміжних проблем, як-от колективної культурно-національної пам'яті, зв'язку літературно-мистецької традиції із фольклорними та релігійними структурами, традиційних тем, сюжетів і образів та їх транзитивності, варіантних та інваріантних структур різних рівнів та ін.

Другий вектор – методологічний – заземлений у значні напрацювання вчених у сфері міфопоетики, архетипної критики, психоаналізу, культурології, імагології, інтертекстуальності. Спільним знаменником, який об'єднує залучені підходи, є увага до міфу як центральної категорії. Це – вдалий вибір автора, адже сама форма міфу настільки абстрактна, що дозволяє адаптувати його до кожної нової ситуації, а тому відроджуватися знову і знову, по-новому заявляючи про себе в інших умовах, зберігаючи при цьому ознаки попередніх дискурсів, сліди минулого, які полімпсестом проступають крізь його нашаровані структури. Трансісторизм міфічних структур дає можливість авторові поєднувати сфери свідомого / підсвідомого / надсвідомого у тексті, пов'язувати окреслювані проблеми буття людини – нації – літератури у єдиний комплекс і таким чином конституювати цілісність нації, культури, індивідуума у модерну епоху. Водночас, через міф література має здатність „виражати особливий, міфологічний, одвічний зміст, пов'язувати об'єктивно історичний лінійний час із сакральним, циклічним міфологічним часом, – „виходити” на універсальний рівень осмислення буття” (С.18), а „багаторазове повернення до міфів дозволяє актуалізувати надприродний план, світ абсолютних цінностей” (С.19).

Третій вектор – термінологічний – надає науковій розвідці А.Гурдуза міцного теоретико-літературного підґрунтя. Автор визнає, що „у зв'язку з недостатньою розробленістю концепту міфу в літературі й особливо пов'язаної з цією сферою термінології актуальні й потрібні нині дослідження з міфопоетики значно ускладнені” (С.54). Розробляючи такі терміни та їх понятійні наповнення, як „модель світу”, „світообраз”, „модель міфу” (модуси міфологізації, ре- і деміфологізації), „міфотворчості”, „міфомоделювання”, „неоміфу”, „міфологічної парадигми”, „міфопоезії” та ін., на означення присутності міфологічної складової у творі дослідник уводить поняття *міфологічного фактора* в літературі й висуває оригінальну систему його вираження, формулює визначення літературної міфотворчості й міфопоетичної парадигми твору. Міфопоетична система твору розглядається у монографії як формальне вираження закладеного в нього міфологічного фактора, який „обумовлений перш за все процесами свідомої авторської міфотворчості, виявляється через атрибути – міфеми, міфологеми, міфообрази, міфопоетичні мотиви тощо та може існувати в чотирьох основних модусах (типах міфотворчості – міфологізації, реміфологізації, деміфологізації та власне авторському міфі” (С.26). Усі ці модуси детально окреслені, також розглядаються різні типи міфопоетичних систем (мозаїчні, фрагментарні, лінійні) з огляду на домінування однією чи співіснування двох і більше міфологічних традицій.

А.Гурдуз свідомий того, що „багато що залежить від теоретичної системи координат, у якій працює вчений” (С.18). Тому він розглядає різні можливі системи координат, напрацьовані на сьогодні в українській та зарубіжній науці, пропонуючи нові акценти та увиразнюючи найвагоміші для власного дослідження аспекти. Однак, вибирає для свого аналізу ту систему координат – філософських, естетичних, морально-ціннісних, яку беззастережно можна окреслити, як Шпенґлерівську, з її глибинним інтересом до першооснов людства, до проблем мікрокосмосу та макрокосмосу, взаємодії природи – культури – цивілізації; мови – народу – раси; синкретизму мистецького та релігійного; долі – влади – історії; душі – символу – картини світу та ін. Пріоритети його монографії – наскрізь Шпенґлерівські – міфологічний фактор у літературі та питання міфотворчості; історико-культурні передумови досліджуваних процесів; увага до біблійного пласту та пантеїстичного (зокрема античного) світобачення, їх розмежування та специфіка; дихотомія чоловічого – жіночого начал та їх співіснування; не говорячи вже про кореляти „природа – культура – цивілізація” („природа – місто”, підрозділ 2.3.) та реалізації міфологеми „золотого віку” у різних національних літературах аналізованого періоду. При прочитанні книги вже із перших її сторінок складається враження, що вона наскрізь пронизана і Шпенґлерівським духом, і Шпенґлерівською проблематикою, яка, до речі, сягає далеко за межі літературознавчої розвідки, збагачуючи її філософськими та морально-ціннісними гранями.

