Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 33

Збірник видається з 1993 року

Тернопіль
2011

ББК 87.256: 60+87.256: 81
S 88

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

Відповідальний редактор
к.філол.н., доц. Ігор Папуша

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
к.філол.н., доц. Ігор Папуша
к. філол. н. Юрій Завадський
к.філол.н., ас. Тетяна Романко
к.філол.н., ас. Наталія Лобас

Голова міжнародної науково-редакційної ради:
д.філол.н., проф. Олег Лещак (Польща)

Міжнародна науково-редакційна рада:
В. Заїка (Росія), Р. Стефаньський (Польща), Е. Касперський (Польща),
Ю. Ситько (Україна), О. Глотов (Україна), М. Чаркіч (Сербія), В. Кравець (Україна),
В. Сердюченко (Україна), С. Ткачов (Україна), Е. Лассан (Литва), О.Глазков (Росія).

Збірник Studia methodologica внесено до Переліку фахових видань ВАК України
за спеціальністю «філологія» згідно з постановою від 01.07.2010 р. № 1-05/5.
Друкується за рішенням Ученої ради ТНПУ імені Володимира Гнатюка.

Рецензенти:
к.філол.н., доц. Олександр Волковинський
д.філол.н., проф. Олександр Глотов

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

Адреса редакції:
46027, Тернопіль-27, а/с 554
Електронна пошта: *narratology@gmail.com*
Веб-сайт альманаху: *studiamethodologica.com.ua*

S 88 ***Studia methodologica. – Випуск 33. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В.Гнатюка, 2011. – 158 с.***

© Studia methodologica, 2011
© Автори, 2011

ЗМІСТ

ФІЛОСОФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

РОМАН КОЗЛОВ. ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНА ЕСТЕТИКА ТА ХРОНОТОПНИЙ АНАЛІЗ ….....5
MICHAŁ ŁUCZYŃSKI. METODOLOGICZNE PROBLEMY REKONSTRUKCJI TEKSTOWEJ NA PRZYKŁADZIE PROTOTEKSTU STARORUSKIEGO GRAFFITI..... 10
ИГОРЬ ПАПУША. К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРРАТИВНЫХ ТИПОЛОГИЙ ….....13
ІГОР ГАВРИЩАК. МІШЕЛЬ ФУКО: ДИСКУРС ТІЛЕСНОСТІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ….....18
ЛЕСЯ ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК. МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В УКРАЇНІ 10-20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ..... 22

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ЮРИЙ СИТЬКО. К ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКОМУ ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЯЗЫКОВЫХ МОДЕЛЕЙ..... 28
IRENEUSZ KIDA. OBJECTIVISATION VIA SUBJECTIVISATION IN ANNOTATED CORPUS LINGUISTICS..... 33
ОЛЕКСАНДРА ЛОТОЦЬКА. МІЖКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ТА ЇХ РОЛЬ В ІНОЗЕМНОМОВНІЙ КОМУНІКАЦІЇ..... 36
ІРИНА ГУМОВСЬКА, ЯН КОСТІН. ДЕРИВАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ АНГЛІЙСЬКИХ ПРАВНИЧИХ ТЕРМІНІВ В ЕКОНОМІЧНОМУ ДИСКУРСІ..... 40
ЛЕСЯ БІЛОВУС. НАВЧАННЯ МОВИ І ГЕНДЕР..... 44
СВІТЛАНА РИБАЧОК. РЕФЕРЕНЦІЙНА СПІВВІДНЕСЕНІСТЬ КОГЕЗІЙНИХ ЗАСОБІВ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ..... 50
СУСАННА ПАСІЧНИК, ПЕТРО ЧЕРНИК. ІНТЕГРУВАННЯ ЧИТАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ..... 55
ОЛЕНА СЕЛІВАНОВА. МОВНА ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВІЙСЬКОВОГО КЕРІВНИКА ЯК ІСТОРИЧНА НЕОБХІДНІСТЬ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ …..... 59

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

НАТАЛІЯ ЛОБАС. ДО ПРОБЛЕМИ АДЕКВАТНОГО СПІВВІДНЕСЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ..... 64
ІВАН ЛУЧУК. СОНЕТ І ВЕРЛІБР: ДВА КРИЛА ВЕРСИФІКАЦІЇ..... 70
ОЛЕГ СОБЧУК. ФАБУЛЬНО-СЮЖЕТНІ ЗВ’ЯЗКИ В ДЕТЕКТИВІ (СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ) …..... 84
ОКСАНА ГАЛЬЧУК. АНТИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ У СИМВОЛІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ ДМИТРА ЗАГУЛА ….....89
АНДРІЙ ЦЯПА. ЕРЛЕНД ЛУ: ФОРЕСТ ҐАМП В ЛІТЕРАТУРІ

ПРОПОЗИЦІЇ..... 95
СЕРГІЙ КРИВЕНКО. ЖАНРОВО-РОДОВИЙ СИНТЕЗ У ЛІРИЧНІЙ ДРАМІ ІВАНА ФРАНКА «ЗІВ'ЯЛЕ ЛИСТЯ» (НА МАТЕРІАЛІ ІІІ ЖМУТКУ)..... 99
ТАРАС ДЗИСЬ. ОСНОВИ СУСПІЛЬНОСТІ ЯК ПАРАДИГМА «СТОВПІВ ДЕРЖАВИ» (НА МАТЕРІАЛАХ РОМАНУ ЙОЗЕФА РОТА «ЙОВ»)..... 103
ГАЛИНА ЧУМАК. АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ СТРАХУ В ГОТИЧНОМУ РОМАНІ «ДРАКУЛА» БРЕМА СТОКЕРА ТА СПОСОБИ ЙОГО ПЕРЕДАЧІ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ..... 107
ІВАННА ЛУЦИШИН. ПРОЦЕС ВЗАЄМОДІЇ ОПОВІДАЧА І ЧИТАЧА У РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ»..... 114
ЮЛІЯ ГАЛАН. НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ЗАЛУЧЕННЯ ЧИТАЧА У СВІТ ФІКЦІЙНОЇ ДІЙСНОСТІ У РОМАНІ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «САЙЛЕС МАРНЕР»..... 119
КСЕНІЯ ЛЕВКІВ. ДЕЩО ПРО «ДІАЛОГ МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ» ТА ПОЛІТИКУ: ІРОНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ПРОЗІ СЕРГІЯ ЖАДАНА.....122
ВАЛЕНТИНА МИРОНЮК. РИТМОМЕЛОДИКА ПРОЗОПОЕЗІЙ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ ….....128
НАТАЛІЯ ПОРОХНЯК. СІМЕЙНА ХРОНІКА «ЛЮБОРАЦЬКІ» А. СВИДНИЦЬКОГО ЯК РОМАН ПРО ЗАНЕПАД РОДУ.....133
МАРІЯ АПАНОВИЧ. ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ МОТИВИ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ ГАННИ ЧУБАЧ ….....138

РЕЦЕНЗІЇ

МАРІЯ МОКЛИЦЯ. ПОЛЕМІЧНІ ЗАУВАГИ ПРО НОВИЙ ПОСІБНИК ІЗ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....144
ОРИСЯ ГАЧКО. НОВИЙ ПІДРУЧНИК З КУЛЬТУРОЛОГІЇ..... 146
ІГОР ПАВЛЮК. ЗРАЗОК ЗРІЛОГО ПОЕЗІЄЗНАВСТВА..... 148
БОГДАН ПАСТУХ. ВИПРОЗОРЕННЯ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОГО БУТТЯ..... 151
ОЛЕГ ЛЕЩАК. ЕПІТЕТ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПРИВІД ДО МЕТОДОЛОГІЧНИХ РОЗВАЖАНЬ..... 153

ФІЛОСОФІЯ ТА МЕТОДОЛОГІЯ

Роман КОЗЛОВ

ТРАНСЦЕНДЕНТАЛЬНА ЕСТЕТИКА ТА ХРОНОТОПНИЙ АНАЛІЗ

Вивчено співвідношення теорії хронотопу М. Бахтіна із гносеологією І. Канта. Висновано про потенціал засад «Критики чистого розуму» в дослідженні художнього часу і простору.

Ключові слова: художній час, художній простір, хронотоп, М. Бахтін, І. Кант.

Исследовано соотношение теории хротонопа М. Бахтина и гносеологии И. Канта. Сделан вывод о потенциале положений «Критики чистого разума» в исследовании художественного времени и пространства.

Ключевые слова: художественное время, художественное пространство, хронотоп, М. Бахтин, И. Кант.

Investigated the relationship between chrotonopic theory of M. Bakhtin and the epistemology of I. Kant. It is concluded that the provisions of the capacity "Critique of Pure Reason" in the study of artistic time and space.

Keywords: art time, art space, chronotope, M. Bakhtin, I. Kant.

«Здатність тексту редукуватися до темної та доволі незмістовної формули – головна умова його успіху», – узагальнює М. Ямпольський свої думки щодо ролі «загального місця» (κοινός τόπος, locus communis) в історії філософії, разом з тим констатуючи: «Бахтін, як це не печально, уходячи до світового гуманітарного канону, перетворюється на свого роду божка. Перетворення це, як і пов'язаний з ним успіх вчення, немислимі без редукції цього вчення до одного-двох понять, місць, "топосів"» [6]. Зрозуміло, ці гіркі констатації запізнілі – у деяких своїх топосах думки М. Бахтіна вже давно втратили діалогічність, перетворившись на канонізовані авторитарні формули; але неминучість цього процесу не виключає пошуку різнотлумачень подібних формул, оскільки наразі представлено лише одну (теж втрата бажаної діалогічності?) оцінку процесу редукції вчення. Цитований топос – категорія багатомірна: у ньому – й обґрунтування, і соціалізація декларованих і підкріплюваних тез, і виклад їхніх джерел, й етикетність, й епігонство, і весь огром аспектів слова сказаного.

Тенденції розвитку літературознавства останніх 50–60-ти років засвідчують його перехід від регламентаційно-дескриптивних підходів до глибокого теоретичного осмислення сутності мистецтва слова, способів і засобів створення, трансляції й рецепції художніх смислів. Цей складний процес, характерний для будь-якої галузі пізнання, у літературознавстві відбувається кількома шляхами: через активізацію потенціалу класичної філології (наприклад, дослідження з рецептивної поетики, образних, сюжетних запозичень, інтертекстуальності), через залучення підходів, методів і методик інших наук (екзистенціалістський, психологічний, психоаналітичний підходи), через звернення до основних закономірностей мислення й базових світоглядних концептів (типологізація, класифікація, систематизація літературних явищ). Усе більшого поширення набувають дослідження, у яких проявляються комбінації названих шляхів, і серед них яскраво виокремлюються хронотопні розвідки. У більшості з них вихідними називаються уявлення М. Бахтіна про хронотоп як своєрідний часо-просторовий вимір мотиву – ключового поняття історичної поетики.

Однак сучасні хронотопні дослідження досить далекі від Бахтінової концепції: художній

час і простір – мистецьке втілення основоположних світоглядних концептів – усе частіше розглядаються як прикладний науковий інструментарій для ілюстрації, реалізації й поглиблення різних літературознавчих підходів. А отже, методики їх вивчення розвиваються за рахунок саме цих підходів, а не власного гносеологічного потенціалу категорій, що приводить до розгляду проявів художнього часу й простору на різних рівнях і в різних структурах художнього твору. Між тим зрозуміти сутність авторської оригінальної літературознавчої концепції можна, лише звернувшись до філософських основ його світогляду, – часто це єдиний шлях у напрямку реконструювання вихідного змісту дослідницьких топосів.

Наразі шукатимемо змісти в одному місці із широко цитованого вступу М. Бахтіна до «Форм часу і хронотопу в романі», які, сподіваємося, дозволять через сув'язь топосів знайти ті брами, які – і тільки вони – ведуть до сфери смислів.

Йдеться про покликання російського дослідника на філософію І. Канта вже в четвертому абзаці роботи (раніше згадано лише фізичні ідеї А. Ейнштейна та біологічні О. Ухтомського). Власне, у покликанні саме на Канта, може, і не слід убачати щось особливе – відомо, що Бахтін з ранньої юності ним зачитувався, і врешті мав науковий світогляд, суттєво споріднений з поглядами знаменитого кенігсбержця. Але привертає увагу а) відсутність покликань на інших філософів далі за текстом розвідки та б) слабка пов'язаність змісту абзацу, де доволі непослідовно й декларативно вказана жанровизначальна функція хронотопу, примат часу в ньому та те, що «хронотоп як формально-змістова категорія визначає (значною мірою) і образ людини в літературі, цей образ завжди суттєво хронотопний», з пасажем про Канта: «У своїй "Трансцендентальній естетиці" (один з основних розділів "Критики чистого розуму") Кант визначає простір і час як необхідні форми будь-якого пізнання, починаючи з елементарних сприймань і уявлень. Ми приймаємо кантівську оцінку значення цих форм у процесі пізнання, але, на відміну від Канта, ми розуміємо їх не як "трансцендентальні", а як форми самої реальної дійсності. Ми спробуємо розкрити роль цих форм у процесі конкретного художнього пізнання (художнього бачення) в умовах романного жанру» [1, 235].

Що це – світоглядна установка дослідника як ключ до розуміння його тексту чи формальна данина офіційному вченню, зумовлена складністю подій 1937–1938 рр.? Якщо перше, то для чого згадувати про Канта, заперечуючи його ж? Якщо друге, то необхідність цієї згадки ще більш сумнівна – надто прозорий натяк на фоні відсутності офіційного «паротяга».

Частково природу цього пасажу можна з'ясувати з історії російської філософської думки, глибоко спорідненої з Кантом і водночас глибоко антагоністичної йому, бо, як указує Л. Калінніков, «традиція запозичувати все корисне в Канта й доблесно лаяти його починається від Памфіла Даниловича Юркевича» [2, 15] і триває донині. Бахтін її не уникнув, але, погодьтеся, кивання в складному для коментування моменті на традицію ще більше редукує текст, підвищуючи його шанси на «успіх». Це ж, властиво, справедливе й для кивання на «офіційне зречення».

Ще років 20 тому філософію Канта оцінювали винятково як агностичну або й навіть скептичну, переважно через відсутність у ній чіткого однозначного й конденсованого тлумачення істини, без якого всяка теорія пізнання втрачає сенс. Можна шукати й, звісно, знаходити різні причини такого стану речей, у тому числі й уже згадувану традицію «відштовхування», адже кожна наша розумова побудова, будучи спробою світопізнання, є лише моделлю об'єктивно існуючих речей і відображає лише частину складного сплетіння відношень між ними. Існування самих речей, як і зв'язків між ними, поза людською свідомістю, об'єктивне Кант не заперечував, отже, так само неправильно було б залучати його беззастережно до ідеалістів чи матеріалістів – він і сам чітко висловлювався проти обох таборів. При розгляді згаданої Бахтіним частини Кантівської філософії слід дотримуватися обмеження щодо сфери її застосування, накладеного самим автором, – йдеться про гносеологію, навіть вужче – епістемологію, і аж ніяк не про натурфілософію. Хоча, звісно, аж як спокусливо вийти на підставі гносеології Канта на рівень його уявлення про світобудову, а потім звинуватити філософа в неповноцінності останнього, скептицизмі.

«В аналітичній частині критики доводиться, що простір і час суть лише форми чуттєвого уявлення, тобто тільки умови існування (*Existenz*) речей як явищ» [3, 30], – так починається виклад ходу думки в «Критиці чистого розуму», у якій часу й простору присвячено першу частину «Трансцендентального вчення про начала», що має назву «Трансцендентальна естетика». Шляхом очищення знання від усього досвідного, апостеріорного, мінливого філософ доводить, що час і простір – чисті апріорні споглядання, «у яких ми, бажаючи [вийти] в апріорному судженні за межі даного поняття, знаходимо те, що може бути а ргіогі відкрите не в понятті, а хіба що у

відповідному йому споглядані, і може бути синтетично пов'язане з цим поняттям» [3, 75].

Простір і час, за І. Кантом, – форми людської свідомості, форми чуттєвого етапу пізнання (який існує в системі з розсудком і розумом [3, 483–484]), відношення, які свідомість застосовує для систематизації чуттєво сприйнятої інформації. При цьому простір – це, передусім, відношення відчуженості, що дає можливість мислити речі як об'єктивні відносно суб'єкта, а врешті й себе самого. Час же – відношення змінності, еволюційності, що дає можливість мислити себе самого, а врешті й весь світ. І оскільки пізнання розпочинається із себе, то І. Кант припускає примат часу над простором у певних аспектах пізнання та їхню взаємну невіддільність у пізнанні взагалі (що пізніше було творчо оброблене А. Ейнштейном, М. Бахтіним та іншими). У такий спосіб І. Кант відходить від уявлення про всезагальний абсолютний час і простір, не заперечуючи, проте, об'єктивного існування речей.

Звідси, протиставлення Канта ідеалістам, як, властиво, і матеріалістам, має іншу природу – Кант заперечує існування Абсолюту як на нижчих рівнях світоустрою – абсолютного часу, абсолютного простору, так і на вищих – абсолютної істини. І рівні ці відділяти в онтологічному сенсі не слід; їхній зв'язок – у людській свідомості – потужний і виразний, недарма досі періодично виникають вимоги заборонити викладання фізичної теорії відносності, принаймні поза межами спеціальних технічних закладів освіти, оскільки вона розбещує суспільство, позбавляючи схиляння перед «абсолютними цінностями». Не місце тут давати оцінки подібним думкам, тим більше, що вони неминуче ведуть від моралізаторства до політизації питання. І тим більше, що Кант таки залишив для Абсолюту (необхідного, на його погляд, суспільству й окремим особам) сферу релігії (віри) – протиставивши їй в антиномія науку (пізнання).

Заперечивши абсолютний час і простір у пізнанні, І. Кант все ж визнає існування об'єктивного світу. Це виразно розкривають роздуми М. Мамардашвілі: «Для Канта ідея наперед установленої гармонії є припущенням того, що дві різнорідні субстанції мають дві різнорідні сутності, мають кожна всередині себе, одна незалежно від іншої, гру змін, причому ця гра змін в кожній здійснюється незалежно від гри змін в іншій. Кант зрозумів і довів неможливість такого устрою. Звідси він і вийшов на проблему реальності, на проблему доведення – що, можливо, вас здивує – реального існування речей поза нами. <…> Хочу сказати, що внутрішнє биття нерва думки Канта – це проблема: чи не привид я в цьому світі. Або, інакше кажучи, проблема реальності. Дуже дивна річ. На основі мого досвіду життя й читання в мене склалося тверде переконання, що в так званих ідеалістів було якесь прагнення, якась плідна пристрасть довести реальність світу, реальність речей поза нами. Тоді як у матеріалістів, якими були, скажімо, Гольбах або Гельвецій, такого прагнення не було. Їм це здавалося саме по собі зрозумілим» [4, 66–68].

Де ж, як і коли об'єктивний світ існує? Глузд підказує, що для існування об'єктивного світу потрібні умови – час і простір, але розум тут наражається на доволі звичну помилку – підміну понять. Адже розглядаючи світ цілісно, говорячи про час, ми властиво переходимо до розмови про процеси, які його оприявнюють. А от давньогрецькі мислителі, зокрема Арістотель, у натурфілософії та метафізиці оперували категоріями «тривалість» і «місце», а не «час» і «простір», які парно якраз і можуть представляти уявлення про об'єктивне/суб'єктивне, абсолютне/відносне – і різниця ця суттєва. Цей перехід свого часу відбувся й у фізиці: від абсолютного (натурфілософія до Нового часу) до усвідомлення абсолютного й відносного (І. Ньютон) й далі до лише відносного (А. Ейнштейн).

Відносність часу й простору передбачає активність суб'єкта пізнання, принаймні у визначенні точки відліку (Декарт), однак ці аспекти були осмислені Бахтіним по-іншому – заперечуючи «теоретизм» (а в його складі й «чистий розум»), російський філософ робить суб'єкта пізнання активним (автор + герой, за його термінологією), центром архітектонічної гносеологічної побудови, наділяє його часовістю та просторовістю, на противагу позачасовій і позапросторовій істині Декарта й Ньютона (детальний аналіз гносеології Бахтіна подано в статті Л. Мікешиної [5]). Але що таке часова та просторова включеність суб'єкта як ознака його активності?

Необхідність часової та просторової локалізації суб'єкта може виводитися із самого факту сприймання як реального світу автором, що отримує вираження в тексті твору, так і художнього світу читачем. «Усяке розмаїття, оскільки воно дане в одному емпіричному спогляданні, *визначене* стосовно однієї з логічних функцій судження, і саме через неї воно взагалі приводиться до однієї свідомості. Категорії ж є не що інше, як саме ці функції судження, оскільки Різноманітне даного споглядання окреслене стосовно них» [3, 110–111]. Розвиваючи цю думку І. Канта, М. Мамардашвілі виходить на гносеологічне узагальнення: «Він <(Кант)> вносить поняття простору, імпліковане в саме визначення того, що означає сприйняти. Якщо сприйняли, то вже

визначилися просторово, і цей простір уже не якийсь можливий, а мій. Це мій світ. Звичайно, можливі й інші просторові визначення, можна інакше просторово визначитися (адже в точці немає зовнішніх відношень і можлива множинність), але ми визначаємось так» [4, 59–60], – і далі: «Значить, для того, щоб ми пізнавали світ, він мусить бути світом, у якому ми визначилися, тобто таким, де щось уже мало відбутися» [4, 69]. При цьому «мислити собі предмет і пізнавати предмет не є, отже, одне й те саме. До пізнання належать два складники: по-перше, поняття, через яке взагалі предмет мислиться (категорія), і по-друге, споглядання, через яке він дається <…> Чуттєве споглядання є або чистим спогляданням (простір і час), або емпіричним спогляданням того, що безпосередньо уявляється в просторі й часі через відчуття як дійсне» [3, 112].