Окреслена О.Шпенґлером проблема „Смеркання Заходу” – процеси розпаду душі, сім'ї, роду, людської спільноти, посилені втратою віри (а з нею – моральних цінностей), світовим нігілізмом, атеїзмом, песимізмом – до цьогочасної ери деструкції та деконструкції ще більше загострилася через масштаби воєн і техногенних катастроф останніх десятиліть. На зламі тисячоліть людина опинилася серед уламків колишніх систем і структур із болісним відчуттям невідворотності наслідків минулої втрати зв'язків – людини з людиною, людини з природою, людини із людською спільнотою (культурою), людини із Богом. Відчуженість і відірваність людської душі з усіма її непоправними впливами уже сьогодні заявила про себе як ключова проблема людства, яка в майбутньому загрожує стати руйнівною не лише для природи, культури і мистецтва, а й для людської цивілізації в цілому. Саме тому надзвичайно актуальне сьогодні повернення до творів видатних митців (добрих і злих пророків долі людства) – К.Гамсуна, Т.Гарді, Е.Золя, Д.Г.Лоуренса, українських – В.Стефаника, О.Кобилянської, М.Коцюбинського та ін., які своїми творами застерегли сучасників і наступні покоління про небезпеку порушення віковічних зв'язків, без яких людство приречене на загибель.

Компаративний ракурс монографії увиразнюється тим, що для зіставного аналізу обрано твори низки західноєвропейських літератур –англійської, німецької, швецької, норвезької; слов'янські паралелі – української, польської та російської літератур у численних та багатогранних взаємодіях та взаємовіддзеркаленнях, типологічному суголоссі, на тлі широкого контексту західноєвропейського культурно-історичного простору. При цьому, якщо для української компаративістики міжнаціональні паралелі українська – російська, українська – польська, українська – англійська, українська – німецька стали уже звичними, то порівняльний аналіз із комплексом скандинавських літератур чи кожної із них зокрема є рідкісним і вагомим поступом. Ці українсько-скандинавські перегуки (історичні, культурно-мистецькі, літературні) є надзвичайно цінними в дослідженні ще й тим, що підтверджуються ілюстративним матеріалом та рідкісними джерельними посиланнями на українські розвідки перших десятиліть ХХ ст., пунктирно відновлюючи розірвану насильно українську наукову традицію. При багатстві вказаних різнонаціональних паралелей зовсім не губиться українська домінанта. Навпаки, вона надзвичайно промовисто вписана у загальноєвропейський контекст як спільність світочуття, історії, моральних та мистецьких ідеалів.

Монографія написана вправною науковою мовою, інкрустованою численними цитатами, покликаннями та примітками із багатьох відомих і маловідомих джерел, зокрема епістолярної спадщини митців, твори яких аналізуються. Це справляє враження не лише згущеності думки, надзвичайної інформаційної насиченості тексту, а й широкої обізнаності автора, його здатності до глибокої аналітики. Застереження викликають лише окремі моменти, як-от нерозмежованість міфопоетики й архетипної критики та їх інструментарію, термінології (вони у дослідженні взаємозамінюються, хоча є окремими відносно самостійними замкнутими системами). Вважаємо, що біблійна та антична системи не є явищами одного порядку, і вислів „біблійна міфологія” може виглядати прийнятним лише з численними обґрунтуваннями *іншого* розуміння міфу, ніж запропоноване у дослідженні чи розглянутих у ньому наукових системах і поглядах. І, мабуть, українським науковцям слід все-таки звикати до літери *ґ*, яку автор монографії послідовно ігнорує (зокрема у написанні імен та прізвищ іншомовного походження – А.Берґсон, К.-Ґ.Юнґ, О.Шпенґлер та ін.). Однак такі недогляди є частковими і наші міркування щодо них є радше настановами авторові на майбутнє з побажанням йому наступних цікавих досліджень.

Загалом же обраний А.Гурдузом Шпенґлерівський ракурс дослідження виявився надзвичайно вдалим, адже дав змогу не лише звести до спільного знаменника різні національні традиції та літературні досвіди (відтак прийти до широких висновків та узагальнень), а й об'єднати наскрізно минуле – сучасне – майбутнє і у досліджуваній тематиці „прози про землю”, і у літературознавчій проблематиці. Сподіваємося, що монографія, в якій дослідник виявив власну небайдужість (крізь текст прочитується вболівання за долю української літературознавчої науки та її майбутній розвиток) не залишить байдужими її читачів і стане важливим кроком у науковій долі її автора.

Мар’яна Лановик

ЖАНРОЛОГІЯ ДОБИ ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ЗДОБУТКИ І ПЕРСПЕКТИВИ ДОСЛІДЖЕНЬ

[Рецензія на книгу Тетяни Бовсунівської „Основи теорії літературних жанрів": Монографія. – К.: Видавничо-поліграфічний центр „Київський університет", 2008. – 519 с.]

Сучасна криза теорії літератури позначилася і на теорії жанру. Однак прикметно, що прогнози повного занепаду жанру не применшують інтересу вчених-філологів до цієї категорії. Зрештою, реконструкція теоретичних підходів, методологічних рішень і версій, які підживлювали теорію жанру у її розвитку, може бути цікавою саме завдяки розмаїттю дослідницьких думок. Таку цікаву реконструкцію у жанрології презентує нова книга Тетяни Володимирівни Бовсунівської „Основи теорії літературних жанрів". Т.В. Бовсунівська, досі добре відома як знавець історії української літератури доби романтизму, видала поважну працю, що засвідчила її наукову майстерність у теорії літератури, велику обізнаність з напрацюваннями про жанр у сучасній науці та в минулому. Монографія дослідниці стала переконливим доказом динамічності українського літературознавства у вивченні актуальних питань літератури, його потенціалу до наукового осягнення нових теоретичних проблем. Відзначимо й авторитетний колектив рецензентів дослідження, який склали доктори філологічних наук, професори Т.С.Мейзерська, В.П.Моренець, А.О.Ткаченко, Н.М.Шумило.

Своєю працею Т.В.Бовсунівська доводить, що теорія літературних жанрів є передусім цікавою і потрібною. Перший розділ монографії „Канонічна модель жанру" висвітлює термінологічний інструментарій теорії жанрів, зокрема функціонування категорії „метажанр", окреслює історію наукового осмислення ключових термінів. У розгортанні викладу теорії родів і жанрів авторка відштовхнулася від постмодернізму. Вже в анотації зазначено, що „у монографії розглядається теорія літературних жанрів, сформована впродовж доби постмодернізму". Однак простежуючи історію теорії родів і жанрів, Т.В.Бовсунівська робить екскурси в минулі культурно-історичні епохи, аж до античності. Так, дослідниця виокремлює окремі підрозділи „Роль Аристотеля в теорії жанру", „Біблія і становлення літературних жанрів" та ін. Масштабно висвітлено наукові здобутки у жанрології М.А.Тулова (1814-1882), мало знаного у нас дослідника. Урізноманітнюють виклад проекції теорії жанру на матеріал конкретних художніх творів сучасної літератури. Такі аналітичні розвідки на конкретному матеріалі постають у монографії як окремі вставні жанри. Так, структура метажанру проілюстрована на прикладі роману В.Пєлєвіна, реалізація художнього принципу наслідування Біблії як провідного жанрового, композиційного, стилістичного чинника – на прикладі романів Г.Пагутяк і С.Жермен.