У прикінцевих примітках до своєї головної «хронотопної» праці Бахтін ставить питання про межі хронотопного аналізу: «наука, мистецтво та література мають справу й зі смисловими моментами, які самі по собі не піддаються часовим і просторовим визначенням. Такими, наприклад, є всі математичні поняття: ми їх використовуємо для вимірювання просторових і часових явищ, але самі вони як такі не мають часово-просторових визначень; вони – предмет нашого абстрактного мислення» [1, 406]. Натомість у Канта: «простір і час суть два джерела пізнання, із яких можна черпати а ргіогі різні синтетичні знання; особливо блискучий приклад тут дає чиста математика стосовно знань про простір та його відношення»» [3, 68]. Тож, прикінцеві примітки, написані 1973 р., однозначно переконують: згадка про Кантовий час і простір, відмова від них, здійснена на початку праці, – не випадковість, а чітка світоглядна установка дослідника. До цього ж веде й постійне апелювання Бахтіна до реального часу та реального простору – саме з ними зіставляються часові відчуття читача, героя, автора, саме з ними порівнюються топоніми твору й под. (наприклад, у настановних тезах: «освоєння реального історичного хронотопу в літературі відбувалося ускладнено й уривчасто: освоювали деякі певні сторони хронотопу, доступні в конкретних історичних умовах, вироблялися лише певні форми художнього відображення реального хронтопу» [1, 235], – або при розгляді грецького роману: «ця сюжетна дія розгортається на дуже широкому й різноманітному географічному фоні, зазвичай у трьох–п’яти країнах, розділених морями (Греція, Персія, Фінікія, Єгипет, Вавилон, Ефіопія тощо)» [1, 238]).

Немає потреби доводити міметичний підхід дослідника, і в такому розумінні часова та просторова включеність суб’єкту пізнання посутньо є історичною (еволюційною) та географічною (ментальною) зумовленістю самого процесу пізнання, у тому числі й мистецтва як його різновиду. Таким чином, «повернувши» час і простір у світ об’єктивних речей і відкидаючи «теоретизм» через відсутність абсолютної істини, сам Бахтін як з істиною звіряється зі змінними знаннями, уважаючи час і простір формами об’єктивної дійсності.

Парадокс істини, традиційне гносеологічне коло полягає в тому, що істинність знання про об’єкт як відповідність його самому об’єкту може бути перевірена лише на основі зіставлення знання із самим ним же, оскільки порівнювати об’єкт зі своїм знанням людина може лише завдяки тому, що сама пізнає цей об’єкт. Ця diallela (підміна понять – адже ми не можемо пізнати об’єкт інакше, як отримати знання про нього) спричинилася зокрема й до заперечення існування істини в площині людської свідомості, а отже, і до ствердження існування істини абсолютної.

У випадку з мистецьким, літературним пізнанням світу ситуація та сама – коли дослідники говорять, наприклад, про деформації часу в конкретному творі, про його ущільнення, прискорення, уповільнення, то, властиво, що вони мають на увазі? З чим порівнюються часові відчуття, спричинені прочитанням того чи того епізоду? Або: Яку географію мав на увазі Бахтін, називаючи країни: «Греція, Персія, Фінікія, Єгипет, Вавилон, Ефіопія тощо»?

Хід думок такий. Декларується, що художній час і простір, будучи суб’єктивними, суттєво відрізняються від реального часу та реального простору. Але ж реальний час і простір – це результат нашого відчуття й усвідомлення реальної дійсності, яке також є суб’єктивним, мінливим. Стабільними, хоча й зі значними обумовами, у цьому плані можуть вважатися історичні та географічні знання, що по відношенню до окремої людини також мають певний ступінь суб’єктивності. То в чому ж різниця між суб’єктивним «художнім» і не менш суб’єктивним «реальним»?

Питання це не вирішуване без установлення критеріїв істинності знання. Відповідно до духу матеріалістичної міметики Бахтінська включеність суб’єкта як критерій істинності знання повинна розглядатись, передусім, як його історичність. Якщо час і простір – це форми матерії, «форми самої реальної дійсності», то «включити суб’єкт» означає зробити його частиною цієї дійсності. Однак, коли йдеться про критерії істинності знань, з якими зіставляється художній час і простір, теза про включеність суб’єкта пізнання стає явно недостатньою.

Прориваючи коло diallela, Кант виходить за межі наукового пізнання, включаючи його до

універсальної діяльності людства взагалі й детермінуючи знання, а отже, і їх істинність трьома чинниками: 1) цінностями (цілями) та нормами (способами досягнення); 2) діяльнісністю суб'єкта; 3) соціалізацією знання й діяльності індивіда в середовищі життя людства. Звідси, самі істинні знання насправді мінливі, незмінними є лише критерії їх істинності; Бахтінська ж «включеність суб'єкта» посутньо є окремим випадком трьох означених критеріїв.

Тож, можна підсумувати. Бахтін, уважаючи час і простір формами об'єктивної дійсності, будує засади свого хронотопного аналізу на зіставленні суб'єктивного сприймання й усвідомлення часових і просторових явищ, художньо відображених у творі зі сприйняттям реальних явищ, що мають часову й просторову визначеність, детерміновану соціальним (історичним, географічним) досвідом індивіда й суспільства. При цьому він відштовхується від положень І. Канта, але відступає від них, конкретизуючи еталонні знання, без яких зазначене порівняння, а отже, і сам аналіз втрачає сенс.

Останній висновок гарно ілюструє такий пасаж: «смисли існують не лише в абстрактному мисленні – з ними має справу й художнє мислення. Ці художні смисли також не піддаються часово-просторовим визначенням. <…> Тут нам важливе таке: які б не були ці смисли, щоб увійти в наш досвід (притому соціальний досвід), вони повинні набути яке-небудь часово-просторове вираження, тобто набути знакової форми, чутної та баченої нами (ієрогліфа, математичної формули, словесно-мовного вираження, рисунка тощо). Без такого часово-просторового вираження неможливе навіть найбільш абстрактне мислення» [1, 406].

Помітно, що через звуження понять «час» і «простір» до «історичний період» і «географічне місце» (або в їх менш усезагальному, але настільки ж конкретному фізичному еквіваленті) концепція Бахтіна багато втрачає – поза її поглядом лишаються неміметичні художні явища, а декларовані автором у прикінцевих примітках дослідження співвідношень авторської, читацької, сюжетної сучасності, часових і просторових відчуттів читача, ритміки твору та іншого так і лишилися деклараціями, реалізація яких – показує сучасний літературознавчий дискурс – можлива лише за умови виходу поза межі епістемології Бахтіна, зокрема при поверненні до Кантівських тез.

Завершується цитований пасаж затертою формулою-редукцією «всяке входження до сфери смислів здійснюється лише через брами хронотопів», яка – ще раз закинемо М. Ямпольському, що цитування «топіки» багатогранне, як і комунікація загалом – подає проблему, передусім, засадничого, а вже потім лінгвістичного характеру. І сподіваємось, говорячи множиною «брами», «gates» на місці слова «ворота», дослідники не просто уникають різнотлумачень через труднощі перекладу, а свідомо передбачають можливість різних підходів у розумінні того, які це брами й куди ж саме вони ведуть.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронтопа в романе. Очерки по исторический поэтике / Михаил Михайлович Бахтин // Вопросы литературы и эстетики : исследования разных лет. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 234–407.
2. Калинников Л. А. Кант в русской философской культуре : монография / Леонард Александрович Калинников. – Калининград : Изд-во РГУ им. И. Канта, 2005. – 311 с.
3. Кант І. Критика чистого розуму / Іммануїл Кант ; пер. з нім. та прим. Ігоря Бурковського. – К. : Юніверс, 2000. – 504 с.
4. Мамардашвили М. Кантианские вариации / Мераб Мамардашвили. – М. : Аграф, 2002. – 320 с.
5. Микешина Л. А. Значение идей Бахтина для современной эпистемологии / Людмила Александровна Микешина // Философия науки. – Вып. 5 : Философия науки в поисках новых путей. – М., 1999.
6. Ямпольский М. «Топос» и традиция мысли / Михаил Ямпольский // http://www.stengazeta.net. – 8.05.2006.

Michał ŁUCZYŃSKI

METODOLOGICZNE PROBLEMY REKONSTRUKCJI TEKSTOWEJ NA PRZYKŁADZIE PROTOTEKSTU STARORUSKIEGO GRAFFITI

Przedmiotem rozważań autora są metodologiczne problemy problem rekonstrukcji dyskursu religijnego za pomocą metod językoznawczych. Artykuł poświęcony jest analizie fragmentu staroruskiego tekstu cerkiewnego. Celem pracy jest skonfrontowanie teoretycznych materiałowej analizie konkretnego tekstu oraz procesu jego transformacji.

Słowa kluczowe: dyskurs, rekonstrukcja tekstowa, intertekstualność, literatura staroruska, mitologia słowiańska.

The author focuses on the methodological problems of reconstruction of the mythological discourse on the way of paleolinguistic research. Article is centered on the reconstruction of fragment of a Proto-Slavic text on the basic of Old-Russian homiletic and paranetic literature. The article aim to use and examine theoretical ideas of this branch of linguistic in a practical research of text and its transformations.

Keywords: discourse, textual reconstruction, intertextuality, slavistics, Old-Russian literature, Slavic mythology.

„Rekonstrukcja tekstów prasłowiańskich należy do zadań trudniejszych niż tekstologiczne badania nad zachowanymi zabytkami literackimi i innymi źródłami pisanymi, nie ma bowiem do dyspozycji bezpośrednich przekazów tekstów i musi korzystać z danych późniejszych, poważnie zniekształconych przez wpływ przemian społeczno-gospodarczych, a także wpływy zewnętrzne (zwłaszcza chrześcijaństwa)" – pisał przed laty Jan Powierski[1], recenzując jedną z ważniejszych prac na temat rekonstrukcji tekstowej autorstwa znanych lingwistów W.W. Iwanowa i W.N. Toporowa, i słowa te pozostają wciąż aktualne.

Mimo że u Słowian, jak wiadomo, nie zachował się żaden własny zbiór tekstów mitycznych, istnieje rozwinięty kierunek badań, poświęconych ich rekonstrukcji za pomocą metody porównawczej i elementów analizy strukturalnej. W tym kierunku mieszczą się prace przede wszystkim wspomnianych W.W. Iwanowa i W.N. Toporowa[2], a także R. Katičića[3] i niektórych innych autorów. Zastosowali oni do rekonstrukcji pogańskich tekstów sakralnych oryginalną metodę, opartą na założeniach językoznawstwa porównawczego. Ich analizy przynoszą hipotetyczne rekonstrukcje fragmentów tekstów mitycznych (ros. основный миф, niem. urslawischer sakraler Dichtung), w tym przede wszystkim dwóch cyklów: „mitu podstawowego" o walce Gromowładcy z chtonicznym przeciwnikiem (Żmijem, Smokiem, Welesem), oraz „mitu płodności" o śmierci i zmartwychwstaniu męskiego bóstwa urodzaju i boskim rodzeństwie. Istotą owych rekonstrukcji jest ekwiwalencja między wyrażeniami w różnych tekstach przekazów folklorystycznych, nie tylko pomiędzy poszczególnymi słowami, ale przede wszystkim także między zwrotami, zdaniami albo związkami wyrazowymi w wielu różnych językach spokrewnionych genetycznie – jako jednostkami ujawniającymi w toku analizy relacje typologiczne i genetyczne (odzwierciedlające się głównie na poziomie etymologii). Odtwarzane hipotetycznie na podstawie porównania ich domniemanych wariantów w poszczególnych językach formy prajęzyka ujawniają się bowiem – zakłada się zgodnie z tym podejściem – i w etymologii, i na poziomie tekstu, a różnica polega jedynie na wielkości porównywanych i rekonstruowanych jednostek.

Przejście od etymologizowania leksyki do rekonstrukcji fragmentów tekstów, a więc od badań na poziomie leksykalno-semantycznym do badań na poziomie tekstu, opierające się na założeniu istnienia w nim relacji syntagmatyczno-paradygmatycznych nie dla wszystkich badaczy było do przyjęcia. Dopiero stosunkowo niedawno wyczerpujące teoretyczne uzasadnienie znalazła rekonstrukcja tekstowa w językoznawstwie indoeuropejskim, oparta jednak przede wszystkim na studiach porównawczych istniejących tradycji indoeuropejskich, nie zaś – rekonstrukcji tekstów niepoświadczonych[4].

1 Powierski 1977: 305.

2 Zob. przede wszystkim Иванов, Топоров 1974; Топоров 1998.

3 Katičić 2010.

4 Obszerne omówienie teorii rekonstrukcji tekstowej oraz aktualnego stanu badań znajduje się w pracy: Matasović 1996: 57-96.

W niniejszej pracy przeanalizowano pod kątem możliwości rekonstrukcji zaginionego pogańskiego tekstu sakralnego fragment chrześcijańskiego dyskursu religijnego z wczesnego średniowiecza (teksty cerkiewne), zawierający frazy zaczerpnięte – najprawdopodobniej – z ówczesnego dyskursu pogańskiego. Jako że dane są fragmenty pierwotnego tekstu, który uległ tylko nieznacznemu zniekształceniu, etap rekonstrukcji jawi się zasadniczo inaczej niż w pracach wymienionego kierunku badań, przez co tekst ten umożliwia weryfikację założeń tradycyjnie przyjmowanych w tego rodzaju studiach.

Niniejszy artykuł dotyczy problematyki metodologii rekonstrukcji tekstów tworzących dyskurs mityczny i kwestii możliwości ich rekonstrukcji w przypadku szczątkowo zachowanych przekazów pisanych bądź ich całkowitego braku. Problemowi temu – rekonstrukcji tekstu, dyskursu, fragmentów tradycji poetyckiej etc. – poświęcono w literaturze slawistycznej (i indoeuropeistyce) dość dużą ilość publikacji[5], nadal jednak rekonstrukcja tekstowa jako odrębna dziedzina badań wydaje się być w fazie początkowej rozwoju, a szereg jej dokonań wciąż budzi wątpliwości, przede wszystkim natury metodologicznej i krytycznej[6]. Problem rekonstrukcji fragmentu tekstu omówiony zostanie na materiale słowiańskim – jak tekst do analizy wybrano bowiem szerzej nieznany w literaturze naukowej zapis staroruskiego graffiti o ewidentnych cechach cytatu negowanego, dzięki czemu możliwe jest ujęcie problematyki metody rekonstrukcji z zupełnie innej perspektywy niż to miało na ogół miejsce w dotychczasowej slawistycznej literaturze naukowej, koncentrującej się na odtworzeniu tekstów niepoświadczonych, przede wszystkim jednak umożliwia skonfrontowanie teoretycznych założeń tych badań z konkretno-materiałową analizą tekstu i jego (odtwarzanego) prototekstu.

Na marginesie studiów nad kulturą średniowiecznej Rusi sytuuje się jak dotąd zagadnienie utrwalenia się elementów ówczesnego dyskursu pogańskiego w piśmiennictwie cerkiewnym w okresie tzw. dwójwiary. Jedynym dotychczas odkrytym i wielokrotnie w literaturze zagadnienia przywoływanym zapisem tego rodzaju jest staroruski komentarz do tekstu homilii z XV-XVI w., zatytułowany „О вдуновении духа въ человека", znany jako bezprecedensowy przykład zacytowania autentycznej pogańskiej wypowiedzi z czasów przeżywania się pogaństwa na Rusi i urywek mitu antropogenicznego. Polemizuje on z niekanonicznymi poglądami na temat pochodzenia duszy człowieka. Podając teologiczną wykładnię, przytacza jednocześnie – negując je – treść ludowego (jak domyślają się badacze) wierzenia. Do niedawna był to zapis unikalny. Innym z zachowanych fragmentów tego okazuje się (częściowo zrekonstruowany) fragment graffiti z XII wieku, odnalezionego na ścianie cerkwi w Nowogrodzie Wielkim. „Чрезвычайно интересным отголоском этих теологических споров – pisze B. Rybakow, który upowszechnił informację o tym zabytku – о том, кто именно управляет миром, является граффито XII в. в новгородском Софийском соборе, опубликованное В. Н. Щепкиным. Надпись плохо сохранилась, но даже из уцелевших фрагментов ясно, что речь идет об отношении беса к небу, к вёдру и к грозовому потрясению облаков. Ясно и то, что рассуждения о возможностях беса завершены вполне канонической концовкой: автор надписи, ссылаясь на чей-то авторитет (кто-то "рече"), утверждает первенство бога"[7]. Fragment ten, po dodatkowym uzupełnieniu o prawdopodobny pierwszy człon tekstu, brzmi następująco:

(ТО ТИ НЕ ВЕ)ЛЕ БЕСЪ N(Е)БО ... N ... РАЗВЕДРЪ (НА[?])Д (ВО)ЗДО(УХИ) ...ПОТРЯСОШЯ ОБЛАЦИ РЕЧЕ Б(ОГ)Ъ ТО СТЪВОРИ[8]

Tekst ten przypomina inne, podobne miejsca w literaturze cerkiewnej, dotyczące problemu dwójwiary i związane z polemiką doktrynalną z „niekanonicznymi" poglądami i herezjami (w teologii jako herezję, czyli odstępstwo od prawdziwej wiary, rozumiano także religię animistyczną, nie uznającą Objawienia). Teksty paralelne, jak np. „то ти не родъ, ... всем бо эсть творецъ Богъ, а не родъ" (Mansikka 1922: 306) czy „огонь также творение Божие, а не Богъ сварогъ" (Филарет 1865: 70), pozwalają założyć, że także ten zbudowany był według takiego samego modelu transformacji, który w prosty sposób można by przedstawić następująco: prototekst *'X' ROBI 'Y' →transformacja składniowa →tekst 'X' NIE ROBI 'Y' Z ROBI 'Y', i odtworzyć z dość dużym stopniem prawdopodobieństwa brakującą początkową frazę „ТО ТИ НЕ ВЕЛЕ...".

Wartość poznawcza tego zabytku polega przede wszystkim na tym, że rozbiór filologiczny ujawnia ówczesny potoczny dyskurs wierzeniowy (czy mitologiczny) jako jeden z głównych składników treści. Nie sposób przy tym zgodzić się z B. Rybakowem, że tekst ten dotyczy polemiki z koncepcjami bogomilskimi, o czym miałby świadczyć mitonim *bĕsъ. O tym, że jest to dyskurs nie chrześcijański

5 M.in. Watkins 1995; Simms 2003.

6 Por. np. Трубачев 2002: 427.

7 Рыбаков 1987: 687.

8 Рыбаков, op. cit.

(choćby sekciarski), a pogański, wydaje się świadczyć kontekst znaleziska. Nowogród, jak wiadomo, był w XII wieku miejscem reakcji pogańskiej i rozruchów wywoływanych przez wołchwów. Dodatkowo, jako główny – obok Kijowa – dawny ośrodek kultu Peruna na Rusi sprzyjał zachowywaniu się pamięci o przedchrześcijańskich kultach również ze względu na stosunkowo niedawną tradycję chrześcijaństwa na tych terenach. Ponieważ fragmenty dyskursu pogańskiego zostały włączone tu jako intertekst do tekstu cerkiewnego na zasadzie negacji, jego rekonstrukcja powinna okazać się możliwa za pomocą odpowiedniej transformacji składniowej i semantycznej, a hipotetyczny prototekst można zapisać w postaci następujących formuł (rekonstruowanych hipotetycznie dla stanu [późno]prasłowiańskiego):

*běsъ (Subj.) & *potręsti (Praedic.) & *obvolkъ (Obj.)
*běsъ (Subj.) & *veliti (Praedic.) & nebo & orzvedrъ (Obj.) & *nad *vъzduxъ (Loc.)

co stanowiłoby rozwinięcie i narratywizację (werbalizację) struktury semantycznej odpowiednich pojęć-stereotypów jako jednostek obrazu świata, możliwych do zapisania w postaci siatki semantycznej (tzw. faset):

(nazwa) *běsъ & (kolekcja) *nebo & orzvedrъ & (agent) *potręsti & (part.) *obvolkъ & (lokaliz.) *nad *vъzduxъ

Tak odtworzony fragment tekstu i systemu semantycznego (czy pojęciowego), który mógłby go wygenerować, wymaga jednak pewnego sprecyzowania, jako właściwy dla dyskursu chrześcijańskiego, o czym świadczy obecność mitonimu *běsъ. W dyskursie pogańskim prawdopodobnie w tym kontekście pojawił się któryś ze znanych ze źródeł staroruskich teonimów, określających bóstwa, istoty mitologiczne wyższego rzędu. Spośród nich co najmniej kilka (srus. Перунъ, Мокошь, Стрибогъ) w toku analizy semantycznej wykazuje konotacje atmosferyczne i uraniczne. Najwięcej jednak – naszym zdaniem – przemawia za tym, iż był nim teonim *Perunъ, ponieważ możliwe jest zrekonstruowanie następujących syntagm, w które jako jeden z elementów wchodzi właśnie teonim *Perunъ:

*Perunъ & *nebo (por. [БЕСЪ] N(E)БО...; Гэта Пярун пускае стралу з неба[9]; Перунъ ... разъезжаетъ по небу[10]);

*Perunъ & *xmura/*obvolkъ (por. [БЕСЪ] ...(ВО)ЗДО(УХИ)... ОБЛАЦИ; vyxuodźi cárná xmara i zacyná z daleka gřmić... Bél to p'eron[11]; iз'é xmará. xmará iз'é, blískavica, znóu blískavica, užó xmará jak ráz nadyšla... i béx! kali stréliu u xmáru. ták zára iznóu zaγrym'éla, blísnula... dáu P'arún[12]; Buoh, Parom za oblakami...[13]);

*Perun & *pьrati (& *trěsnąti) (por. [БЕСЪ] …ПОТРЯСОШЯ ОБЛАЦИ; пером би к'і траснуў[14]) itd.

Wynikiem takiej rekonstrukcji byłyby zapisane w postaci sformalizowanej fragmenty tekstu:

*Perunъ (Subj.) & *(po)tręsti (Praedic.) & *obvolkъ (Obj.)
*Perunъ (Subj.) & *veliti (Praedic.) & *nebo & *orzvedrъ (Obj.) & *nad *vъzduxъ (Loc.),

który w swoim hipotetycznym pierwowzorze odnosił się do teonimu *Perunъ jako określenia aktanta; zawierał predykaty: *(po)tręsti, *veliti itd. oraz określenia obiektu: *nebo, *orzvedrъ, *obvolkъ (elementy prototekstu *'X' ROBI 'Y'). Czyli w warstwie tematycznej tekstu dotyczyłby on najprawdopodobniej mitologicznego wyjaśnienia (etiologii) zjawiska gromadzenia się chmur burzowych, wyładowań atmosferycznych etc.

Pod względem syntaktyki o zrekonstruowanych powyżej elementach tekstu można powiedzieć, że realizują w dużym stopniu typowe, konwencjonalne połączenia międzywyrazowe, czyli widoczne są tu relacje syntagmatyczne, a ponadto spełniają inny teoretyczny warunek spójności rekonstruowanego tekstu: o odzwierciedleniu się w nich relacji paradygmatycznych świadczy obecność predykatu *tręsti, stanowiącego synonimiczny odpowiednik *pьrati, bezpośrednio nawiązujący do semantyki teonimu *Perunъ (< *pьrati). Zrekonstruowany „tekst" (a właściwie mikrotekst) można więc określić jako spójny, systemowy i spełniający teoretyczne założenia strukturalnej rekonstrukcji tekstowej.

W niniejszym artykule przeanalizowano pod tym kątem jedynie jeden z zachowanych w transformacjach fragmentów dyskursu mitycznego z wczesnego średniowiecza (teksty cerkiewne),

9 Васілевіч 1999: 559.
10 Древлянскій 1846: 17.
11 Matusiak 1881: 641.
12 Судник 1979: 230.
13 Cyt. za: Иванов Топоров 1974: 167.
14 Топоров 1998: 70.

zawierający frazy zaczerpnięte – według wszelkiego prawdopodobieństwa – z ówczesnego dyskursu pogańskiego. W literaturze naukowej na temat słowiańskiej kultury duchowej funkcjonuje więcej tego typu hipotez, tym bardziej na uwagę zasługuje przeanalizowany tu fragment, w którym fenomen ‘mówienia religijnego’ został uchwycony niejako ‘ad hoc’, co jest interesujące zarówno z punktu widzenia związków intertekstualnych, jak i w kontekście etnolingwistycznych badań nad językiem i tradycyjną kulturą duchową Słowiańszczyzny.

LITERATURA:

1. Mansikka V. J., *Die Religion der ostslaven*, I. Quellen, Helsinki 1922.
2. Matasović R., *A Theory of Textual Reconstruction in Indo-European Linguistics*, Frankfurt/M., New York 1996.
3. Matusiak S., *Volksthümliches aus dem Munde der Sandomierer Waldbewohner*, "Archiv für slavische philologie", Berlin 1881.
4. Powierski J., *Z badań nad mitologią bałto-słowiańską*, „Slavia Antiqua” t. 24, 1977.
5. Simms D., *Reconstructing an Oral Tradition: Problems in the Comparative Metrical Analysis of Old English, Old Saxon and Old Norse Alliterative Verse*, The University of Texas at Austin 2003.
6. Watkins C., *How to kill a dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, New York and Oxford 1995.
7. Васілевіч У., *Зимная дарога ў вырай: Беларускія народныя прыкметы і павер’і*, кн. 3, Минск 1999.
8. Древлянскій П., *Белорусскія народныя пр*еданія, "Журналъ министерства народнаго просвещенія. Прибавленія", Санктпетербургъ 1846.
9. Иванов В. В., Топоров В. Н., *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Москва 1974.
10. Рыбаков Б.А., *Язычество древней Руси*, Москва 1987.
11. Судник Т.М., *Материалы к белор. р’arún, лит. parkūnas в связи с архаичными представлениями*, In: Balcanica. Лингвистические исследования, Москва 1979.
12. Топоров В. Н., *Предистория литературы славян. Опыт реконструкции (Введение к курсу славянских литератур)*, Москва 1998.
13. Топоров В. Н.., *Исследования по этимологии и семантике*, т. I, Москва 2000.
14. Трубачев О.Н., *Этногенез и культура древнейших славян. Лингвистические исследования*, Москва 2002.
15. Филаретъ, *Святые южныхъ славянъ. Опытъ описанія жизни ихъ*, Черниговъ 1865.

Игорь ПАПУША

К МЕТОДОЛОГИИ ИССЛЕДОВАНИЯ НАРРАТИВНЫХ ТИПОЛОГИЙ

Нарратология при всей очевидности изучаемого предмета (феномена нарративности) является неоднородной сферой исследовательских практик. Сложившись в конце 60-х годов как научная дисциплина в рамках структурализма, нарратология с одной стороны ретроспективно актуализировала предыдущие теоретические наработки в сфере изучения повествовательных текстов (античные и восточные поэтики), так и предложила ряд новых подходов к изучению явления повествовательности в парадигме постструктурализма.

Поэтому в ***диахроническом*** (а также во многом и ***эпистемологичесом***) аспекте нарратологические подходы целесообразно разделять на *доструктуралистские* (англо-американские теории Г.Джеймса, П.Лаббока, Н.Фридмана, В.Бута; немецкоязычные типологии К.Фридеманн, Г.Мюллера, Э.Ламмерта, Ф.Штанцеля), *структуралистские* (построения Цв.Тодорова, Р.Барта, К.Бремона, А.Греймаса, Ж.Женетта, М.Баль, С.Четмена, Ю.Лотмана, Б.Успенского) и *постструктуралистские* (А.Нюннинга, М.Яна, М.Флюдерник, Д.Германа,

Д.Кон).

Диференциация нарратологии традиционно производится также по ***объему*** понятия. Обычно "нарратология" как термин употребляется сегодня в двух разных смыслах. Одни исследователи употребляют его в узком смысле - как развитие повествовательной теории, возникшей в конце 60-х годов во Франции под эгидой структурализма. Другие ученые употребляют его очень широко - как совокупность всех теорий, занимающихся повествованием.

Принципиальным также является разделение нарратологии по ***объекту*** исследования. Здесь совершенно четко выделяются нарратологически ориентированные *теории жанров* (М.Бахтин, В.Пропп, Б.Эйхенбаум, В.Бут, Н.Фридман, Т.Павел), теории прозы (Ж.Женетт), *теории повествовательного синтаксиса* (А.Греймас, Р.Барт, Ю.Лотман, Дж.Принс), *теории "точки зрения"* (Б.Успенский, М.Баль, Ж.Женетт) *теории фикциональности* (К.Фридеманн, Ф.Анкерсмит, Д.Кон), *трансмедиальные теории* (Ю.Лотман, М.-Л. Раян).

Вместе с тем, функционирующие в современной нарратологии разграничения представляются недостаточными для адекватного понимания существующих нарратологических практик и построений. Необходим ***методологический*** анализ нарративных типологий с выявлением онтологии объекта, гносеологической позиции исследователя, а также методики исследования. Мы предлагаем опыт такого методологического анализа с позиции прагматического функционализма (антропоцентризма, реляционизма и прагматической телеологии).

В теории повествования обычно под термином "нарративная типология" понимают типологическое представление повествовательных форм. Но вместе с тем конструирование нарративных типологий проходило в течение всего XX века обычно в сфере одного жанра - романного повествования, поскольку все они строились на материале романа XIX-XX веков - начиная от теории Перси Лаббока, Нормана Фридмана и Франца Штанцеля до Яна Линтвельта. Поэтому под нарративными типологиями в данном случае следует понимать типологии романного нарратива.

Для того, чтобы сравнивать между собой теоретические конструкты эстетических объектов, следует предварительно привести их к некоему знаменателю, определившись с языком описания, а фактически - метаязыком. Наиболее адекватным нам представляется терминологический аппарат, предложенный Жераром Женеттом в работе "Повествовательный дискурс" [2]. Как известно, Женетт, исходя из постулата о гомологии языка и литературы, то есть возможности редуцировать повествовательное высказывание до его предикативного центра, предложил лингвистическую метафору повествования: рассмотрел нарратив в категориях глагола (времени, наклонения и залога).

Действительно, любое гуманитарное явление (в том числе и повествовательный текст) парадигматически может быть рассмотрено в категориях субстанции, процесса, атрибута, обстоятельства, а синтагматически - в категориях события и его составляющих: процесса, субъекта, объекта, свойства, обстоятельства.

Обратим внимание также, что в отличие от других нарратологов англо-американской и французской традиций, представлявших нарратив бинарно, как историю и дискурс, Женетт предложив тернарную структуру нарратива, выделив объект повествования (историю), повествование-процесс (наррацию) и повествование-результат (дискурс). Данная схема не может не напоминать соссюровско-щербовскую формулу выделения в пределах языковой деятельности (langage) языка (langue), речевой деятельности (parole) и речи-результата (text). Эта логическая формула может стать универсальной схемой любого социокультурного и социально-психологического явления.

Гносеологически теория Женетта является реляционистской, поскольку он представляет нарративные явления не как субстанции, а как отношения. Ученый утверждал: "Анализ повествовательного дискурса сводится для нас, по существу, к исследованию *отношений* между повествованием и историей, между повествованием и наррацией, а также между историей и наррацией" [2, с. 66]

Таким образом, категории нарративного времени (т.е. проблемы порядка, повторяемости и темпа повествования), наклонения (модальности, т.е. дистанции и перспективы как способов регулирования повествовательной информации) и залога (а именно - времени, лица и уровня повествования) являются для нас предварительно тем концептуальным полем, в котором форматируются исследуемые нами нарративные типологии.

Обращает на себя внимание то, что конструктивным принципом для всех известных в нарратологии типологий был комбинаторный. Типология строилась обычно как комбинация нескольких парных категорий, в результате чего исследователь получал определенный тип

романного повествования.

Так, уже одной из первых типологий Перси Лаббок [15], исходя их оппозиции мимесиса и диегесиса (то есть показа и рассказа), выделил в категории ***модуса*** два базовых способа презентации истории - сцену и панораму. В категории "голос" Лаббок представляет оппозицию авторской и персонажной дискурсивной компетенции: иногда "автор говорит своим собственным голосом", а иногда говорит голосом персонажа" [15]. В категории способа повествования исследователь противопоставляет картину и драму. В результате комбинации представленных категорий Лаббок получает четыре повествовательных романных **типа**: панорамный обзор, драматизированный повествователь, драматизированное сознание и чистая драма. Нельзя сказать, что способ комбинирования заявленных категорий был прозрачным и последовательным, но даже из принципа их выделения можно сделать вывод, что английский литературовед разрабатывал главным образом проблемы нарративной модальности (а именно дистанции и перспективы: оппозиции свой голос/чужой голос, показ/рассказ, драма/картина, за которой ученый закрепил фактически, выражаясь в терминологии Женетта, внешнюю и внутреннюю фокализацию), а также частично залога (категория лица). Проблемы же повествовательно ***времени*** (аспекты порядка, повторяемости и темпа, то есть фактически весь нарративный синтаксис) остаются за пределами Лаббоковской типологии.

Продолжая традиции Лаббока, Норман Фридман [13] разработал типологию, противопоставляющую ***субъективный рассказ*** - ***объективному рассказу***, а фактически (в терминологии Женетта) комбинирующую категории присутствия/отсутствия повествователя внутри рассказываемой истории и внешней/внутренней фокализации, выстраивая семь нарративных форм: редакторское всезнание, нейтральное всезнание, я как свидетель, множественное частичное всезнание, частичное всезнание и драматический модус. По большому счету типология Фридмана является типологией романных повествовательных форм в аспекте точки зрения.

Ключевым понятием в типологии Франца Штанцеля [19] является ***повествовательная ситуация***, конститутивными элементами которой, по мнению ученого являются такие категории как способ, лицо и перспектива. Под ***способом*** австрийский нарратолог понимает "сумму всех возможных разновидностей повествовательных форм, расположенных между двумя полюсами рассказчика и отражателя (рефлектора): собственно наррация в оппозиции к прямой или непрямой презентации" [19, с. 48]. Фактически речь идет об известной нам по другим типологиям оппозиции рассказа/показа - диегесиса / мимесиса.

Лицо - второй конститутивный элемент типологии Штанцеля - основан на отношениях между повествователем и персонажами [19, с. 48]. Здесь множество возможностей - по мнению ученого - снова определяется двумя крайними позициями. Либо повествователь существует в качестве персонажа внутри вымышленного мира романа, либо существует вне его [19, с. 48]. Если проинтерпретировать представленную оппозицию в терминологии Женетта, то речь идет об оппозиции гетеродиегетического и гомодиегетического повествования, рассмотренной французским исследователем в категории залога.

И, наконец, третий конститутивный принцип - ***перспектива*** - "направляет, - считает Штанцель, - внимание читателя на путь восприятия вымышленной реальности" [19, с. 49]. В сущности мы имеем дело с оппозицией внешней и внутренней фокализации. Опять таки с помощью комбинирования ключевых концептов Ф.Штанцель строит тетральную типологию повествовательных ситуаций, среди которых аукториальная, персонажная и Я-повествовательная.

Совершенно очевидно, что австрийского ученого также не интересовали вопросы, связанные с категорией повествовательного времени, а следовательно и нарративного синтаксиса. В центре его внимания оказались проблемы модальности (категории способа и перспективы) и залога (лицо).

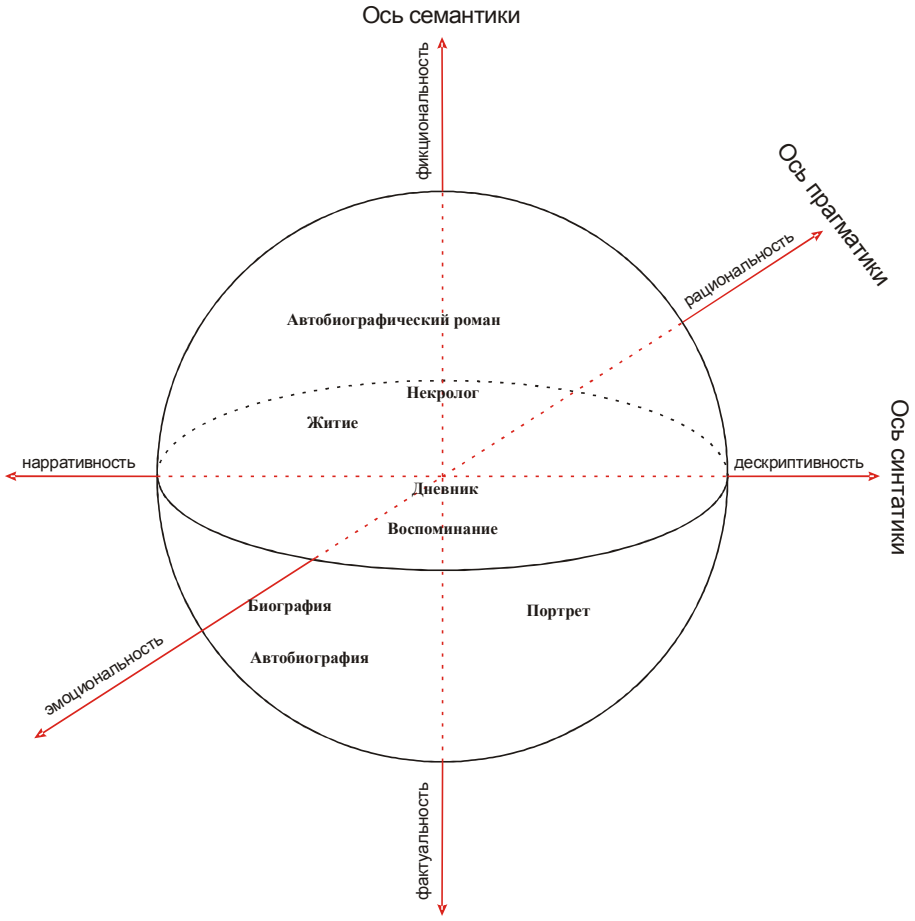
В связи с этим возникает вопрос, возможна ли нарративная типология, представляющая на только определенный повествовательный жанр (например, роман), и не только отдельные аспекты нарративного устройства, но все без исключения повествовательные жанры в целостности своего функционирования. Мы считаем, что подобную типологию следует строить исходя из семиотических представлений о знаке на основе функционально-прагматической методологии.

В семиотике уже стало традиционным выделение трех аспектов знака - семантики, синтактики и прагматики. Отношение знака к обозначаемому объекту обычно называется семантикой знака, отношение знака к другим знакам (в системе или в тексте) - синтактикой, а отношение знака к интенции (цели) - прагматикой.

Относительно семантики знака следует уточнить, что любой знак является знаком лишь благодаря тому, что он что-то означает, иными словами, относится к чему-то, лежащему вне знака. Следовательно, значение есть не сущность, а отношение [3, с. 19]. С семантической стороны знак соотносится не с реальными предметами опыта, а лишь с единицами картины мира. Поэтому в аспекте семантики повествовательные тексты можно проинтерпретировать в терминах фактуальности/фикциональности. Ведь за исключением нескольких формальных признаков (на которых заостряет внимание Кэте Хамбургер, Жерар Женетт и Вольф Шмид), практически невозможно определить, является текст фактуальным или фикциональным. Исходя из коммуникативной ситуации текст можно только ***считать*** фактуальным или фикциональным, то есть определенным образом ***относиться*** к нему.

Для каждого знака релевантно не только то, что он означает (семантика), но и синтактические аспекты - то, как и с какими другими знаками может сочетаться в семиотическом дискурсе, и в какие классы знаков входит, как он может быть сигнально выражен и какие возможные варианты его сигнальной репрезентации, какова его внутренняя структура, с какими знаками он связан генетически. Основой же семиотического опыта является прагматика знака. Прагматику можно представить как основное онтологическое свойство знака, реализующееся через семантику и синтактику [3, с. 21].

Учитывая сказанное, предлагаем типологию нарративных жанров в виде сферической типологизации. При трехмерном восприятии пространства идеальной фигурой для такой типологии является сфера. Представим различные типы высказывания, то есть жанры-знаки в виде точек в координатах трех осей - семантики, синтактики и прагматики. Возьмем в качестве примера жизнеописательные жанры (см. модель).



© Игорь Папуша. Типология нарративных жанров.

Ось семантики строится на оппозиции фикциональности/фактуальности, ось синтактики строится на оппозиции наррации/дескрипции, а ось прагматики строится на оппозиции рациональности/эмоциональности.

Всякий повествовательный жанр как тип высказывания может быть размещен в виде точки на семантической оси (шкале) с учетом наростания/убывания качества фикциональности.

В связи с проблемой фактуальности/фикциональности повествовательного текста, представляющего собой двоякую событийность - дискурсивную и референтную, - представляется целесообразным на онтологическом уровне разделить все события на ***энергоматериальные***, являющиеся, перефразируя определение природы И.Канта, "объектами возможного опыта" и ***информационные***, существующие в опыте. Таким образом, референтные события повествовательного текста могут интерпретироваться креативной и рецептивной инстанциями как ***существующие*** (фактуальные) или как ***бытующие*** (фикциональные). *Существование* с точки зрения функциональной методологии можно определить как отношение соответствия между энергоматериальными и информационными событиями, а *бытование* - это отношение соответствия между информационными событиями. Поскольку эти отношения устанавливаются субъектом опыта (человеком), то вполне возможны разногласия между определением некоего события как существующего или бытующего, то есть фактуального или фикционального [3, 23].