Також у першому розділі звернуто увагу на питання жанрових класифікацій і жанрової типології. Не можна не погодитися з думкою дослідниці, що „при всіх розбіжностях визначень жанру, він був і лишається провідною літературознавчою категорією нашого часу, ідентифікація якої може змінюватись. Тобто змінюються наші уявлення про жанр, але позбутися його й замінити чимось іншим літературознавцям не вдається" (с.13). Застереження викликає термін „вид", що, по суті, підміняє термін „жанр"[32]. Також шкода, що висвітлюючи історію термінологічного осмислення роду та жанру у цьому розділі, авторка не згадала І.Франка, жанрова концепція якого є добре продуманою, хоча й розуміємо, що дослідниця не могла дати великомасштабну картину минулого в опрацюванні теорії жанрів.

Наступні чотири розділи монографії презентують огляд теорії жанрів, що рухаються двома магістральними напрямами: західна жанрологія і жанрові теорії радянського і пострадянського простору. Беручись за розгляд спрямувань західної жанрології, Т.В.Бовсунівська пише: „Доба постмодернізму похитнула всевладність „жанру" та спрямувала критиків на видобуття альтернативних критеріїв художності. Проте виявилося, що винайдення альтернатив також невдячна праця. Тож західне літературознавство протягом століття коливалося між різнобічними тлумаченнями жанру (від заперечення до абсолютизації), утворивши великий реєстр

[32] Див. про це: Копыстянская Н.Ф. Жанровые модификации в чешской литературе. – М., 1978. – С.10. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства". – Львів, 2005. – С.13-18. Також звертає увагу на термінологічну анархію щодо категорії „жанр" польська дослідниця Р.Сендика у розвідці „Про культурологічну теорію жанру" (Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К., 2008).

різноманітних тенденцій, сума яких і є, на мій погляд, відповіддю на питання: що є жанр?" (с.64). Пошук відповіді у праці на це питання розгорнувся у ґрунтовний і захопливий виклад різних дослідницьких способів аналізу-інтепретації природи жанру: еволюційна теорія (Ф.Брюнетьєр), психологічна теорія (П.Хернаді та ін.), структуралістські підходи (від Н.Пірсона до Я.Мукаржовського), неомарксистська теорія (Г.Лукач, Т.Іглтон), рецептивна теорія (Х.-Р.Яусс), трансформаційна теорія (А.Фаулер), а також теорії жанру Р.Колі, Ж.Женетта, М.Верлі, К.Штирле, Ж.Дерріда, А.Розмарин, Дж.Фроу та ін.

Авторка опрацювала величезний масив зарубіжних наукових джерел, серед яких зреферовано чимало нових матеріалів. Прикметно, що бібліографія, якою споряджений кожен підрозділ, демонструє осмислення зарубіжних теорій лише російськими дослідниками (серед українських видань згадується „Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / Під ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996). Тож висловимо сподівання, що українська теорія літератури розширюватиме діапазон досліджуваних тем, інтегруючись у простір світового літературознавства. Як актуальні жанрові теорії Заходу авторка виділила теорію роману Х.Ортеги-і-Гассета, феміністичну критику жанру та жанрові теорії Н.Фрая та Ц.Тодорова. Таким чином, праця Т.В.Бовсунівської має й чимале методологічне значення, оскільки впроваджує до лабораторії різних наукових осередків, ознайомлює з їхніми засадами дослідження літератури.