Жанр-знак можно поместить на оси синтактики с учетом свойства нарративности/дескриптивности. По нарратологическим представлениям наррация и дескрипция представляют собой разновидности текстов, где в случае наррации происходит репрезентация событий, а в случае дескрипции наблюдается идентификация характеристик места, объекта или лица. В теории Ж.Женетта повествование и описание специфицируют повествовательный темп: резюме и паузу. В терминологии Р.Барта нарративные единицы соотносятся с функциями, а дескриптивные единицы - с индексами.

Комбинация и последовательность этих классов единиц повествовательного текста представляет аспект синтаксической синтактики. Принадлежность к классу функций или индексов образует системную синтактику, варианты сигнальной репрезентации элементов наррации образует сигнальную синтактику, а изучение внутренней структуры указанных элементов образует синтактику структурную [3, 23]. Как видим, относительно повествовательного текста (как впрочем и любого семиотическго объекта) синтактический аспект знака следует понимать шире, чем простое синтагматическое соотношение элементов.

Особо следует отметить, что дескрипция является не просто украшающим способом характеристики окружения или персонажей. Представляется возможным выделение переходных форм - ***нарративизированного описания*** или ***описательной наррации***. К примеру, описательный эпизод приобретает нарративные свойства, если он мотивирован повествующими или воспринимающим персонажем истории. И наоборот: эпизод, кажущийся чистой наррацией, может функционировать как дескрипция, если не является частью сюжетной линии [12, с 32].

Соответственно жанр может быть локализован и на оси прагматики, которая конструируется оппозицией рационального/эмоционального. В Тезисах Пражского лингвистического кружка представлена идея двух типов речевой деятельности: "В своей социальной роли речевая деятельность различается в зависимости от связи с внелингвистической реальностью. При этом она имеет либо функцию общения, то есть направлена к означаемому, либо поэтическую функцию, то есть направлена к самому знаку" [7, с. 25]. Используя лингвистическую метафору, можно сказать, что направленность речи на "означаемое" сравнимо с направленностью нарративной деятельности на утилитарное или информационное освоение предмета. Такой способ обработки данных опыта можно назвать ***рациональной рефлексией***. Направленность же речи на сам знак, подчинение его себе и переживание этого отношения можно назвать ***эмоциональной рефлексией***.

В сущности именно прагматическая установка креатора-реципиента задает и синтактические характеристики, и семантические особенности нарратива.

Таким образом, методологический анализ нарративных типологий возможен на основе лингвистической метафоризации повествовательного акта в категориях глагола, а построение типологии повествовательных жанров представляется возможным на семиотической основе с помощью сферической типологии.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Греймас А.-Ж. Структурная семантика: Поиск метода / Пер. с фр. Людмилы

Зиминой. - М.: Академический Проект, 2004. - 368 с.
2. Женетт Ж. Повествовалельній дискурс // Фигуры. В 2-х томах. - Т. 2. - М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. - С. 60-281.
3. Лещак О. Онтология семиотического опыта (функционально-прагматический взгляд) // Respectus Philologicus. 2004. - 5 (10). - p. 15-28.
4. Лещак О.В. Очерки по функциональному прагматизму: Методология, онтология, эпистемология. - Тернополь, Кельце, 2002. - Підручники і посібники, 2002. - 255 с.
5. Лотман Ю.М. Лекции по структуральной поэтике //Ю.М.Лотман и тартуско-московская семиотическая школа. - М.: Гнозис, 1994. - С. 17-264.
6. Пропп в. Морфология волшебной сказки. - М.: Лабиринт, 2003. - 144 с.
7. Тезисы Пражского лингвистического кружка //Пражский лингвистический кружок: Сборник Статей. - М., 1967. - С. 25
8. Успенский Б.А. Поэтика композиции: Структура художественного текста и типология композиционной формы. - М.: Искусство, 1970. - 224 с.
9. Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму / Сост. и всуп. ст. Г.К.Косикова. - М.: Прогресс, 2000. - 534 с.
10. Шмид В. Нарратология. - М.: Языки славянской культуры, 2003. - 312 с.
11. Bal M. Narratology. Introduction to the Theory of Narrative. Second edition. - Toronto: University of Toronto Press, 2002. - 254 p.
12. Chatman S. Coming to Terms: The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. - Ithaca and London: Cornell University Press, 1990. - 241 p.
13. Friedman N. Form and Meaning in Fiction. - Athens: The University of Georgia Press, 1975. - 420 p.
14. Lintvelt J. Essai de Typologie Narrative le ‘Point de Vue’. - Paris: Labraire Jose Corti, 1981. - 315 p.
15. Lubbock P. The craft of Fiction. - New York: C. Scribner’s, 1921. - 277 p.
16. Prince G. A Grammar of Stories. An Introduction. - Paris: Mouton, 1973. - 106 p.
17. Prince G. Narratology. The Form and Functioning of Narrative. - Berlin, New York, Amsterdam: Mouton Publishers, 1981. - 184 p.
18. Rimmon-Kenan Sh. Narrative Fiction. Contemporary Poetics. - London, New York: Routledge, 2002. - 192 p.
19. Stanzel F. A Theory of Narrative / Transl. by Charlotte Goedsche. - Cambridge: Cambridga University Press, 1982. - 309 p.
20. Stanzel F. Narrative Situations in the Novel Tom Jones, Moby-Dick, The Ambossadors, Ulysses / Transl. by James P. Pusack. - Bloomington, London: Indiana University Press, 1971. - 186 p.

Ігор ГАВРИЩАК

МІШЕЛЬ ФУКО: ДИСКУРС ТІЛЕСНОСТІ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ

Стаття присвячена проблемі репрезентації середньовічної епістеми у творчості М.Фуко. Середньовічний літературний дискурс аналізується крізь призму категорії тілесності.

Ключові слова: епістема, середньовічний дискурс, тіло, тілесність.

Мішель Фуко – знакова фігура інтеркультурного простору XX століття, знаменитий представник французького структуралізму, явища настільки неоднозначного, що і на нинішній день він не здобув остаточної оцінки, бо й справді дуже важко (інколи просто неможливо) сприймати як ідейну цілісність праці самого автора, К. Леві-Строса, Ж. Лакана, Р. Барта, Р. Якобсона та інших. Цим пояснюється стійкий інтерес до творчої спадщини французького мислителя науковців як пострадянський простору (Автономова Н., Граціанов О., Абушенко В., Ільїн І., Табачнікова С. та інші), так і відомих зарубіжних дослідників (наприклад, Дельоз Ж., Істховп В., Кавальярі Е., Лейч В., Морріс М., Петтон П., Саруп М.).

Спроба визначити структуралізм як «дослідження знаків і знакових систем» нині не вважається остаточним варіантом визначення (на це вказував, до речі, редактор і один із авторів збірника «Що таке структуралізм?» Ф.Валь, зазначаючи, що концепції «класичних структуралістів» не завжди вкладаються в таку схему), тому ризикуємо погодитися з тими, хто класифікує його як метод, як «дивовижно «плідний спосіб аналізу соціальних і культурних явищ», підхід, «спрямований на те, аби розкрити в явищах не тільки їх причини чи функції, скільки їх значення в середині тих ансамблів, складовою частиною яких вони є» [1, 33].

Відома дослідниця Н.Автономова підкреслювала, що, «з точки зору теоретичної, структуралізм, при всьому розмаїтті його конкретних форм, має загальні параметри: це не уточнення формальних прийомів побудови знання, як це було в «класичному» логічному позитивізмі, а розширення знаків, не очищення суб'ктивності від об'єкта (як це було у феноменології і екзистенціалізмі), а «очищення об'єктивності від суб'єкта» [1, 33].

Що на нинішній день може бути актуалізоване у величезній творчій спадщині структуралізму? Однією із головних ідей Автономова визначає думку про те, що «мова – це не фантом уявного, а симолічний прообраз усіх інших структур у людському світі», оскільки вона «все одно залишається універсальним механізмом артикуляції і зв'язування внутрішньо психічних і позапсихічних змістів, сприйняття людиною себе в оточуючому світі [1, 39].

У цьому плані М.Фуко видається нам особливо цікавим з огляду на домінанту його системи (саме системи, як він сам стверджував в одному із інтерв'ю 1966 року: «…Ми відкрили для себе щось інше, іншу пристрасть: пристрасть до поняття і до того, що я би назвав *система*» [2, 26]. Сам же мислитель підкреслював, що для усього його філософствування правомірним є вичленування «загальності ядра» – несучої конструкції у вигляді «дискурсу про досвіди-межі, де мова йде про те, щоб трансформувати самого себе, і дискурсу про трансформації самого себе через конституйоване знання» [2, 18].

Як зазначав Ілля Ільїн, один із дослідників та великих шанувальників Фуко, у праці «Постструктуралізм. Деконструктивізм. Постмодернізм», «якщо уважно придивитися до його (М.Фуко – Авт.) досліджень ще 50-х рр., то вже в них можна одразу виявити не тільки ту тематику, яку він буде розробляти упродовж всього свого життя, але і безперечну єдність загального підходу до парадигми досліджень, ту методику, яка згодом буде визнана як постструктуралістська за своєю суттю» [3, 56].

Здійснити аналіз відповідних тем, що опинилися в полі його інтересів, М.Фуко спробував через вироблення низки принципово нових світоглядних і пізнавальних парадигм [2, 19]. Особливо важливим у цьому випадку є поняття «епістеми», що не є формою пізнання і не типом раціональності, а відповідною сукупністю відношень, які можуть об'єднати дискурсивні практики,

завдяки яким є можливими епістеміологічні фігури. Це стверджувати дала змогу «археологія гуманітарних наук» – праця «Слова і речі» (1966), яка і по нині належить до числа європейських інтелектуальних бестселлерів.

Аналазуючи історію європейської культури, М.Фуко виділяє 3 епістеми:

ренесансну (XVI ст.);

класичну (XVII-XУIII ст.);

сучасну (межа XIX ст. – по нинішній час).

Що характеризує першу із них, на думку автора? Аналізуючи ренсансну епістему, М. Фуко перш за все вказує на її «надлишковий і водночас убогий характер»: «Схожість ніколи не залишається стійкою в самій собі, вона фіксована лише постільки, поскільки відсилає до іншої подібності, котра в свою чергу взиває до інших, так що кожна подібність значима лише завдяки акумуляції всіх інших, і увесь світ необхідно дослідити, щоб найповерховіша із аналогій була оправдана і виявлена нарешті як достовірна» [9, 67].

Подібність є ланкою між знаком і тим, на що він вказує. Поняття мікрокосму, джерело якого – неоплатонізм, є поглядом на світ і стверджує наступне: «кожна річ знайде при більш широкому охопленні своє дзеркало і своє макрокосмічне підтвердження», а «видимий порядок найвищих сфер відобразиться у більш темних глибинах землі» [9, 67]. Таким чином, існує великий світ, чиїм периметром є межа всіх існуючих речей, а по іншу сторону є «особлива істота», яка відтворює в своїх обмежених масштабах безмежність всесвіту. «Світ вкритий знаками, які потребують розшифрування, і ці знайдені подібності і співприродності не є чим іншим, як подібністю. Тому, знати – значить тлумачити, йти від видимої прикмети до того, що висловює себе в ній і що без неї залишиться несказаним словом, яке спить у глибинах» [9, 69].

В епістемі класичного раціоналізму слова і речі уже втратили безпосередню подібність: «глибока сопричасність мови і світу виявляється зруйнованою. Примат письма ставиться під сумнів. Таким чином це однорідний шар, в котрому побачене і прочитане, зриме і висловлене перехрещувались між собою. Слова і речі від нині роділені. Окові призначено бачити і тільки бачити, вуху – тільки чути. Завданням мови стає висловлювання того, що є, але вона вже не є нічим понад те, що вона говорить».

Класичну епістему Фуко вважав першим і найбільш значним етапом у ланці грандіозної перебудови культури, який породив нову диспопозицію слів і речей [9, 79], новий спосіб буття предметів людського пізнання, котре здійснювалося в просторі.

Слова і речі в сучасну епоху, початком якої є межа XVIII –XIX ст., уже знаходяться поза простором пізнавальних уявлень, становлячи собою сукупість знаків в знакових системах. Людина стає об’єктом пізнання, існуючи «між часовими конечностями, що обмежують особливі форми праці, життя і мови, та історичною позитивністю суб’єкта, який у пізнанні знаходить до них доступ» [9, 390]. Несвідоме викривається свідомим, грані суб’єкта і об’єкта розмиваються, людина як винахід XIX ст. (за словами самого Фуко) усвідомлює специфіку своєї екзистенції: «певну скінченість без безкінечності, скінченість, що ніколи не закінчується, котра завжди тримається на відстані сама від себе, котрій є що помислити навіть у той момент, і у котрої завжди є час, щоб переосмислити те, що вона помислила» [там же].

І хоч у подальшому М.Фуко більше не послуговується поняттям «епістема», воно виявилося настільки містким, що міцно увійшло у нинішній науковий дискурс. Тому, як і інші дослідники, вважаємо цілком легітимним його функціонування навіть у межах дискурсу самого мислителя, оскільки є всі підстави вести мову в даному випадку про «античну» і «середньовічну» епістеми, що, на жаль, не здобули розгорнутої характеристики. З-поміж них, безперечно, особливе місце належить другій, що представляє Середньовіччя і за своїми характеристиками і специфічною дискурсивністю є своєрідною точкою відліку власне європейської культури мовного мислення, сприйняття феноменів оточуючого світу − тобто «європейського менталітету», як писав М.Фуко у праці «Археологія знання». Вивчення історичних коренів сучасного європейця, власне, є просто неможливим без спроби пізнання «людини Середньовіччя».

Аналізуючи «середньовічний архів» на тему функціонуваняя певних концептів, доводиться здійснювати це шляхом визначення «наявності−відсутності» того чи іншого з них: сам Фуко не завжди чітко конкретизував вихідні точки «системи рекомендацій», визначеної «владою» кожної епохи. Проте коли це стосується, наприклад, феномену тіла, який породив у сучасну епоху низку дискурсів, спеціально організованих і визначених, скристалізованих ідеєю сексу, то автор вважав за доцільне детально проаналізувати відповідні дискурсивні практики епохи Середньовіччя.

Щоб остаточно з’ясувати позицію Фуко, необхідно також врахувати такий важливий

елемент його системи, як «влада», який переростає в своєрідну метафору. Автор виходив з того, в кожному суспільстві «виробництво дискурсу» в один і той же час також контролюється, зазнає селекції, організовується за допомогою відповідних процедур, функцією яких є нейтралізація його владних повноважень і пов'язаних із цим небезпек, приборкання непередбачуваності його подій, уникнення його такої небезпечної матеріальності [7, 51]. Відповідно людина як основний виробник дискурсів опиняється в силовому полі влади («дисциплінарному полі», за словами самого Фуко), яка на сучаному етапі розвитку суспільства набуває форми «влади над живим як біологічним видом».

Згідно з М.Фуко, влада над життям особистості реалізується перш за все як влада над тілом-машиною (концепт філософської системи французького філософа Ж. Ламетрі, автора праці «Людина-машина»), яка передбачала його дресуру, включення в систему контролю, використання його потенціалу тощо; другий аспект діяльності влади − влада над людиною як білологічною істотою (звідси підвищений інтерес до суто біологічних процесів розмноження, народжуваності, смертності і т. д.). «Влада над живим потребує більшого: зміцення тіл, збільшення популяції одночасно зі збільшенням їх корисності і керованості. Для цього потрібне вироблення нових методів і прийомів влади, придатних для управління силами, здібностями і схильностями» [8, 18]. А оскільки секс пов'язаний і з життям кожного окремого індивіда, і з життям людини як біологічного виду, то, звісно, він зумовлює появу нових технологій влади. Цим пояснюється зростання дискурсів про секс в полі діяльності самої влади: «інституційні спонукання до того, щоб про нього говорити, і говорити все більше і більше, настирливість інстанцій влади в тому, щоб слухати, як про нього говорять, і заставляти говорити його самого, явно артикулюючи і безконечно накопичуючи деталі» [7, 113].

Зрозуміло, що тіло не могло не залишатися поза дисциплінарним полем середньовічного дискурсу, правда, не як тіло соціальне, а швидше за все − як тіло природнє (плоть). Середні віки організували навколо теми плоті в достатній мірі уніфікований дискурс [7, 131].

Тіло (плоть), уведене в дискурс, само породило дискурс. Способом виявлення і проявлення тіла-плоті стає покаяння-сповідь-зізнання − те, що Отці Церкви називали «рятівною дошкою після корабельної катастрофи». Як свідчить німецький науковець Міхаель Кунцлер, до кінця III ст. в Церкві утвердився погляд, що саме через покаяння усі грішники можуть бути прощені один раз в житті. «Чин покаяння, який допускався тільки раз в житті, починався таємним визнанням гріхів перед єпископом, прийняттям до стану каяників, призначенням покути і забороною брати участь в євхаристійній відправі, а отже, і забороною причащастися» [4, 380]. Канонічне покаяння, яке було публічним, фактично виводило каяника поза соціальні рамки, робило, по суті, маргіналом, відверто дискримінуючи, тому не дивно, що «чин покаяння був перенесений на сам кінець життя» [4, 380]. Тому покаяння замінює індивідуальна сповідь перед особою духовного сану, яка стає основною формою покаяння і, згідно із рішенням Латеранського Собору (1215 р.), є щорічним обов'язком кожного християнина. Так урізноманітнюється ритуальний-символічний аспект середньовічної екзистенції, зокрема, завдяки виведенню західними суспільствами факту «зізнання» в самостійний дискурс, спрямований на «виробництво істини» [7, 157].

Таким чином, згідно з М.Фуко, зізнання стає специфічним дискурсивним ритуалом, де суб'єкт, що говорить співпадає із підметом висловлювання, врешті-решт, ритуалом, де «істина утверджує свою достовірність завдяки перепонам і спротивам, які вона повинна була подолати, щоб себе сформувати», «де сам акт висловлювання… здійснює внутрішні модифікації в тому, хто його висловлює» [7, 161]. Яскравим прикладом є «Декрет» німецького каноніка Бургарда Вормського, що вимагав конкретної відповіді на поставлені запитання: «Чи ти був близький зі своєю дружиною у час її місячних?.. Чи ти парувався зі своєю дружиною після того, як дитина заворушилася в лоні матері або менш як сорок днів до пологів?..Чи ти парувався зі своєю дружиною у неділю Господню?.. Чи не осквернився ти зі своєю дружиною під час Великого посту?..» [5, 137]. Ритуал «зізнання тіла» органічно увійшов у середньовічний дискурс, який просто «зітканий» з цілої низки ритуалів − ритуалу випробування, ритуалу поручительства, ритуалу служіння тощо, проникаючи в усі сфери екзистенційної практики − зокрема, у текстовий простір, трансформуючи також і його.

Роздумуючи над тим, що у сучасну епоху розрізнення найбільш значних типів дискурсу форм і жанр, які продукують наука, література, філософія, релігія і т. д. є досить проблемним, французький мислитель підкреслює, що це набагато складніше робити в інші епохи, бо «сукупності висловлювання» тоді «розподілені, установлені, схарактеризовані зовсім іншими способами: так, «література» і «політика» − категорії відносно недавні, і стосовно до

середньовічної культури чи навіть класичної епохи ми можемо використовувати їх тільки як ретроспективу гіпотезу, ймовірність гри формальних аналогій чи семантичної подібності» [6, 24].

Таке потрактування факту «зізнання-покаяння» як вихідної точки літератури в традиційному розумінні, далебі, зовсім не позбавлене сенсу. М.Фуко досить чітко розмежував 2 етапи формування середньовічного текстового дискурсу, перший з яких (своєрідна «протолітература») визначався перш за все специфікою рецепції («задоволення розповідати і слухати»), центрований на героїчній або чудесній оповіді про «випробування хоробрості або святості» [7, 158], спрямований на діла «тіла матеріального» (такими, наприклад, були житія святих і мучеників за віру, життєписи відомих історичних осіб, численні героїчні епоси, «романи» античного циклу, які продукувалися на ранніх етапах становлення середньовічної культури).

Другий, уже визначений як «література», − «упорядкований відповідно із безконечним завданням заставити піднятися із глибин самого себе, понад слова певну істину, яку сама форма зізнання заставляє мерехтіти як щось недоступне» [7, 158]. «Тіло внутрішнє», що силоміць уведене в покаянний дискурс, починає формувати власний, розгортаючи численні опозиції: «пристойне-непристойне», «високе-низьке», «чоловіче-жіноче», «зриме-таємне» «рицарське-селянське» і, врешті-решт, − «світське-духовне».

Тіло, котре заставляли каятись, зізнатись, навіть просто ховатись (варто загадати хоча б моду раннього Середньовіччя), котрого належало соромитись, гнобити, подавляти, проривається в літературний дискурс, утверджуючи себе в поезії трубадурів, труверів і мінезингерів, романах бретонського циклу, алегоричних творах.