Радянське і пострадянське літературознавство представлені формалістичною теорією жанру (Ю.Тинянов, Б.Ейхенбаум, Р.Якобсон), „домінантною" концепцією жанру Б.Томашевського, морфологічною схемою жанру (В.Проппа), інтермедіальною теорією М.Кагана, метафоричною теорією О.Фрейденберг, семіотичними підходами у жанрології (Ю.Лотман), ритуально-міфологічною теорією жанру (Є.Мелетинський), соціологічною інтерпретацією жанру, сюжетною концепцією жанру (І.Силантьєв). В окремих підрозділах розглядаються сучасні російські академічні жанрові теорії (С.Аверінцев, Г.Косіков, М.Римар) та сучасні українські жанрові теорії (Н.Копистянська, І.Денисюк, М.Ткачук, Г.Штонь, Н.Бернадська). Останній підрозділ, видається, варто було б розширити. Аналіз усіх жанрових теорій дослідниця завершує виваженими висновками. Авторка намагається знайти позитивні результати в усіх дослідників. На загал особливістю праці Т.В.Бовсунівської є її уміння відзначити досягнення в теорії жанрів кожного з науковців, виокремивши їхні здобутки, перспективні напрацювання. Це справді етичний принцип висвітлення, органічно притаманний науковому стилю дослідниці. Разом з тим авторка привертає увагу до творчої спадщини Г.Поспєлова, у якій цей принцип має ключове значення. Виокремивши його серед інших у теорії цього дослідника, Т.В.Бовсунівська так розкриває його: „Етичний принцип зумовлює толерантний підхід до дослідження творчої спадщини будь-якого вченого. Його суть полягає в граничній пошані до чужої позиції, в прагненні зрозуміти і пояснити її, уникаючи щонайменшої частки упередженості і суб'єктивізму, акцентуючи на позитивних моментах цієї концепції. Шукати в ній треба передусім те, що збагатило науку або сприяло її руху вперед. Це, звичайно, не означає, що помилки потрібно замовчувати. Про них треба говорити, але не затуляти ними те, що гідне позитивної оцінки" (с.315-316). Авторитетними жанровими теоріями пострадянського простору визнані у монографії жанрові концепції Г.Поспєлова, М.Бахтіна, Д.Лихачова, Н.Тамарченка.

Аналіз теорії жанру у четвертому і п'ятому розділах показує, як багато цікавих праць теоретико-методологічного характеру видавалося у Росії в останнє десятиліття. Чимало російських теоретиків справді заслужено завоювали симпатію української дослідниці. Однак українське літературознавство не становить єдиного наукового світу з російським, орієнтації на який домінують у Т.В.Бовсунівської. Тому дисонансом звучить просторове окреслення „у нашому регіоні" (с.58, 191, 374), (мабуть, в авторському значенні „пострадянський простір"), коли йдеться про сучасну російську культуру і науку. Для українського літературознавства мали велике значення і взаємозв'язки з польською теорією літератури. Історія цих контактів тривала і продуктивна. Так, на жанрових концепціях українських дослідників львівської школи великою мірою позначилися праці С.Скварчинської, авторитетної дослідниці теорії жанру в Європі ХХ століття. В останні роки особливо помітне пожвавлення співпраці між українським та польським літературознавством, свідченням якої стали, зокрема, найновіші видання з праць польських теоретиків літератури в Україні: „Література. Теорія. Методологія" (2006), „Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів" (2008).

Принагідно варто зазначити, що термін „генологія", який спростовує Н.Тамарченко і з ним погоджується Т.В.Бовсунівська, давно прижився як в українській, так і в інших

термінологічних системах, зокрема в польській, має належне значеннєве наповнення, тому може й надалі функціонувати в науці про літературу[33].

З величезним зацікавленням прочитується розділ шостий монографії – „Роман доби постмодернізму". Це дуже важливий розділ у композиції книги, адже вже з першої сторінки монографії авторка так обумовила мету дослідження: „Нашим завданням було розібратися у постмодерністських концепціях жанру, насамперед роману, оскільки саме роман посідає чільне місце в жанровій природі цього періоду літератури" (с.7.). Кожен підрозділ шостого розділу презентує теоретичні матеріали, що всебічно висвітлюють зазначені жанрові форми, містить цікаву бібліографію і міг би стати основою для розгортання окремих монографій. Авторка аналізує не лише жанрові різновиди роману, а й окремі автодокументальні жанри (есе, щоденник), видіння як вставний жанр. Т.В.Бовсунівська послідовно виконує поставлене завдання, наводячи чимало авторитетних теорій роману, окреслюючи провідні ознаки постмодерного роману. Цікаво, що не раз самі письменники стають проникливими спостерігачами за природою жанру. Окрім М.Бютора, думки якого наведені у монографії, можна згадати вартісні праці про роман М.Кундери[34].

В останньому розділі монографії – „Когнітивна модель жанру" – заакцентовано на жанровій кризі. Когнітивістика, на думку Т.В.Бовсунівської, допоможе подолати кризові явища у жанрології: „Специфікою сьогочасного існування теорії жанру є її неусвідомлюваність, адже вона переважно не інтерпретується та не раціоналізується вченими, тобто становить неусвідомлюваний фактор наукової діяльності. Вчені відштовхуються від уявлень, одержаних в процесі навчання та послідовного викладу їх у галузевій літературі. Жанрологія втратила актуальність, відійшла на периферію науки. Проте когнітивна жанрологія має великі шанси" (с.482). У підрозділах дослідниця апробує когнітивізм до теорії жанру. Наскільки продуктивною буде ця теоретико-методологічна стратегія для жанрології, покаже майбутнє, що дійсно є пороговим хронотопом для усіх новаторських явищ у науці. Вадою монографії, яку не можна, на жаль, не помітити, є невідредагованість тексту, що, мабуть, засмучує і саму авторку. Сподіваємося, що при переведенні монографії у жанр посібника, яке варто було б здійснити, авторська редакція тексту буде бездоганною.

Цікаво, що кінцеві висновки у монографії Т.В.Бовсунівської звучать суголосно з підсумковим заключенням Р.Сендики, авторки статті „Про культурологічну теорію жанру", вміщену антології текстів „Теорія літератури в Польщі". Так, Р.Сендика пише: „Тож майбутньому існуванню цієї категорії (жанр. – Н.М.), здається, нічого не загрожує, одне можна з певністю прогнозувати – що вигляд „генології майбутнього" матиме небагато спільного з герметичним і когерентним викладом ієрархічних властивостей. Він радше нагадуватиме ризому плюралізованих, нестабільних, конкурентних пропозицій, що випливають із різних передумов, у яких перервність і розмитість можуть відігравати більше значення, ніж континуальність і чистота" (с.488)[35]. А так закінчує своє дослідження Т.В.Бовсунівська: „Будь-яке прагнення утворити стабільну класифікацію сучасного роману чи поеми – безнадійне. Найрозумніша теорія, заснована на цьому принципі, буде недосконалою, оскільки змінність і є вагомим критерієм художності для постмодернізму та нашого часу. Ми є свідками утворення нової жанрової системи на основі нових принципів світобачення, в яких немає місця нічому призупиненому, аморфному. Привітаймо ж світ нових жанрів!" (с.518). Отож обидві авторки подібно передбачають майбутні тенденції розвитку теорії жанрів.

Немає сумніву, що „Основи теорії літературних жанрів" Т.В.Бовсунівської знайдуть велику читацьку аудиторію в філологічних колах.

Наталія Мочернюк

---

[33] Т.В.Бовсунівська так подає обґрунтування Н.Тамарченка: „Він відкидає термін „генологія" (який так люблять львівські вчені) на тій підставі, що генологія потребує повноти аналізу текстів у їх хронологічній послідовності, що навряд чи можливо здійснити. Н.Тамарченко обирає шлях „репрезентативних ідей" та поворотних пунктів зміни наукової методології. Його підхід цілком слушний" (с.361). Сама дослідниця не використовує цього терміну.

[34] Кундера М. Нарушенные завещания. – СПб., 2004.

[35] Сендика Р. Про культурологічну теорію жанру // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – К., 2008.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Бондар Людмила – к.філол.н., доцент кафедри філологічної підготовки Миколаївського державного університету імені В.О.Сухомлинського.

Леся Генералюк – кандидат філологічних наук і мистецтвознавства, старший науковий співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Гоца Наталія – аспірант Львівського національного університету ім. Івана Франка.

Давидов Павло – к.філос.н., доцент кафедри соціально гуманітарних дисциплін Донецького інституту залізничного транспорту.

Деркачова Ольга – к.філол.н., доцент кафедри філології та методики початкової освіти, докторант кафедри української літератури Прикарпатського національного університету ім.В.Стефаника.

Драганова Христина – студент 4 курсу факультету іноземної філології Запорізького національного університету.

Дудар Наталія – науковий співробітник бібліотеки Тернопільського національного економічного університету, аспірант Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Артем Захарченко – кандидат наук із соціальних комунікацій, заступник редактора інтернет-видання "Економічна правда".

Зінченко Віктор – к.філос.н., професор Міжрегіональної Академіії управління персоналом.