З огляду на це, саме сповідь-зізнання як джерело середньовічної літератури потребує додаткового вивчення і осмислення як феномен в руслі методологічних досліджень М.Фуко.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Автономова Н.С. Познание и перевод. Опыты философского языка. / Н. С. Автономова. − М.: Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2008. − 704 с. − (Humanitas).
2. Грацианов А.А., Абушенко В.Л. Мишель Фуко / А.А.Грацианов, В.Л.Абушенко. − Мн.: Книжный Дом, 2008. − 320 с. − (Мыслители XX столетия).
3. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм / И. Ильин. − М.: Интрада, 1996. − С.55-95.
4. Кунцлер Міхаель. Літургія Церкви / Міхаель Кунцлер; [пер. з нім. монахині Софії]. − Львів: Свічадо, 2001. − 616 с.
5. Ле Гофф Жак. Середньовічна уява / Жак Ле Гофф; [переклад з франц. Яреми Кравця]. − Львів: Літопис, 2007. − 350 с.
6. Фуко Мишель. Археология знания / Мишель Фуко; [пер. с фр., общ. ред. Бр. Левченко]. − К.: Ника-Центр, 1996. − 208 с. − (Серия «OPERA AP AKTA»; Вып. 1).
7. Фуко Мишель. ВОЛЯ К ИСТИНЕ: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / Мишель Фуко; [пер. с франц.]. − М.: Касталь, 1996. − 448 с.
8. Фуко Мишель. История безумия в Классическую эпоху / Мишель Фуко; [вступ. ст. З. Сокулер]. − СПб.: Университетская книга, 1997. − 575 с. − (Книга света).
9. Фуко Мишель. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук / Мишель Фуко; [пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой, вступительная статья Н. С. Автономовой]. − СПб.: A-cad, 1994. − 408 с.

Леся ДЕМСЬКА-БУДЗУЛЯК

МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ ЛІТЕРАТУРНОЇ КРИТИКИ В УКРАЇНІ 10-20-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

Одним з найважливішим питань у становленні української літературної критики, чи то наукової, чи то публіцистичної, є питання методу. Назагал можемо поділити літературні методи на «системні» та «структурні» в залежності від їхнього розуміння природи літератури. У центрі дослідження методологічні підходи до розуміння процесу літературної критики двох чільних українських теоретиків першої половини ХХ ст. – Леоніда Білецького та Олександра Білецького.

Ключові слова: літературна критика, літературний метод, історичний дискурс, іманентні зміни.

One of the most important issues in the formation of the Ukrainian literary criticism, whether it be academic, or journalistic, is a question of method. Generally we can divide the literary methods of "systemic" and "structural" depending on their understanding of the nature of literature. In the center of research are methodological approaches to the understanding of literary criticism of two prominent Ukrainian theorists of the first half of the twentieth century of the Leonid Beletsky and Alexander Beletsky.

Keywords: literary criticism, literary method, historical discourse, immanent changes.

Наприкінці 10-х початку 20-х років ХХ ст. відзначаємо помітний сплеск національно культурного відродження в Східній Україні. З'являться цілий ряд часописів різного літературно-мистецького спрямування, відновляється книговидавництво, освіта, театрально-мистецьке життя, що, своєю чергою, сприяло й новій хвилі відродження української літературної критики. Кожен часопис намагався демонструвати власне оригінальне обличчя та прихильність до тої чи іншої естетичної програми, поряд з старшими літературними критиками (М. Євшан, М. Сріблянський, М. Шаповал, С. Єфремов, М. Вороний) з'являється й нова генерація (Б. Якубський, М. Зеров, Л. Білецький, О. Білецький, П. Филипович, М. Драй-Хмара, А. Могильницький, В. Дорошкевич).

У першому номері журналу «Мистецтво» за 1920 р. Я. Савченко характеризує тогочасну українську літературну критику як таку, яка: «плутається десь „на задніх дворах", пережовуючи жуйку старих істин, припалих пилом „цінностей", з міщансько-рутинним світоглядом людей „позавчорашньої епохи» [6; 51]. Таку ситуацію автор частково мотивує тим, що «Дев'ятнадцятий вік і початок двадцятого—пройшли під знаком боротьби за найелементарніші права — мати свою мову і творити свою культуру. А вірніше—писати цією мовою хоч казочки для бідного „хлопа". … можна, без якогось перебільшення, сказати, що дев'ятнадцятий вік в своїх культурно-мистецьких надбаннях і досягненнях – був тільки тією казочкою для „хлопа"» [6; 51-52]. У певному сенсі автор мав рацію, хоча не можна заперечувати й певних спроб представників модерністського табору витворити новий зразок літературної критики (М. Євшан).

Описуючи культурну ситуацію в Україні напередодні революції 1917 року, М. Шкандрій зазначає, що її презентувало три сили: «амбівалентна російська, або «гоголівська свідомість»; драгоманівська традиція, що шукала modus Vivendi з прогресивною російською ліберальною культурою; культурницький націоналізм, представлений Борисом Грінченком і Сергієм Єфремовим, які вимагали повністю відмовитися від звички підпорядковувати розвиток України Росії» [8; 23]. Цю схему можна застосувати й до літературно-критичної традиції з тим, що перша, «гоголівська», позбавлена власної ідентичності з тяжінням до певної апологетизації панславізму та з претензією на месіанізм, розвинулася у пролетарську критику, друга – стала продовженням модерністської традиції, яка, з одного боку, постійно перегукувалася з російським модернізмом, а з іншого, була в пошуках національних модерних форм – одна й друга з чітко визначено європейською орієнтацією, і третя сила – далі йшла шляхом культурницького націоналізму.

Разом з тим як окреслювалися естетичні тенденції літературної критики кінця 1910-х – початку 20-х рр. ХХ ст., мінялася й її якість. Якщо ще наприкінці ХІХ ст. та початках ХХ ст. домінувала головно прескрептивна критика, то вже у першій чверті ХХ ст. вона міняє свій характер поволі переходячи у дескриптивну. Щоправда такий стан речей протривав недовго. З часом, марксистська критика знову повернулася до прескрептивного методу. З іншого боку, відбувається зближення літературної, або ж публіцистичної, за визначенням Л. Білецького[1], критики й наукової літературної критики. Для літературного критика вже не достатньо було

вказати хто, коли і за яких обставин автор написав той чи інший літературний твір, наскільки цей твір приємно чи нецікаво читати і наскільки важливим він може бути (або й не бути) для загальної національної ситуації. Суб'єктивізм поволі відходив на задній план поступаючи місцем об'єктивним оцінками та узагальненням. Тепер від критика вимагалося передовсім аналізу художнього твору, уміння розкрити його стильові особливості, показати його новаторство й, одночасно, розташувати у загальному українському та світовому літературному контексті. Безумовно, що такий підхід до літературної критики, значно ускладнював та поглиблював роботу критика, вимагав певної освіти й ерудиції, щирість почуття тепер мала поступитися холодному аналізові фактів.

Становленням літературної критики в Україні досить складний та тривалий процес і відбувався він суголосно з виокремленням із загальної системи науки предмету історії літератури й, відповідно, наукової літературної критики. На цьому процесі доволі сильно позначилися відголоски загально європейської дискусії щодо самої природи літератури. Зокрема активно обговорювалося питання про те, чи можуть літературні явища бути об'єктами наукових досліджень. Так, одні вчені розглядаючи літературну критику в контексті гуманітарних наук, твердили, що не можуть бути, головно через суб'єктивний характер предмета та рецепції, інші ж – навпаки, вважали, що гуманітарні науки є дійсно науковими дисциплінами стверджуючи, що жодна наукова галузь, чи то природнича, чи то математична, чи гуманітарна, не містять в собі об'єктивного наукового сенсу, будь-який науковий метод за своєю природою є суб'єктивним. Проте, як зазначав Л. Білецький: «…ні одна галузь науки наукового сенсу об'єктивно в собі не ховає, а цей сенс здобувається дослідником лише через ту методу, завдяки якій він пришов до таких і не інших висновків; і чим ліпша метода дослідження, тим кращі наслідки студіювання, тим скоріше кожна галузь навіть і гуманітарних дисциплін підноситься в лоно науки» [2; 1].

Відтак актуалізується питання методу літературної критики, яке, своєю чергою, тісно пов'язує його з питанням існування в українському літературному процесі літературознавчих шкіл та методів. Однак щодо більшості літературних методів, які на той час побутували в українському літературознавстві, то важко говорити про якесь чітке виокремлення того чи іншого літературного методу. Тут, доречнішим буде поняття «літературної школи», запропоноване Л. Білецьким[2]. Таких основних шкіл, що виникали суголосно до загальноєвропейського літературознавчого дискурсу в історії українського літературознавства протягом XIX – початку XX ст. нараховуємо кілька: міфологічна школа (І. Срезневський, М. Костомаров, М. Сумцов, П. Куліш), біографічний метод (О. Огоновський), культурно-історична школа (П. Куліш, М. Костомаров, М. Петров, М. Дашкевич, І. Франко, Б. Грінченко, С. Єфремов), еволюційний метод (В. Сиповський), порівняльно-історичний (М. Драгоманов, М. Дашкевич, І. Франко), теорія впливів (І. Франко, М. Зеров), психологічна школа (О. Потебня, Б. Навроцький, О. Білецький), філологічна школа (В. Перетц, Л. Білецький, П. Филипович). Завершальним можемо навести марксистський метод, який часто асоціювали з соціологічним (В. Коряк, Д. Загул, І. Кулик).

Умовно ці літературознавчі методи можна поділити на дві групи – «системні» та «структурні». Точкою поділу буде розуміння природи художньої літератури. Так системні методи, куди можемо віднести міфологічний, біографічний, порівняльно-історичний, соціологічний розглядає художню літературу як елемент історичної системи, яка зумовлює її розвиток, тобто контекстуально. Натомість структурні, зараховуємо сюди еволюційний, теорію впливів, психологічний, філологічний, – схильні вважати художню літературу автономною структурою, яка розвивається згідно внутрішніх іманентних законів, принципово відділяючи її розвиток від соціально-культурно-історичних обставин.

Другою проблемою, яка є актуальною для тих чи інших літературознавчих методів, є відношення наукової літературної критики до публіцистичної критики. Представники системних методів надають їй великої ваги твердячи, що саме завдяки їй фіксуємо ті тенденції, які згодом будуть впливати на увесь розвиток літератури. Також, на їхню думку, поточна критика дає цінний текстологічний матеріал, який згодом також стане об'єктом літературно-наукової критики. Натомість представники структурних методів відносилися до публіцистичної критики як до суб'єктивно-тенеденційного явища, яке не може претендувати на науковість, оскільки в ній надто виразно проступає проблематика залежності літератури від дійсності. Одначе головним їхні закидом є те, що публіцистична критика, за своїм характером, є оціночно-суб'єктивною, а, на їхню думку, це недопустимо для наукового підходу.

Проте «системними», відзначаючи особливу вагу літературної критики, наголошували на важливості ґрунтовного підходу до аналізу літературних явищ, закликали літературних критиків

не гребувати науковими методами. Вони також принципово розмежовували художню творчість, науку та літературну критику. На думку І. Франка таке розмежовування напрочуд доцільне, оскільки «сугестування» на цих трьох шляхах доволі відмінні [7;45]. Іван Франко був одним з перших в українському літературознавстві, хто запропонував новий підхід до розуміння літературної критики, зокрема йдеться про його працю «Із секретів поетичної творчості». Полемізуючи з тогочасним французьким критиком Ламетром, який вважав, що з часом літературна критика зійде до мистецької штуки, І. Франко зауважував, що будь-яка критика не може бути лише вислідом суб'єктивних вражень, а навпаки – за своїм методом якомога більше науковою, основаною на певних тривких законах, аналізі фактів, узагальненнях [7; 51-53].

Ще одним каменем спотикання між «системниками» та «структурниками» слід назвати предмет їхньої критики. Так «системними» особливу увагу часто приділяють ідеї та змісту й водночас історико-літературному дискурсу. Встановлюючи певну ієрархію серед різноманітних літературних жанрів, на першому місці, переважно опиняються епічні та драматичні жанри – роман, повість, оповідання, новела, драма. Лірика знаходять у «самому хвості» їхньої ієрархії, тобто становить для них найменший інтерес. Тоді ж коли для «структурників» саме лірика, й дещо пізніше частково роман та оповідання, є головними предметами дослідження. Це зумовлено зокрема тим, що досліджуючи історію літератури з огляду на ґенезу внутрішньої форми та мови, саме поезія дає необхідний матеріал для їхнього наукового аналізу. Відтак, якщо для перших важливою є ідея художнього твору як організатор змісту та форми, то для других – навпаки, важливою є форма, яка організовує зміст й водночас є наслідком проявом внутрішньо-літературних історичних змін. Коли «системними» досліджуючи той чи інший літературних твір відштовхуються передовсім від співвідношення «література і дійсність», то «структурними» обирають за точку відліку співвідношення «література і мова», оскільки в їхньому розумінні природи поезії частково закладена концепція О. Потебні про те, що психологічні умови виникнення слова такі ж, як і художнього образу.

Що ж до історичного контексту, то одні й другі певний час існують паралельно в українського літературознавчому процесі, проте їхні шляхи все більше й більше розходяться. З часом обидві ці тенденції в Україні поступово замирають, знаходячи своїх послідовників головно на еміграції. У ситуації українського літературознавства та літературної критики можемо вести мову про певне штучне обрубування логічних еволюційних шляхів літературної методології. Вже наприкінці 20-х років ХХ ст. ці обидва напрямки підминаються під єдиний соціологічний напрям, який за своєю суттю являв звульгаризований тип системної критики опертої не так на співвідношення «література і дійсність», скільки на співвідношення «література і клас».

Проте наприкінці 10-х початку 20-х рр. ХХ ст. літературна критика, як наукова, так і публіцистична, розвивалися ще органічно, без зовнішнього втручання за двома визначеними нами напрямками. Не зважаючи на методологічну відмінність між ними, вони сходилися в одному – літературна критика повинна бути максимально науковою незалежно від того, в якому жанрі вона реалізується чи то газетно-журнальної рецензії, чи то наукового дослідження. І таке зближення літературної критики з наукою якраз спостерігаємо починаючи приблизно з 1918 року. Це, на нашу думку, пояснюється ще й тим, на той час у жанрі публіцистичної критики працює багато фахових науковців, які для аналізу чи огляду літературних текстів активно запозичують елементи методів наукової критики. На цю ж особливість літературної критики періоду 1917-1925 рр. вказує й інший дослідник, О. Білецький, зауважуючи, що: «… характерне для дожовтневої доби відмежування літературної критики від науки про літературу почало змінюватися вимогою наукової критики, позбавленої індивідуалістичних смаків, вимогою сталих критеріїв» [3; 54], – твердить дослідник. Проте, це в жодному разі не приводить до ототожнення літературної та публіцистичної критики. Проте, з іншого боку, яке б не було щільне зближення публіцистичної та наукової літературно критики, між ними таки існує принципова різниця, оскільки перша, на думку М. Зерова: «повинна бути осібним типом літературної продукції, з своїми особливими ресурсами і завданнями, що різнитимуться від завдань літературознавства» [4; 558-559].

Аналізуючи обидва типи літературної критики Ол. Білецький виділив чотири базових принципи, без яких, на його думку, неможлива якісна науково-літературна критика, а саме: 1) досліджуючи певний літературний твір слід брати до уваги обставини, які передували виникненню цього твору й водночас мотивували його (сюди вчений відносить бібліографічну роботу, збір даних про письменника як продукту певної історичної епохи та соціального середовища, критика тексту, історія його створення і т.д.); 2) аналіз твору по суті (з точки зору його сюжету, композиції, складу, жанру та стилю в широкому значенні цього слова); 3) необхідність вияснити місце втору в його історичному середовищі (роль традиції та наслідки боротьби з нею; відношення

літературного твору до попередніх та сучасних фактів); 4) вияснити результати явища (тобто, вплив літературного твору на подальший хід літературного розвитку, сприйняття його сучасниками та найближчими нащадками, його життя читацьких колах) [1; 255].

Однофамілець вченого, Леонід Білецький, у свою чергу називаючи ті тенденції, які в жодному разі не повинні впливати на літературну критики, застерігає: 1) виховання в дусі пануючого розуміння права панування однієї нації на іншими націями; 2) виховання в дусі пануючого розуміння права панування якої-небудь однієї класи суспільства над другою; 3) виховання в дусі пануючої моралі, що виключає все, незгідне з її догмами; 4) виховання в дусі пануючої естетики, коли велику кількість поетичних творів, що не виявляють ні громадських, ні етичних чи національних ідей, а цінних лише своєю поетичної формою, виключають із рямок наукового досліду; 5) виховання в думі втертих традицій, що незмінними передаються від покоління до покоління як якась недоторкальна істина; 6) найбільша суб'єктивна тенденція ховається в узагальненнях на підставі поодиноких фактів, явищ; 7) коли немає фактичних доказів для якої-небудь думки, то шкідливо посилатися на чийсь авторитет, бо недоказана думку останнього не є ще фактом, а лише суб'єктивною гіпотезою, що об'єктивного значення ще не набула [2; 17-20]. Положення О. Білецького, як і Л. Білецького були сформованими приблизно в один час, біля 1925 року. Їхньому теоретичному оформленню передували роки практичних спостережень над розвитком публіцистичної та наукової критики в Україні. Проте, коли перший головно аналізував практичні добутки критиків-науковців, то другий – виводить свої закономірності/застереження на прикладі практичних результатів усіх літературних критиків, не лише науковців, а часто людей без належної фахової освіти.

Наприкінці 10-х початку 20-х рр. в Наддніпрянській Україні домінували наступні літературознавчі школи: історична, філологічна та психологічна. Кожна з цих шкіл на той час пережила власний шлях становлення в українському літературознавчому дискурсі, виробила власну систему поглядів та власний метод інтерпретації художнього твору. Інколи, внаслідок своєї еволюції методологічно ці школи зближувалися. Так, на думку згадуваного Л. Білецького, історична школа з часом в Україні еволюціонувала в соціологічну, з якої окремою галуззю виокремилася марксистська школа. Звідси здавалося б на перший погляд, не сумісне співвіснування в межах одного літературного метода діяльності таких літературних критиків, як В. Гнатюк, М. Грушевський, С. Єфремов, В. Дорошенко з одного боку, та Б. Якубський, В. Коряк, О. Білецький з іншого.

Загалом, ведучи мову про історичний метод в період 10-20х рр. в Україні Л. Білецький розглядає такі його напрями, як теорія соціальної інтерпретації поетичного твору, а в його межа – філософічний напрям, антропологічно-етнографічний напрям, історично-економічний; і ще один напрям в межах вище зазначеного, як теорія літературної діалектики й еволюції. У порівнянні х історичним методом, психологічний та формальний значно менше позначені такою різножанровістю, демонструючи певну цілісність і єдність методологічного розвитку.

Проте Олександр Білецьким цілком інакше окреслює ситуацію з літературною критикою у зазначений нами період. На його думку, дожовтнева літературна критика позначена «тавром еклектизму і безперспективного емпіризму» [3; 50]. Хоча дослідник і не відкидає повністю досягнень «буржуазно-націоналістичної методології». З одного боку він суголосно із «системниками» твердить, що потрібна літературна критика позбавлена індивідуальних смаків, проте з іншого боку, зазначає: «Вимога марксистської теорії – при опрацюванні будь-якого соціального питання ставити його в історичні рамки – поклала кінець іманентному підходу» [3; 65]. Такі взаємозаперечення на нашу думку полягають передовсім у підході до літературної критики О. Білецьким. Так проблему літературно-критичного методу дослідник взагалі не розглядає, прийнявши апріорі єдиний для усієї критики метод – марксистсько-соціологічний. Поза тим, він сам перебуває в межах цього методу й обмежуючи себе ним водночас. Його підхід до літературної критики є передовсім системним – коли сама критика розглядається як елемент цілісної не просто історичної, а ідеологічної системи. Тоді ж коли Л. Білецький, засадничого знаходиться на структурних позиціях. Для нього літературна критика – це передовсім розвиток та взаємодія літературних методів. Будь-які зміни в межах літературної-критики він розглядає передовсім як наслідок методологічної еволюції. І він сам, і його науковий метод перебувають поза історико-ідеологічним дискурсом, й справді позбавлені суб'єктивних оцінок.