Зубко Дар'я – студент 4 курсу факультету іноземної філології Запорізького національного університету.

Кикоть Валерій – поет, перекладач, прозаїк публіцист. Член Національної спілки письменників України.

Киричук Олена – студент 5 курсу (магістратура) Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Клепуц Леся – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Національного університету імені Івана Франка.

Козікіна Наталія – студент 4 курсу факультету іноземної філології Запорізького національного університету.

Кошіль Наталія – к.філол.н., доцент кафедри іноземних мов при факультеті економіки та управління Тернопільського національного економічного університету.

Левко Уляна – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка.

Луцак Світлана – докторант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Лучук Іван – докторант Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України.

Матола Вікторія – студент 5 курсу (магістратура) Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка

Мороз Євгенія – аспірант кафедри теорії та історії соціології факультету соціології Київського Національного університету імені Тараса Шевченка.

Мучка Мирослава – аспірант кафедри світової літератури Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

Надель-Червінська Маргарита – к.филол.н., викладач кафедри російської мови Сілезького університету, Катовіце, Польща.

Нестелєєв Максим – аспірант Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України.

Нечипоренко Анастасія – аспірант кафедри філософії Львівського національного університету імені Івана Франка.

Новак Сніжана – к.філол.н., доцент кафедри теорії та історії української літератури Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Новик Ольга – докторант Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди.

Олексенко Поліна – студент 4 курсу факультету іноземної філології Запорізького національного університету.

Пасічник Наталія – аспірант Львівського національного університету імені Івана Франка.

Пастух Тетяна – аспірант кафедри фольклористики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Синчак Олена – аспірант кафедри загального мовознавства Львівського національного університету імені Івана Франка.

Сипа Лілія – аспірант кафедри теорії та практики перекладу Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка.

Собчук Людмила – к.філол.н., доцент кафедри іноземних мов при факультеті економіки та управління Тернопільського національного економічного університету.

Сокол Мар'яна – аспірант кафедри теорії літератури і порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Філатова Оксана – докторант кафедри новітньої української літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Філоненко Софія – докторант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Франченко Людмила – аспірант кафедри теорії та історії соціології факультету соціології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Чотарі Вероніка – аспірант кафедри теорії літератури та порівняльного літературознавства Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка.

Чувакова Олександра – аспірант Інституту журналістики Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

Шумка Михайлина – к.філос.н., доцент кафедри філософії Тернопільського національного економічного університету.

Щиголь Ірина – соціолог 1-ї категорії з науково-технічними розробками, факультет соціології, Київський національний університет імені Тараса Шевченка.

Наукове видання

STUDIA METHODOLOGICA
Випуск 29

Відповідальний за випуск: Юрій Завадський

Підписано до друку 23.10.2009 р. Формат 70x100/16. Папір офсетний. Гарнітура Times.
25,18 ум. др. ар. Папір офсетний. Тираж 300.

Науково-редакційний відділ
Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка
46027, Тернопіль, вул.М.Кривоноса, 2

Редакція наукового альманаху Studia methodologica
а/с 554, м. Тернопіль-27, Україна, 46027.
Веб-сайт: http://studiamethodologica.com.ua
Електронна пошта: dryuryzavadsky@gmail.com.

Верстання та дизайн обкладинки:
Видавничий центр ТОВ «Компанія КРОК»,
вул.Гайова, 56, м. Тернопіль, тел. 8 (096) 9431704.

Наукове видавництво «КРОК» пропонує:

- ✓ консультації з приводу видання наукової періодики та книг;
- ✓ видання наукової літератури;
- ✓ підготовка та видання монографій;
- ✓ верстання та друк авторефератів дисертацій;
- ✓ верстання та друк методичних рекомендацій, планів роботи тощо;
- ✓ друк візитівок, банерів, плакатів, оформлення стендів;
- ✓ виготовлення програмної продукції;
- ✓ виготовлення навчальних веб-сайтів.

З довідками та пропозиціями просимо звертатися за адресою:
вул.Гайова, 56, м. Тернопіль, 46006
Телефон: **(096) 9431704** (Пн-Пт, 8:00-16:00)
Електронна пошта: **dryuryzavadsky@gmail.com**