Переміщення культурного центру України з Києва до Харкова у 1919 році стало переломним моментом для подальшого розвитку українського літературно-критичного дискурсу. На відміну від Києва, Харків дуже швидко стає радянським. Перший номер журналу «Шляхи мистецтва», який вийшов у 1921 р. у Харкові, засвідчує появу пролетарського критичного

дискурсу з виразно ідеологічною риторикою та спробою укшталтувати літературний процес України в єдиний радянський дискурс. У промовистій статті під заголовком «Завдання радянської художньої політики» (за підписом Ів. В.) знаходимо визначення завдань мистецтва лівим фронтом: «Завдання радянських державних органів відносно мистецтва в загальному вигляді формулюють, як завдання художньої пропаганди. В такій формуліровці маємо тут властиво два ґрунтовних і несхожих завдання: 1) пропаганду мистецтва і 2) пропаганду мистецтвом, ц-т. пропаганду засобами мистецтва ідей комунізму й соціальної революції» [5; 89]. Відтак, з початком процесу політичної заангажованості мистецтва, відбувається й ідеологізація літературної, як наукової, так і публіцистичної критики. Єдино прийнятним методом приймається марксистський, часто співвіднесений із соціологічним, метод. Завдання нової літературної критики Б. Якубський окреслює наступним чином: «Молода класа, що тільки-но вийшла на історичну арену, ще не встигла виробити своєї класової етики, ця етика – in status nascendi ─ в процес народження. Вона свого часу утвориться та викристалізується, але це не має безпосереднього відношення до науки про літературу. До самої літератури це, певна річ, має велике відношення; в ній у низці побутових та психологічних творів яскраво відіб'ється свого часу особлива «пролетарська етика». Літературознавство так само свого часу буде її аналізувати, буде вияснювати, правильно чи помилково відбив письменник етику соціальної групи в творі своєму, в образах своїх героїв» [9; 65]. Такий літературний методом, сформований ще в далеких 20-х роках ХХ ст. надовго залишиться базовим в українському літературознавстві, обмежуючи його еволюційні перспективи й вульгаризуючи усю науку про літературу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Билецкий О. Об одной из очередных задач историко-литературной науки (изучение истории читателя) // Олександр Білецький. Зібрання праць у 5-ти т. – К.: «Наукова думка», 1966. – Т. 3.
2. Білецький Л. Основи літературно-наукової критики. (Спроба літературно-наукової методології). – Прага: Український Громадський Видавничий Фонд, 1925. – Т. І.
3. Білецький О. Літературознавство і критика а 40 років Радянської України // Білецький О. Зібрання творів. У 5 т. – К., 1966. – Т. 3.
4. Зеров М. Перед судом методолога // Микола Зеров. Наші літературознавці та полемісти. // Микола Зеров. Українське письменство. – К., 2003.
5. Ів. В. «Завдання радянської художньої політики» // «Шляхи мистецтва». – Харків, 1921. – № 1.
6. Савченко Я. «Літературна критика» // «Мистецтво», К., 1920.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості. – К.: «Наукова думка», 1981. – Т. 31.
8. Шкандрій М. Модерністи, марксисти і нація. Українська літературна дискусія 1920-х років. – К.: Ніка-Центр, 2006.Якубський Б. До взаємин марксівської метод з старими методами літературознавства. // Життя і Революція, 1928. № 2
9. Якубський Б. До взаємин марксівської метод з старими методами літературознавства. // Життя і Революція, 1928. № 1.

[1] Є ще один термін запропонований А. Кравченком – журнальна критика (А. Кравченко. *Журнальна критика 20-х років: тенденції методології* // *20-і роки: літературні дискусії, полеміки*. – К.: «Дніпро», 1991. – С. 171-211). Проте вважаємо його недостатньо точним, оскільки він окреслює явище за приналежністю друку, а не за його характером. На той час існувало чимало часописів у яких активно розвивалася не лише публіцистична, але й наукова критика. Аналогічно маємо ряд наукових статей, що мають винятково публіцистичний характер.

[2] Ведучи мову про теоретико-методологічні розробки вітчизняного літературознавства, вчений зазначав: «…ці теорії носять характер індивідуальної наукової критики, яка була важна лише для тих учених, що принципи її цілком поділяли. … Через те, називати їх методами, як це роблять такі вчені, як Владимиров, Євлахов, акад. Перетц і інші вчені, на нашу думку, неможливо, бо по-перше, таке визначення було б за вузьке й не вичерпувало б їх теорій уповні, а, по-друге – не до всіх теорій відповідне, бо не всі теорії розробляли методи наукового студіювання літератури. З цих причин ми називаємо їх ширшим терміном, а власне школами, бо в тямці школа ховається принципово і теоретична сторона наукової критики, й методологічна». Л. Білецький. *Основи літературно-наукової*

критики. *(Спроба літературно-наукової методології)*. – Прага: Український Громадський Видавничий Фонд, 1925. – Т. І. Впровід. – С. 21.

МОВОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Юрий СИТЬКО

К ФУНКЦИОНАЛЬНО-ПРАГМАТИЧЕСКОМУ ОПРЕДЕЛЕНИЮ ЯЗЫКОВЫХ МОДЕЛЕЙ

У статті продемонстровано можливості застосування Кантових категорій модальності та відношення до виділення мовних моделей у функціонально-прагматичній лінгвістиці.

Ключові слова: модель, енергоматерія, енергоінформація, модальність, відношення, картина світу.

Основной целью настоящей статьи является демонстрация применимости Кантовых категорий модальности и отношения к выделению языковых моделей в функционально-прагматической лингвистике. Но прежде следует остановиться хоть на беглом обзоре сложившегося употребления этого термина.

Термин «модель» уже лет шестьдесят, то есть уже давно по меркам истории лингвистики, является популярным и широкоупотребимым. Общим в известных нам распространенных в идеях языковой модели является представление о ней как о способе реконструкции языка как объекта исследования, поставленном в соответствие к языку. Как собственно лингвистический термин слово «модель» введено применительно к грамматической проблематике в 1954 г. Хокеттом [Hocket 1954] и далее уже попало в широкий оборот в 1956 г. благодаря Н.Хомскому. Важно, что и Хоккет, и Хомский понимали модель как обобщение и средство формализации фактов.

Принципиальной чертой взглядов Хомского на модель является представление о наличии универсального метаязыка, имеющего логическую природу, который реализуется в конкретном национальном языке. Особенностью Хомскианских моделей (в том числе и во взглядах его последователей) является представление о модели как о логической машине (почему Хомский и генеративисты термин «модель» часто отождествляют с понятием «теория»[15]). Идея модели приобретает признаки объяснительного принципа и из разряда объектов исследования превращается в результат исследования. Хомскианская идея модели, например, ярко отразилась во взглядах Ганны Вежбицкой и получила второе дыхание на волне вхождения в моду когнитивной науки. Вежбицка утверждает, что моделирование языка есть моделирование языкового преобразования внеязыковых смыслов, базирующихся на семантических примитивах как единицах моделировании [Вежбицка 1993: 185].

Представление о языковых моделях в отечественной лингвистике находится под сильным влиянием взглядов А.Ф.Лосева, который считал, что « всякая модель есть воплощение определенной структуры на том или ином материале, в том или ином субстрате […] Модель же получится тогда, когда структуру данного субстрата мы перенесем на другой субстрат» [Лосев 2010: 27]. Модель из картезианской логической машины («подрабатывающей» объяснительным принципом) превратилась в объективный и даже материальный феномен, независимый от лингвиста. Именно так понимает лингвистическую модель Ю.Д.Апресян: «От модели требуется только, чтобы ее поведение было похоже на поведение объекта; материал в котором она реализована, может отличаться (и практически всегда отличается) от материала из которого построен объект» [Апресян 1962: 79]. На аналогичной позиции стоит И.Мельчук, который видит в построении модели языка способ преодоления эффекта «черного ящика»: «Разумное решение для исследователя, интересующегося именно языком, состоит в построении системы формальных

15 Уже в 1957 г. Эттинджер [Oettinger 1957] обнародовал взгляд на модели на продукт обобщения фактов, воздействующий на эти факты.

правил, моделирующей как можно точнее это формальное соответствие» [Мельчук 1997: 45-46].

Разница между моделированием языка в этих подходах заключается только в выборе материала моделирования. Тем не менее, нельзя не заметить принципиального тождества между предполагаемыми или получаемыми результатами: модель представляется независимым от носителя языка, в том числе и от исследователя, агрегатом, порождающим сигналы, идентичные сигналам, который порождает язык. Построение такой модели представляет большую инженерную задачу ограниченную, правда, экономической целесообразностью ее использования.

Функционально-прагматическое (трансценденталистское) понимание модели

Для гуманитарных наук вообще, а для лингвистики в особенности дело с моделью в рамках трансцендентализма обстоит иначе.

Объектом исследования для гуманитарных дисциплин являются ноуменальные сущности и связанные с ними процессы, отличающиеся от вещей в себе тем, что определяют не чувственный, а мыслительный опыт самого исследователя. Таким образом, исследователь (если он только человек), не обладая полной информацией об объекте, потенциально обладает всей доступной информацией о нем. Следовательно, операция моделирования – есть выявление доступных свойств объекта и уточнение нашего знания по его поводу. В этом плане корректное построение модели требует исследования объекта во всем его доступном познанию объеме. Такое построение предполагает три процедуры: 1) сбор информации объекте, 2) обобщение информации, 3) проверка информации. Во всех трех случаях информация об объекте порождается в пределах опыта исследователя на основании исследуемого объекта как неотъемлемого свойства исследователя. Языковая модель в идеальном случае тождественна пониманию лингвиста (но не тождественна своему результативному речевому описанию или, тем более, символическому материальному воплощению). Таким образом, основным критерием качества описания модели является его значимость для различных носителей языка (безусловно, с учетом не только их языкового, но и вообще всякого смежного опыта) в их языковом опыте.

Рассматривая языковые модели, мы придерживаемся идеи Канта о модели как средстве организации опыта, который Кант представил в форме синтетических суждений. Модель, по Канту, есть априорное представление о последовательности установления отношений между энергоинформацией и энергоматерией в форме суждения. Такая последовательность является условием суждения, то есть априорна по отношению к нему и в этом предвременном и предопытном состоянии сосуществует с энергоинформацией. По признаку абсолютной или относительной априорности мы можем отождествить модельную информацию с энергоинформационной, но должны развести понятие и модель как информацию о симультанной (понятие) и сукцессивной (модель) организации опыта. Сказанное ставит вопрос: соответствует конкретная модель конкретному понятию? Мы предполагаем, что модели применимы к группам понятий, и их количество значительно меньше количества понятий.

Как мы пытались показать в статье в 15 выпуске The Pecularity of Man[16], опытная информация есть информация об отношении между понятиями и возможными (воображаемыми) реализациями подчиняемых понятий. Следовательно, модель как механизм конститутирования опыта вообще отличается от языковой модели тем, что последняя есть механизм регулирования опыта через установление отношений между понятиями. Язык же имеет социальную, а не индивидуальную природу, потому языковая модель возникает на основании и регулирует отношения лишь одной разновидности энергоматериальных симультанных единиц – тех, которые генетически и прагматически связанных с социальным опытом. Такие единицы можно отождествить с термином «языковое значение». Поскольку в отношениях между симультанной энергоинформацией ее реализации заменяют в опыте по функции феномены (определяемых в самом широком значении этого слова), мы утверждаем, что модели организовывают процедуру субституции как подстановки энергоинформации в позицию энергоматерии в опыте.

Таким образом, мы считаем модель функционально промежуточным механизмом между инвариантными единицами языка и актуальными единицами речи. Вместе с тем мы утверждаем, что воспроизводимость единиц языка в речи требует представления о модели как инвариантном элементе языковой системы. под языковой моделью мы понимаем инвариантную (вневременную и априорную по отношению к актуальному опыту) информацию, регулирующую сукцессивное взаимодействие во времени языка и его составляющих между собой и со смежными сущностями

16 В печати.

(картиной мира, смыслом и речью).

Для демонстрации изложенного, мы приводим определения моделей с основными пояснениями. Прежде всего, мы выдели модели, регулирующие образование опыта с энергоинформационной стороны. Поскольку такие образовывают отношение информации к опыту (единственно возможной форме реальности), то эти модели можно назвать моделями модальности. Другим примером являются модели соотнесения информации внутри опыта, которые мы вслед за Кантом называем отношениями[17].

Модели установления модальности языка в отношении к речи

Под модальностью мы в данном случае подразумеваем источник отношений в опыте, который может быть не только энергоинформацией (1) или энергоматерией (2), но и их сосуществованием до опыта, понимаемым как синтез (3). В настоящем рассуждении мы предварительно называем функционирование языка с последующим установлением отношения в опыте речью.

Язык в его потенциальной реализации есть энергоинформация, вызывающая энергоматериальное, порождаемое самим языком в виде речи как второй составляющей (опыта). Язык по отношению к сигналу (энегоматерии) является инициирующей сущностью, то есть он способен порождать сигнал в пределах речи в форме категории времени (но не пространства). В этой связи следует предположить

(IV 1[18]) модель как энергоинформационную схему, то есть сукцессивное представление о последовательности построения речи (опыта) во времени как линейного однонаправленного (временного) феномена[19].

Язык в его действительной реализации есть пассивное, соотносимое с энергоматерией, которая требует (вызывает) языка в форме упорядочивающей составляющей речи (опыта). В этой связи следует предположить

(IV 2) модели упорядочивания (подчинения) речевых (энергоматериальных) соотнесенных последовательно во времени феноменов.

Язык в его закономерной реализации есть отношение энергоинформации и энергоматерии, соотносимых в речи (опыте). Язык в данном аспекте находится во вневременном (инвариантном) отношении к сигналу (энергоматерии), что заставляет вычленить в сигнале инвариантную составляющую энергоинформационную (инвариантную) составляющую, соотносимую с языком. Последнее положение позволяет ввести в систему односторонние инвариантные единицы языка в статусе понятий[20]. В этой связи языку следует приписать

(IV 3) модели соотнесения языка и его единиц с инвариантами сигнальных единиц.

Модели установления отношений языка и речи

Приведенные описания модальных отношений языка и связанных с ними моделей требует уточнения, то есть описания отношений между языком и речью, которые возникают в пределах описанных выше модальных отношений. Под отношениями мы понимаем те формы взаимодействия языка и его реализаций, которые возникают в опыте, но не зависят от энергоматериального или энергоинформационного источника такого опыта.

Язык является целым[21] (субстанция) и соотносится с различными зависимыми

17 Принятые нами названия, хоть и несколько неуклюжи, но позволяет сохранить терминологическую преемственность с концепцией И.Канта, на которой, собственно, базируются наши соображения.

18 В скобках перед определениями моделей мы приводим индексы, которые отсылают к таблице категорий, приведенной Кантом в «Критике чистого разума». Римская цифра обозначает категорию по порядку упоминания в таблице, а арабская – номер входящего в нее априорного понятия.

19 Мы предварительно и гипотетически выносим механизмы артикуляции и фонации в форме моторики за пределы языковой системы и языковых явлений, впрочем, решение этого вопроса для нашей задачи не важно.

20 Отметим, что такие понятия о сигнале не отождествляются с рассматривавшимися выше сигналами, а соотносятся с ними как инвариантное с актуальным.

21 Такая целостность не может быть неделимым единичным энергоинформационным, поскольку это бы противоречило вводимой идее частных реализаций языка. Также исключено определение языка как случайного набора неделимых энергоинформационных (агрегат, множество разнородных элементов без объединяющего признака). Забегая вперед, определим язык как систему делимых далее энергоинформационных, приняв положение о том, что язык есть целое, состоящее из элементов. Последнее предполагает идею фрактальной структуры языка.

проявлениями (акциденциями) как общее к частному. Например, акциденциями могут быть названы национальные языки (язык рассматривается как априорная способность к коммуникации на основании конвенционально зависимых сигналов) или социо- и идиолекты, а также речь в разных ситуациях. Язык, таким образом, является основанием для установления тождественности той или иной степени между такими явлениями. В этой связи мы должны предположить

(III 1) модели соотнесения апостериорных реализаций (акциденций)[22] языка.

Язык находится во внешнем отношении смены во времени с речью (опытом). Следует выделить два направления такой смены: а) *язык →речь*; б) *речь →язык*. К этим двум отношениям сводятся более сложные отношения, например, *язык →речь →язык* или *речь →язык →речь*. Таким образом, мы должны предположить

(III 2) модели речепорождения (переход от языка к речи) и речевосприятия (переход от речи к языку).

Язык находится в отношениях взаимоисключения с речью, при этом речь и язык одновременно подчинены объединяющей их энергоинформации, которую мы условно назовем знаком. Идея означивания предполагает

(III 3) модель как схему двунаправленного (взаимодействие) установления субституции языка (и его составляющих) и речи (ее линейных единиц) и наоборот.

Отметим, что так понятая модель означивания подчиняет (включает) перечисленные выше модели речепорождения и речевосприятия и регулирует их через знаковые отношения в опыте.

Язык в отношении к картине мира (отношения социального и индивидуального в энергоинформации)

Наше рассуждение неполно: оно отграничивает язык только от опыта и способностей воображения и суждения как рассудочных функций и никак не уточняет нашего представления о языке в его отношении к индивидуальному разуму. Последний мы здесь называем *картиной мира* и отличаем от языка в пределах нашего рассуждения как индивидуальное от социального. Важно помнить, что язык, во-первых, может соотноситься с картиной мира непосредственно как энергоинформация, для чего требуется энергоматериальная (актуальная) реализация картины мира в форме опыта, которую мы назовем *смыслом*. Во-вторых, язык способен вступать в опосредованные отношения с картиной мира как энергоматерией, выступая в виде речи (актуальной реализации) в опыте. Основываясь на рассуждениях, аналогичных приведенным выше, мы можем выделить следующие модели:

Модели установления модальности языка в отношении к смыслу (энергоматериальной реализации картины мира в опыте)

(IV 1) Модели порождения актуальных смыслов на основании инвариантных единиц языка.

(IV 2) модели порождения инвариантных единиц языка на основании смыслов.

(IV 3) модели выбора инвариантных единиц языка, соответствующих возможному смыслу, регулируемые мышлением.

Модели установления отношений языка и смысла

(III 1) Модели сопоставления (подчинения) смыслов в опыте языковой единице.

(III 2) Модели сопоставления смыслов и языка: а) модели соотнесения смыслов с предшествующими в опыте языковыми единицами б) модели соотнесения языковых единиц с предшествующими в опыте смыслами.

(III 3) Модели речемышления как соотнесения языка и инвариантами смыслов в опыте, регулируемые картиной мира.

Модели установления модальности картины мира в отношении к речи (энергоматериальной реализации языка в опыте)

(IV 1) Модели порождения речемыслительного оформления картины мира как отношения к актуальным (речевым) реализациям языка: а) модели порождения языковых единиц (например, словообразование); б) модели порождения речевых единиц (например, синтаксирование)

(IV 2) Модели соотнесения актуальных (речевых) реализаций языка с картиной мира

(IV 3) Модели выбора актуальных (речевых) языковых реализаций сопоставленных

---

22 Практически такие модели проявляются в решении носителями языка вопросов о том, на каком языке говорят или о том, существуют ли в нем те или иные единицы.

единице картины мира

Модели установления отношений картины мира и речи

(III 1) Модели сопоставления (подчинения) единице картины мира актуальных (речевых) реализаций языка

(III 2) Модели соотнесения во времени картины мира и речи: а) модели соотнесения речи с предшествующей во времени картиной мира б) модели соотнесения картины мира с предшествующей во времени речью.

(III 3) Модели речемышления как соотнесения единиц картины мира с инвариантами единиц речи, регулируемые разумом.

Заключение

Поднятая нами проблема требует изложения, менее лаконичного, чем статья. Но уже на приведенном материале видно, что Кантовы категории модальности и отношения целиком приложимы к исследованию языковых моделей. Более того, приведенные выше примеры показывают, что формализация этих категорий дает в руки исследователя довольно мощную «логику», способную порождать гипотезы, в самой ткани которых содержатся признаки их верификации и фальсификации.

Наконец, следует добавить, что приведенные определения конкретных моделей функционирования языка в его внешних и внутренних отношениях настоятельно требуют интерпретации сквозь призму категорий количества и качества, которые, заметим предварительно, позволяют значительно уточнять отношения между составляющими языкового опыта.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Апресян Ю.Д. Идеи и методы современной структурной лингвистики. – М.: Просвещение, 1966. – 306 с.
2. Вайсгербер Й.Л. Язык и философия// Вопросы языкознания. – 1993. – №2.
3. Вежбицка 1993: Вежбицкая А. Семантика, культура и познание; общечеловеческие понятия в культурно-специфических контекстах // Thesis: Theory and history of economic and cultural institutions and systems / Almanac. – Москва, 1993. – Vol.1 – № 3. – С. 185-206
4. Вежбицка 2001: Вежбицкая А. Понимание культур через посредство ключевых слов / Пер. с англ. А. Д. Шмелева. – М.: Языки славянской культуры, 2001. – 288 с.
5. Герасимова И.А. Формальная грамматика и интенсиональная логика – М., 2000.- 156 с.
6. Кант И. Сочинения на немецком и русском языках Т. 2: Критика чистого разума: в 2 ч. Ч. 1 / Иммануил Кант; Ин-т философии РАН. – М.: Наука, 2006. – 1081 с.
7. Караулов Ю.Н. Общая и русская идеография. – М.: Наука, 1996. – 264 с.
8. Колшанский Г.В. Объективная картина мира в познании и языке. – М.: Наука, 1990. – 103 с.
9. Лосев А.Ф. Введение в общую теорию языковых моделей / Под ред. И.А.Василенко. Изд. 3-е / А.Ф.Лосев – авт., И.А.Василенко – ред. – М.: Едиториал УРСС, 2010. – 296 с.
10. Маслова В.А. Введение в когнитивную лингвистику. – М.: Флинта: Наука, 2007. – 296 с.
11. Мельчук И. А. Курс общей морфологии. Том I: Пер. с фр. / Предисл. А.Е.Кибрика. Общая редакция Н.В.Перцова. – Москва – Вена: Языки русской культуры, Венский славистический альманах, Издательская группа «Прогресс», 1997. – 416 с.
12. С. К. Шаумян, Теоретические основы трансформационной грамматики // Новое в лингвистике / Сост. В.А.Звегинцев. – М.: Изд-во иностр. лит-ры., 1962. – С. 391-411.
13. Сукаленко Н.И. Отражение обыденного сознания в образной языковой картине мира. – Киев: Наукова думка, 1992. – 164 с.
14. Хомский Н. Синтаксические структуры // Новое в лингвистике / Сост. В.А.Звегинцев. – М.: Изд-во иностр. лит-ры., 1962. – С. 412-527.
15. Шаумян С. К., Порождающая лингвистическая модель на базе

двухступенчатости // Вопросы языкознания. – 1963. – № 2.
16. Шмелев, А.Д. Русская языковая модель мира. Материалы к словарю. – М.: Языки славянской культуры, 2002. – 224 с.
17. Яковлева Е.С. Фрагменты русской языковой картины мира // Вопросы языкознания. – 1994. – №5.
18. Oettinger A.G. Linguistics and mathimatics // Stugies presented to Joshua Whatmough on his Sixtieth Birthday. – 1957. – Pp. 179-186
19. Hocket C.F. Two models of grammatical description // Word. – V. 10. – № 2-3. – 1954. – Pp. 210-234.

Ireneusz KIDA

OBJECTIVISATION VIA SUBJECTIVISATION IN ANNOTATED CORPUS LINGUISTICS

In my article I would like to suggest how to annotate the linguistic material in order to reflect the dynamic and changeable nature of language in the analysis of word order configurations. The words "dynamic and changeable" mean that languages constantly change in time, and therefore they are never dead. This observation does not only refer to the spoken language but also to the written language.

Ambivalent nature of some Ancient English sentences

It is logical to think that the development from parataxis to hypotaxis, or from hypotaxis to parataxis, is not an abrupt one and that there is always a transition stage where both paratactic and hypotactic sentences coexist. According to Jucker (1991:203) "there must be one or possibly several intermediate stages between true parataxis and true hypotaxis and that there are constructions that are neither clearly paratactic nor clearly hypotactic but somewhere in-between. In most cases this development will have been not so much a matter of discrete steps, but rather a gradual movement, which makes it difficult to ascertain the exact status of a construction at any one time". Although Ancient English achieved an advanced stage of hypotaxis, we can often have problems with the classification of some sentences. As Baugh and Cable (1993:66) indicate, "there are clear differences in our modern perceptions of Ancient English written in paratactic style and Ancient English written with many subordinate sentences. The problem is in determining whether a particular sentence is independent or subordinate, because the words that do the subordinating are often ambiguous. The Ancient English *þa* at the beginning of a sentence can be either an adverb translated 'when' and indicating an independent sentence, or a subordinating conjunction translated 'when' and introducing a dependent sentence. Similarly, *þær* can be translated as 'there' or 'where', *þonne* as 'then' or 'when', *swa* as 'so' or 'as', *ær* as 'formarly' or 'ere', *siððan* as 'afterward' or 'since', *nu* as 'now' or 'now that', *þeah* as 'nevertheless' or 'though' and *forðam* as 'therefore' or 'because'" (p.66). They also say that in each pair the first word is an adverb, and the style that results from choosing it is a simpler style with shorter sentences, whereas the choice of the second word results in longer sentences with more embedded sentences. Moreover, they note that current research in Ancient English syntax aims to understand the use of these ambiguous subordinate pronouns and adverbs. The conclusions that emerge will affect our modern perception of the sophistication of Ancient English writing in verse and prose. They also note that we should be especially cautious about imposing modern notions that equate hypotaxis with sophistication and parataxis with primitiveness until we know more about the full range of syntactic possibilities in Ancient English. Ongoing research in this subject promises to revise our ideas of the grammatical, semantic, and rhythmic relationships in Ancient English verse and prose"[23] (Baugh and Cable 1993:67). Mitchell (1985:§1879) warns us that it may be anachronistic to impose modern categories resulting from our translations into words like 'then' and 'when', "implying that the choice was simply between a subordinate sentence and

23 For more information on this issue see Mitchell (1985) Mitchell (1988), Mitchell and Robinson (2007), Blake (1992), Denison (1993), Fischer, Kemenade, Koopman, and Wurff (2000), Hogg (1992), Kohonen (1978), Molencki (1997), Pintzuk (1993, 1995).

an independent sentence in the modern sense of the words". Moreover, he says that one should be especially careful about employing modern notions that, on the one hand, equate parataxis with primitiveness and, on the other, hypotaxis with sophistication until more research is done about the full range of the syntactic possibilities that Ancient English had at its disposal. Baker (2003:29) observes that some linguists claim that Ancient English literature is generally characterised by parataxis, but it is not so, because it is only some Ancient English works, such as the *Anglo-Saxon Chronicle* for example, that tend to be paratactic, whereas other works, like King Alfred's Preface to his translation of Gregory's *Pastoral Care* for example, are characterised by hypotaxis. He further says that in Ancient English it can be difficult to tell independent sentences from subordinate sentences, and because of that it is a matter of some controversy how paratactic or hypotactic Ancient English was in fact.

The prevalent existence of ambiguity in language poses a serious problem for the constructors of annotated corpora. Baker et al. (2006:10) note that "in corpus annotation, in cases where there is a choice of two potential annotations at one point in the text, it is not always possible to make a clear-cut decision. […] In some cases a portmanteau annotation can be given in order to address the ambiguity. In other words, examining more of the surrounding context may help to solve the problem. However, in extremely ambiguous cases, the corpus builder may have to make a decision one way or the other. If this approach is taken, then the decision would need at least to be applied with consistency throughout the corpus. Pala et al. (1997) say that the most reasonable way of building large annotated corpora is via an automatic annotation of the texts by means of computer programs. However, they add that "natural languages have rather complex sentence and therefore it is no surprise that the attempts to process them by the simple deterministic algorithms do not always give satisfactory results. The result is that the present annotating programs are not able to give fully reliable results and there are many ambiguities in their output" (p.523).

An annotated corpus with PH sentences

In an annotated corpus that does not take into account PH sentences, all the sentences are treated as unambivalent and they are therefore given unambivalent tags. Generally speaking, in such a corpus there are a fixed number of unambivalent main sentences and a fixed number of unambivalent dependent sentences, and the number of both kinds of sentences does not change once the corresponding tags have been added. For example, in such a corpus the Modern English main sentence *John reads books* will be tagged as a main sentence:

John reads books
+=+S+V+DO+,[24]

On the other hand, the sentence *John reads books* in the utterance *I know that John reads books* will be treated as a dependent sentence and will be assigned a corresponding code:

I know that John reads books
+=+s+V+,+con*+S+V+DO+[25],

However, in my annotated corpus that takes PH sentences into account, apart from the fact that there are a fixed number of both unambivalent main and dependent sentences, there are also a certain number of PH sentences whose status is ambivalent and therefore they are annotated in two ways. Let us take the following example from the ASC E for illustration:

[000500 (0.10)E] We witan oþer egland her be easton **þer** ge magon eardian gif ge willað …
H1+(**con***)+s+V+inf+,
+=+s+V+DO+X+,**PH1}[=x/[con***,+con*+s+V+…
P1+(=)+**x**+s+V+inf+,
H1 'We know another island here to the east **where** you may dwell, if you will'[26]

24 The sign = stands for a main sentence, *S* stands for a nominal subject, *V* stands for a finite verb, and *DO* stands for a nominal direct object. Moreover, every sign is separated by a +.
25 The sign * stands for a dependent sentence, *con* stands for a dependent sentence connective, and *s* stands for a pronominal subject. Moreover, every sign is separated by a +.
26 The translation of the Ancient English example comes from *http://www.britannia.com/history/docs/asintro2.html*.

P1 ‘We know another island here to the east; **there** you may dwell, if you will’

It can be noticed that in this utterance there is one unambivalent main sentence (*We witan oþer egland her be easton*), one unambivalent dependent sentence (*gif ge willað*), as well as one ambivalent PH sentence, namely *þer ge magon eardian*. Since the PH element *þer* is ambivalent (because, on the one hand, it can be translated as ‘there’ and, on the other, as ‘where), the whole sentence immediately following it is ambivalent. This ambivalent PH sentence therefore has two codes, one for a main sentence, namely *P1+(=)+x+s+V+inf+*, and the other for a dependent sentence, namely *H1+(con*)+s+V+inf+*. In the main sentence, the adverbial *þer* is treated as an ordinary pronominal adverbial and is assigned the tag *x*. In the dependent sentence, on the other hand, it is treated as a dependent sentence connective and is assigned the tag *con**, and the whole sentence turns into a V2 sentence.

How to use a PH corpus?

Having at his disposal an annotated corpus, in which ambivalent PH sentences are tagged in two ways, when the end-user comes across the ambivalent PH sentence *þer ge magon eardian*, he can analyse it from two perspectives, namely from the paratactic perspective and from the hypotactic perspective, and then compare the results. However, in case he is convinced of a hypotactic status of this sentence, and would like to analyse it only from the hypotactic point of view, all he needs to do is to remove the round brackets from *H1+(con*)+s+V+inf+* in order to obtain *H1+con*+s+V+inf+* and make it possible for the computer to follow the hypotactic track *...con*+...*; all the unambivalent sentences, both main and dependent, are tagged without the use of round brackets for the computer to read only the sequences of tags without round brackets; the round brackets are used when the sentences are as if in a state of waiting for being analysed by the computer. By this procedure, namely by removing the brackets, the end-user would obtain the following sequence:

[000500 (0.10)E] We witan oþer egland her be easton **þer ge magon eardian** gif ge willað, …
H1+con*+s+V+inf+,
+=+s+V+DO+X+,**PH1}[=x/[con***,+con*+s+V+…
P1+(=)+x+s+V+inf+,

On the other hand, given that the end-user is convinced of a paratactic status of the sentence in question and would like to analyse it from the paratactic point of view, he needs to remove the round brackets from *P1+(=)+x+s+V+inf+* in order to obtain *P1+=+x+s+V+inf+* and make it possible for the computer to follow the paratactic track ...=+... . By performing this operation, namely removing the brackets, he will obtain the following configuration:

[000500 (0.10)E] We witan oþer egland her be easton **þer ge magon eardian** gif ge willað, …
H1+(con*)+s+V+inf+,
+=+s+V+DO+X+,**PH1}[=x/[con***,+con*+s+V+…
P1+=+x+s+V+inf+,

In this way the computer will follow the paratactic track, because the hypotactic track stays intact because of the round brackets that block the hypotactic analysis.

Therefore, depending on the decision of the end-user, the computer will follow either the hypotactic track or the paratactic one, and the PH sentences will be analysed either as dependent or main respectively, together with the unambivalent main and dependent sentences of the corpus. The end-users analysing the ambivalent PH sentences do not have to analyse all of them either as main or dependent. They can consider only some of them as main and the remaining ones as dependent. Therefore, depending on the end-users the data will be slightly different, and the more end-users there are, the more subjective choices there will be made; it is what we term *objectivisation via subjectivisation*. In other words, the data obtained in the analysis of the ASC annotated corpus will be objectivised on the basis of the subjective choices of various end-users with respect to the establishment of the status of PH sentences. And the more choices there are, the better, because the probability that given PH sentences are main/dependent will be closer to the reality. Moreover, the subjective choices can only be made within the boundaries of the ambivalence corridor[27] because the non-PH sentences, whose status is established *a priori*, are

27 A corridor of ambivalence is the maximum number of main and dependent sentences, with their word order configurations, that can be obtained from given PH sentences.

unambivalently main or dependent.

Conclusion

However, the idea of *objectivisation via subjectivisation* can be treated as optional. Nevertheless, I think that the end-users should have the possibility of deciding about the status of PH sentences because they might not be satisfied with the maximum ranges of the ambivalence corridors that we propose, in which case they would be able to create their own corridors of ambivalence within the corridors of ambivalence that we establish. Nevertheless, in our analysis we are concerned only with the maximum ranges of the ambivalence corridors, and we do not take into account any intermediate stages, it means that when we treat all the PH sentences either as main or as dependent. The dual analysis of PH sentences has an influence upon the general state of word order configurations in Ancient English texts. In order to observe the influence, on the basis of different kinds of ambivalent PH sentences, which are annotated from two different perspectives, we establish the maximum ranges of ambivalence corridors in both manuscripts and then incorporate them into the data obtained from the analysis of unambivalent main and dependent sentences. In this way it can be seen that the general state of word order configurations in Ancient English changes depending on whether the PH sentences are approached from the paratactic point of view, in which case they are analysed as main sentences, or from the hypotactic point of view, in which case they are analysed as dependent sentences. The problem of PH sentences should not be neglected in the construction of annotated corpora of Ancient English because their widespread existence cannot be denied. The two different approaches, paratactic and hypotactic, to these sentences can lead to serious fluctuations in word order configurations because depending on whether the PH sentences are approached from the paratactic point of view or from the hypotactic point of view, the general picture of the individual word order configurations in the main and in the dependent sentences of a given text will vary.

Олександра ЛОТОЦЬКА

МІЖКУЛЬТУРНІ АСПЕКТИ ПЕРЕКЛАДУ ТА ЇХ РОЛЬ В ІНОЗЕМНОМОВНІЙ КОМУНІКАЦІЇ

У статті проаналізовано специфіку перекладу як особливого виду міжмовної та міжкультурної комунікації. Висвітлено чинники, що впливають на переклад як комунікативну діяльність. Розглянуто кроскультурні аспекти перекладу та виявлено їх роль у сучасній іншомовній комунікації.

Ключові слова: іноземномовна комунікація, переклад, міжкультурні аспекти, соціокультурна компетентність.

В статье проанализирована специфика перевода как особого рода межъязыковой и межкультурной коммуникации. Выявлены факторы, обусловливающие перевод как коммуникативную деятельность. Рассмотрены кроскультурные аспекты перевода и их значение в современной иноязычной коммуникации.

Ключевые слова: иноязычная коммуникация, перевод, межкультурные аспекты, социокультурная компетентность.

Artykuł analizuje specyfikę tłumaczenia jako szczególnego rodzaju komunikacji międzyjęzykowej i międzykulturowej. Oferty z czynników wpływających na tłumaczenie jako komunikatywnym działalności. Uważamy, że cross-kulturowych aspektów przekładu i znaleźć swoją rolę w nowoczesnej zagranicznych komunikacji językowej.

Słowa kluczowe: inozemnomovna komunikacji, tłumaczenie, cross-kulturowe aspekty, społeczne i kulturalne kompetencje.

The specificity of translation as a particular aspect of the interlingual and intercultural communication is analyzed. The factors influencing the translation as the communicative activities have been revealed. Cross-cultural aspects of translation and their role in modern foreign language communication have been considered.

Keywords: foreign language communication, translation, cross-cultural aspects, social and cultural competence.

Розвиток світової цивілізації на сучасному етапі обумовив зростання комунікації і, перш за все, мовних комунікацій. Відбувається зближення мовних культур та збільшується їх роль в процесі іншомовної комунікативної діяльності. Сучасний світ – динамічний світ комунікацій, для активної діяльності у якому необхідна мова спілкування, яка зближує різні культури. Пов'язані з явищем глобалізації процеси передбачають регулярні контакти у різних сферах між представниками різних культур. Крос-культурні контакти стають частішими, більш тривалими, і в їх контексті здійснюється практична діяльність. Така ситуація вимагає вирішення поставлених практичних завдань та питань культурної адаптації одночасно. Міжкультурна комунікація, як слушно зазначає П. Донець, «охоплюватиме ціле коло явищ, що має будь-яке відношення до зіставлення та взаємодії культур, а також їх носіїв» [1, с. 19]. Міжкультурна компетентність, в свою чергу, сприяє виробленню практичних навичок спілкування із представниками інших культур, дозволяє максимізувати співробітництво та взаєморозуміння.

Твердження про те, що переклад як міжмовний посередник, є і одним з основних видів міжкультурної комунікації, сьогодні є загальновизнаним і практично ніким не заперечується [1–5]. Очевидно, що партнери по комунікації, розділені так званим «мовним бар'єром», належачи до різних мовних спільнот, в той же час неминуче є представниками різних культур. Тому метою статті є розкрити кроскультурні аспекти перекладу та виявити їх роль у сучасній іншомовній комунікації.

У сучасному перекладознавстві побутує думка про те, що в основі перекладу як виду міжмовної, міжлітературної та міжкультурної комунікації лежить продукування тексту, який адекватно заміняє текст оригіналу в іншій культурі, іншій мові та іншій комунікативній ситуації. Саме на цьому шляху знаходиться спосіб досягнення еквівалентності, яка передбачає не повну ідентичність двох текстів, а достатню спільність їх змісту для цілей комунікації в конкретних

умовах. Тому переклад являє собою уже не просту видозміну одних мовних структур в інші, а складний процес передачі змісту, визначений як результат взаємодії лінгвістичних смислів і когнітивних доповнень, що відповідають цьому текстові. Ці когнітивні доповнення є частиною когнітивних знань перекладача, тобто сукупністю його енциклопедичних (лінгвістичних та екстралінгвістичних) знань, що зберігаються у його пам'яті. Вони є також частиною його когнітивного контексту, тобто знаннями, відомими перекладачу з попередніх частин тексту, і використаних ним при передачі змісту наступних його частин [4].

Переклад як один із важливих видів комунікативної діяльності орієнтується перш за все на повну і адекватну передачу мови оригіналу, яка містить усі імплікації мовного, соціального і культурного просторів. Природно, що при такій цільовій настанові адекватність може бути досягнута при перекладі не ізольованих одиниць чи частин тексту, а більш конкретних чинників його структурної організації: метафоричність та ритмомелодика, міфопоетика та архетипи, символи тощо. "Перекладач повинен "розкласти" текст оригіналу на окремі елементи, а потім знову "скласти" його у нову структурну єдність, але таким чином, щоб у читачів перекладу виникали образи і асоціації, співмірні з образами і асоціаціями, які виникають у читачів першотвору" [3, с. 261]. Труднощі перекладу пов'язані, по суті, не із знанням мов, а із здатністю перекладача знаходити в мовних системах ті лінгвогносеологічні закономірності, які диктують єдину контекстну можливість адекватної передачі змісту тексту. Фактично переклад здійснює той загальний принцип єдиної організації всіх конкретних мов, в основі якого лежить сама сутність мови як форми відображення реальної дійсності. Тому ми розглядаємо переклад як ланку взаємодій і взаємовпливів культур, літератур і мов.

Переклад завжди є вторинною діяльністю не лише тому, що відтворює вже одного разу відображену (автором оригіналу) дійсність, але й тому, що креативна, синтезуюча діяльність перекладача завжди є другим етапом, який слідує за першим – етапом діяльності рецептивної, аналізуючої, інтерпретуючої. Саме тому переклад "як посередник (media) у міжнаціональному та міжлітературному спілкуванні... належить до сфери прикладної компаративістики" [3, с. 257].

Діяльність перекладача є дуже багатогранною. У процесі перекладу він виконує, на думку О. Чередниченка, "три основні ролі: першого одержувача (адресата) вихідного тексту, перекодувальника, який змінює мовний код, і відправника перекладеного тексту кінцевому адресатові" [5, с. 173]. Перекладач, працюючи над твором, переходить не лише від однієї мови до іншої, але й від однієї культури до другої – в цьому полягає ще одна з проблем перекладацької роботи. Цей факт відзначає професіоналізм літератора. Тому він повинен не лише добре володіти обома мовами, рідною та перекладною, але й глибокими екстралінгвістичними знаннями для того, щоб допомогти реципієнту уникнути проблем нерозуміння, що породжуються соціальними невідповідностями. Перекладацька компетенція залежить не лише від його двомовності (білінгвізму), а й від обізнаності з рідною культурою та культурою, до якої належить оригінал (бікультуризму).

"Працю перекладача дуже часто визначають як працю над словом... Але треба пам'ятати, що ні слово, взяте поза образом, який воно втілює, ні образ, взятий поза словом, що втілює його, не можуть бути об'єктом перекладача. Тільки єдність цих двох категорій творить справжній предмет перекладу, яким є не слова, словосполучення чи фрази, а ідейно-образна структура першотвору – пов'язані авторською концепцією найважливіші образи твору" [3, с. 263]. Необхідність дотримання усіх цих правил ускладнює і без того нелегку працю перекладача-практика, змушуючи його постійно шукати вихід із ситуації, коли він розривається між потребою якнайповніше відобразити фактуру оригіналу і бажанням створити гідний взірець витонченої словесності рідною мовою.

Якщо при спілкуванні комунікантів розділяють соціокультурні бар'єри, то при перекладі до них додаються мовні, культурні та часові перепони. Переклад ускладнюється у випадку значних розбіжностей між культурами тексту-оригіналу і тексту-перекладу. Тому для забезпечення міжкультурної комунікації "творча діяльність перекладача має спрямовуватися на примирення двох суперечливих тенденцій: збереження мовної норми рецептивної культури в перекладі, з одного боку, та її гармонізацію з нормою оригіналу як феномена вихідної культури, з іншого" [5, с. 176]. Експлікаційна діяльність перекладача виявляється на всіх рівнях текстової структури, особливо на лексичному. Індивідуальність перекладача виражається, як правило, у підсиленні сприйнятих ним образних сигналів, що призводить до збільшення кількості експресивних та стилістично забарвлених одиниць у тексті. Декодувавши образ для себе, він перекодовує його для інших з обов'язковим включенням власного сприйняття у перетворений образ.

Тому добування із тексту інформації пов'язане не лише з мінімальною кількістю втрат, а й з деяким приростом до цієї інформації, який базується на особистому, загальнокультурному, суспільно-історичному, естетичному досвіді читача.

Для досягнення цієї мети необхідно передбачити оволодіння двома взаємопов'язаними комплексами знань і умінь, які умовно можуть бути визначені як поведінково-процесуальний та матеріально-змістовний.

У перший комплекс входять, насамперед, прийняті в іншомовній культурі норми комунікативної поведінки – специфіка встановлення і підтримки зорово-голосового контакту, міміка, жестикуляція, голосові модуляції і т.п. Велику роль в цьому комплексі відіграє і тактика ведення діалогу – допустимість реплік і заперечень під час розмови комунікантів, а також способи немовного вираження уваги, злагоди, сумніву і багато іншого. Місце сполучної ланки між обома комплексами займають мовні стереотипи загальнокомунікативного призначення – привітання, звертання, питально-відповідні моделі, стандартизовані способи вираження «умовних» емоцій (напр., задоволення, радість, жаль, розчарування, здивування), а також засоби оформлення прохання, підпорядкування, відмови та інших. Основним змістом другого комплексу є знання специфічних предметів, явищ і процесів, характерних для способу життя та інтелектуального арсеналу носіїв мови, що вивчається, причому ці знання припускають не лише засвоєння семантики відповідних одиниць, а й супутніх їм конотацій, їх «концептуального ядра». Іншими словами, тут ідеться про лінгвокраїнознавчі реалії у широкому значенні цього слова – побутові, історичні, фольклорно-літературні, суспільно-політичні, релігійно-етичні, не виключаючи, звичайно, і природно-географічних.

Проблема перекладу реалій вважається однією з найголовніших та найскладніших у міжкультурному аспекті перекладу та дослідженнях національно-культурної специфіки мови і мовленнєвої діяльності [2]. Якщо мовне і культурне розмаїття сьогодні визначене як багатство цивілізації, то саме переклад працює над його збереженням. Переклад виступає як засіб захисту національних мов і культур, даючи імпульси для їхнього саморозвитку і водночас вберігаючи їх від надмірного іншомовного впливу.

Хибні асоціації у студентів-економістів, які працюють з оригіналом, викликають і псевдоінтернаціоналізми на кшталт officer, magazine, obligation, speculation, control, accurate тощо. Саме тому варто приділити особливу увагу адекватному володінню мовним кодом. Це ключ до комунікативного успіху, а отже, й до порозуміння учасників контакту.

Ефективне впровадження відповідного матеріалу в процес підготовки фахівця економічного профілю – завдання досить складне і відповідальне. Крім традиційних форм проведення занять (лекції, семінари, практичні заняття) велику роль повинні відігравати різні творчі завдання, підготовка ділових ігор – інсценівок, аналіз аудіо- та відеоматеріалів, кооперація з партнерами-студентами з інших країн (зокрема, за допомогою мультимедійних засобів). Нарешті, незамінним чинником засвоєння студентами культурних компонентів іноземномовного спілкування, оволодіння компетенцією повноцінної міжкультурної комунікації є перебування в країні, мова якої вивчається (стажування, туризм та інше).

Отже, міжкультурні аспекти перекладу формують розвиток у студентів соціокультурної компетентності, що допомагає їм орієнтуватися в різних типах культур та цивілізацій, мови яких вивчаються, співвідносити з ними комунікативні норми та форми спілкування, а також допомагають у виборі культурно-доступних форм взаємодії з людьми в умовах сучасного міжкультурного спілкування.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Донец П.Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации: научный статус, понятийный аппарат, языковой и неязыковой аспекты, вопросы этики и дидактики. – Харьков: Штрих, 2001. – 386 с.
2. Зорівчак Р. П. Реалія і переклад (на матеріалі англомовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.
3. Лановик З. Б. Художній переклад як проблема компаративістики / З. Б. Лановик // Літературознавча компаративістика : навч. посіб. / ред. Р. Т. Гром'як ; упоряд. : Р. Т. Гром'як, І. В. Папуша. – Тернопіль, 2002. – С. 256–272.
4. Лучинская Е. Н. Смысл, текст и ситуация в социокультурном подходе к анализу художественного текста / Е. Н. Лучинская // Язык в мире и мир в языке. – Сочи ; Карлсруэ ; Краснодар, 2001. – С. 55–56.
5. Чередниченко О. І. Про мову і переклад / О. І. Чередниченко. – К. : Либідь, 2007. –

248 с.

Ірина ГУМОВСЬКА, Ян КОСТІН

ДЕРИВАЦІЙНІ ОСОБЛИВОСТІ СУЧАСНИХ АНГЛІЙСЬКИХ ПРАВНИЧИХ ТЕРМІНІВ В ЕКОНОМІЧНОМУ ДИСКУРСІ

Стаття розглядає структурні особливості правничих термінів в економічних текстах. Вона представляє різні деривaційні моделі термінів юриспруденції. Найбільш продуктивними виявилися терміни-іменники, утворені суфіксальним способом. Стаття також представляє моделі та структуру термінів-словосполучень.

Ключові слова: словотвір, правничі терміни, економічний дискурс, деривaційні моделі

Статья рассматривает структурные особенности юридических терминов в экономических текстах. Она представляет разные деривационные модели терминов юриспруденции. Наиболее продуктивными оказались термины-существительные, образованные суффиксальным способом. Статья также представляет модели и структуру терминов-словосочетаний.

Ключевые слова: словообразование, юридические термины, экономический дискурс, деривационные модели

The article deals with structural peculiarities of legal terms in economic texts. It presents different word-building models of business law terms. The most productive terms are noun terms formed with the help of suffixes. The article also examines different models of building up business law word-combination terms. The work focuses on different word combinations structures of business law terms.

Key words: word-building, legal terms, economic discourse, derivational models

Словотвір в системі кожної мови є важливим засобом її збагачення, її розвитку, зв'язку з різноманітними процесами діяльності людини в суспільстві, а також є засобом номінації понять. Посилена увага дослідників до питань вивчення творення слів свідчить про актуальність і важливість розробки цієї проблеми. Висвітлення деривaційних процесів при вивченні різних термінологічних систем дає можливість простежити закономірності у способах творення термінів різних галузей знання, що безпосередньо пов'язані зі справою впорядкування відповідних термінологічних систем, з їх нормалізацією та подальшим збагаченням.

Дослідженням деривaційних процесів присвячено ряд праць Г. Винокура [2], Р. Зятковської [3], В. Лейчика [4], О. Сербенської [5] та ін. Особливості словотвору в технічній терміносистемі аналізує Г. Винокур. Питаннями словотворчого статусу в науковій термінології досліджує Р. Зятковська. Цікавими для нашої роботи є думки про деривaційні поля української юридичної термінології О. Сербенської [5].

Метою нашої статті є здійснення структурно-словотворчого аналізу системи сучасних англійських правничих термінів, що функціонують в економічних текстах. Відповідно до основної мети в роботі вирішуються такі **завдання**:

1) зафіксувати правничі терміни в економічному дискурсі;

2) простежити особливості їхньої лінгвістичної структури;

3) проаналізувати словотворчі процеси правничих термінів в структурі економічного тексту.

При розгляді деривaційних особливостей юридичних термінів беремо до уваги те, що формування їх проходило таким чином:

1) шляхом залучення похідних слів, словосполучень;

2) шляхом поповнення лексемами, що утворюються за допомогою словотворчих ресурсів англійської мови;

3) шляхом морфологічної афіксації;

4) шляхом запозичення і засвоєння дериватів з інших мов.

В процесі дослідження нами враховано структурно-словотворчі особливості термінів першої, другої та третьої груп, зокрема такі моменти:

1) англійські юридичні терміни реалізуються різними морфологічними категоріями (іменником, прикметником, дієсловом, прислівником);

2) термінотворчі ресурси — це передусім морфеми, основи слів, словосполучення, фонеми;

3) загальну класифікацію юридичних термінів доцільно проводити, виходячи з їх морфолого-синтаксичної структури. При цьому, як показав аналіз фактологічного матеріалу, функціонують два основних типи юридичних термінів: терміни-слова та терміни-словосполучення.

Спостереження над юридичною термінологією в структурі економічного дискурсу дають можливість виділити наступні типи термінів у відповідності до їхньої морфемної структури:

1. Непохідні: tax, contract, lay, lease.

2. Похідні: consideration, controller, ownership, abatement, creditor.

3. Складні: owner-occupier, treaty-contract, time-charter.

Терміни-слова, в свою чергу, подані як кореневими, так і похідними утвореннями. Серед кореневих можна виділити основні та неосновні терміни. Основні терміни з'явилися як результат семантичної деривації багатозначного лексичного знаку. Терміни цього виду характеризуються широким семантичним потенціалом та узагальненим лексичним значенням: *levy — збір*, *сума оподаткування*, *to sequestrate — конфісковувати, tax — податок.*

Для неосновних термінів характерна подальша семантична деривація термінологічного значення та перетворення їх у багатозначні терміни-слова. До них належать і однозначні слова, серед них є багато таких, що з'явилися в процесі запозичень, — *tax, license, firm.* Похідні терміни утворюються переважно за допомогою продуктивних словотворчих афіксів за певними моделями, які розглянемо далі.

Аналіз морфологічної структури юридичних термінів в економічному дискурсі показав, що у складі англійської юридичної термінології більшість становлять іменники. Це пов'язано передусім з їх номінативною функцією, функцією позначення тих чи інших предметів та явищ.

Значний інтерес становить питання словотворення в системі юридичних термінів-іменників, зокрема, ми простежили такі: морфологічний, конверсія або морфолого-синтаксичний, синтаксико-морфологічний, семантичний.

Морфологічний спосіб утворення термінів полягає у з'єднуванні афіксів із словотворчою основою. Спостереження над словотворчими особливостями юридичної термінологічної лексики дають можливість дійти висновку, що деривaційні процеси в термінологічній системі представлені переважно суфіксальними утвореннями. Юридичні терміни-іменники утворюються, як правило, за наступними моделями:

Модель № 1: V + -er або **V + -or** (де V — дієслівна основа): adjust — adjuster, oblige — obligor, advise — adviser

Модель № 2: V + -ment :abate — abatement, abandon — abandonment, allot — allotment

Модель № 3: V + -(a)tion: cancel — cancellation, cause — causation

Модель № 4: A + -(i)ty (де **A** — прикметник)**:** liable — liability, formal — formality

Модель № 5: A + -ness: dispositive — dispositiveness

В ході дослідження ми виявили особливу продуктивність при утворенні юридичних термінів-іменників, які функціонують в економічних текстах, суфіксів **-er (-or)** та **-ment** (моделі №1 та №2 відповідно). Дані термінологічні одиниці переважно походять від дієслівних основ шляхом додавання вище зазначених суфіксів.

Префіксальний спосіб при творенні юридичних термінів англійської мови також має місце. У даній системі іменникові префіксальні утворення представлені наступними моделями:

Модель № 1: dis- + N: engagement — disengagement

Модель № 2: in- + N: equality — inequality, eligibility — ineligibility

Одним з засобів утворення сучасних англійських юридичних термінів є конверсія. Під конверсією ми розуміємо тип деривації, коли засобом словотвору є власне парадигма даного

слова. Цим шляхом деривації прийнято називати перехід слова з однієї частини мови в іншу. Так, дієслова утворюються від іменників і в деяких випадках від інших частин мови. Іменники, як показують спостереження, можуть утворюватися від дієслів, і рідше від інших частин мови: *adeem < to adeem, bribe < to bribe.*

Щодо складних слів, то вони утворюються синтаксико-морфологічним способом. В проаналізованих нами юридичних термінах ми простежили такий тип утворення, як інтеграція двох іменників **N + N:** *owner-occupier, time-charter, treaty-contract.*

Спостереження над англійським терміном-іменником дають підставу дійти висновку, що для цієї категорії слів характерними є морфологічне, морфолого-синтаксичне і синтаксико-морфологічне термінотворення. З інших способів словотворення інтерес становить семантичний, суть якого полягає в тому, що слово, наявне в мові, дістає цілком нового лексичного значення; при цьому зберігається, як правило, первісне значення слова. У юридичній лексиці майже не виявлено термінів, утворених на основі семантичного розширення існуючого в мові слова. Це пояснюється очевидно тим, що правові поняття є переважно більш давнього походження. Вони супроводять людське суспільство від найдавніших часів і як суспільна категорія живуть та розвиваються разом з ним.

В проаналізованому нами фактологічному матеріалі ми зафіксували слова, що називають не сам термінований предмет чи явище, якими оперують в економічній чи юридичній практиці, а виявляють певне відношення до даного предмета, поняття. Функціонування таких слів обмежено текстами наукового чи офіційно-ділового жанру, що дає підставу кваліфікувати такі слова як терміни. Отже, юридичними термінами ми вважаємо і прикметники: alienable, collateral, valid, void, voidable, warrantable та інші. Порівняно з юридичними термінами-іменниками кількість термінів прикметників менша.

Англійські терміни прикметники утворюються переважно способом суфіксації основ, зокрема за допомогою суфіксів -able та -al, за такими моделями:

Модель №1: N + -able , де N — основа іменника: *alien — alienable;*

A + -able, де A — основа прикметника: *void — voidable*, *warrant — warrantable*.

Модель №2 : V + -al: *collate — collateral*.

Назвами процесуальних дій також виступають дієслова. Термінологічність їх забезпечується, в першу чергу, функціонуванням у певному тексті, а також лексичним значенням. В проаналізованих нами економічних текстах ми виявили такі терміни-дієсліва : affirm, avoid, distrain, vest, hire, enlarge.

Як бачимо із названих нами термінів-дієслів, більшість є основними кореневими утвореннями. Тільки деякі із них утворюються префіксальним способом за допомогою префіксів di- та en- (відповідно дієслова distrain та enlarge).

В проаналізованих нами юридичних та економічних текстах ми виявили значну кількість мовних одиниць — термінологічні словосполучення, що називають конкретні поняття предметної галузі. При зарахуванні словосполучень до термінів ми враховували наступні моменти:

1) належність таких словосполучень до множини понять певної системи, а також обмеженість їх використання;

2) наявність деяких лексико-граматичних ознак, а саме: термінологічність складових частин, відносна стійкість, здатність компонента утворювати обмежене коло словосполучень.

Виявлені нами в економічному дискурсі юридичні терміни-словосполучення ми класифікуємо за типом їхньої структури:

1. Прості словосполучення, що складаються, як правило, з двох слів, одне з яких є головним, а інше залежним: equal pay, active trust, entire contract, bonus issue, credit limit, capital allowance, bankruptcy petition, corporation tax та інші.

2. Складні словосполучення, в яких залежні слова визначають різні аспекти значення стрижневого слова: *labour length of service, discharge a person subject to a condition.*

За морфологічною ознакою основного слова юридичні терміни-словосполучення можна диференціювати на:

1. Субстантивні словосполучення (з іменником в ролі стрижневого слова): *estate agent, equal pay, income tax, active trust, subsidiary company* та інші.

2. Ад'єктивні словосполучення (з прикметником чи дієприкметником в ролі основного дієслова): *valid for one year*.

3. Дієслівні словосполучення: *close a transaction*.

Терміни-словосполучення можна диференціювати і за типами в залежності від синтаксичної структури словосполучення, граматичної моделі терміна. Прості англійські юридичні терміни-словосполучення, що вживаються в економічному дискурсі утворюються поєднанням слів таких лексико-граматичних категорій:

1) іменник + іменник (N+N): tax abatement, consumer protection, credit limit та ін.

2) прикметник + іменник (A+N): active trust, equal pay, entire contract та ін.

3) дієслово + іменник (V+N): *close a transaction*;

4) іменник + інфінітив ($N+V_{inf}$): *capacity to contract*;

Юридичні терміни, виражені словосполученням іменник + іменник, за семантичними ознаками можна поділити на:

1) словосполучення типу термін + термін, при цьому один із них може бути економічним терміном : *income tax, tax abatement*;

2) словосполучення нетермін + термін чи термін + нетермін: *tax holidays*.

За синтаксичними ознаками простежуємо:

1) безприйменникові сполучення слів, з'єднаних способом керування;

2) прийменникові словосполучення.

Структуру юридичних термінологічних словосполучень, що вживаються в економічному тексті можна представити за допомогою комбінації буквених символів N, A, V, P, I, Nr (N — іменник, A — прикметник, V — дієслово, P — прийменник, I — інфінітив, Nr — числівник). Для відображення синтаксичних зв'язків в юридичних термінах-словосполученнях економічного дискурсу скористаємося стрілками з напрямком до залежного слова. При цьому зауважимо, що ми виявили в економічних текстах юридичні терміни-словосполучення переважно лінійної структури з прийменником або без нього. Моделі граматичних структур наведемо на прикладах, починаючи з лінійної структури без прийменника (моделі №1,2,3,4) і закінчуючи зразками лінійної структури з прийменником (моделі № 5,6,7).

Модель № 1. N < N: income tax, tax abatement, price abatement, bank holidays.

Модель №2. A < N: equal pay, entire contract, active trust, subsidiary company.

Модель №3. V > N: close a transaction.

Модель №4. N > I: capacity to contract, barriers to entry.

Модель №5. N ^{of} > N: diseconomies of scale, bill of sale, elasticity of demand, appropriation of payments.

Модель №6. A ^{for} > Nr < N: valid for one year.

Модель №7. V ^{in} > N: pay in advance.

На підставі зробленого структурно-словотворчого аналізу сучасних англійських правничих термінів в економічному дискурсі ми дійшли таких основних висновків:

а) серед юридичних термінів переважають терміни-іменники (це пояснюється їхньою номінативною функцією);

б) серед термінів-іменників особливо продуктивними є утворення, сформовані за допомогою суфіксів -er, -or, -ment, -(a)tion, -(i)ty та -ness (receiver, obligor, adopter, liability, formality, causation та інші) та за допомогою префіксів de-, dis- та in- (declassification, disengagement, inequality та інші);

в) правничі терміни-прикметники в економічному дискурсі є переважно похідними утвореннями шляхом суфіксації основ: alienable, voidable, collateral та інші;

г) більшість юридичних термінів-дієслів є основними кореневими утвореннями: affirm, avoid, vest та інші;

д) прості та складні юридичні терміни дають підставу для утворення термінів-словосполучень — простих та складних: income tax, active trust, subsidiary company, valid for one year , pay in advance та інші.

Аналіз структурно-словотворчих особливостей англійських юридичних термінів в економічних текстах дає підстави вважати, що в основі термінотворення цього лексичного прошарку закладені словотворчі та граматичні закономірності англійської мови.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Англо-русский юридический словарь. М., 1993.
2. *Винокур Г. О.* О некоторых явлениях словообразования в русской технической терминологии // Труды МИФЛИ. Сборник статей по языкознанию. М., 1939, Т. 5.

3. *Зятковская Р. Г.* О словообразовательном статусе комбинирующейся формы // Аффиксы и комбинирующиеся формы в научной терминологии и норме. Владивосток, 1982.
4. *Лейчик В. М.* О некоторых современных способах словообразования // Особенности словообразования в терминосистемах и литературной норме. Владивосток, 1983.
5. *Сербенська О. А.* Розвиток української юридичної термінології після Великої Жовтневої Соціалістичної Революції // Дисертація на здобуття наук. Ступеня кандидата філологічних наук. Львів, 1965.
6. *Gleim I., Ray J.* CPA Review. Business Law. Gainesville, Florida, 1996.
7. *Falconbridge J., Smith S.* Manual of Canadian Business Law. Toronto, 1986.
8. Longman Dictionary of Contemporary English. M., 1992.
9. *Mann R., Roberts B.* Business Law. West Publishing Company, 1991.
10. Oxford Dictionary of Law. Oxford, 1996.
11. *Rayburn L.* Principles of Cost Accounting. Boston, 1989.
12. The Session. Edinburgh, 1991.
13. *Van Horne J.* Fundamentals of Financial Management. Boston, 1992.

Леся БІЛОВУС

НАВЧАННЯ МОВИ І ГЕНДЕР

Взаємовідношення між мовою і гендером давно порушуються в межах соціолінгвістики і суміжних дисциплінах. У статті йдеться про проблему мови і гендерних курсів, а також про питання, що виникають під час врегулювання стосунків у навчальній групі.
Ключові слова: гендер, мова, мовна поведінка, особистість.

Взаимоотношения между языком и гендером давно стали предметом анализа социолингвистики и смежных дисциплин. Статья посвящена постановке проблемы языка и гендерных курсов, а также вопросам, которые возникают во время урегулирования отношений в учебной группе.
Ключевые слова: гендер, язык, языковое поведение, личность.

The relationship between language and gender has long been of interest within sociolinguistics and related disciplines. This article discusses possible content for language and gender courses as well as addressing issues which may arise in the classroom setting.
Key words: gender, language, language behaviour, personality.

Мова і гендер – коротка історія

Взаємовідношення між мовою і гендером давно є цікавим в межах соціолінгвістики і суміжних дисциплін. На початку 20 століття дослідження в лінгвістичній антропології розкрили відмінності між жіночим і чоловічим мовленням через діапазон мов, у багатьох випадках ідентифікуючи чіткі жіночі і чоловічі форми мовлення (хоча з цієї точки зору співвідношення мови і гендеру в якості окремої області дослідження не існувало). Гендер також був соціальною змінною у кількісних вивченнях варіацій, різновидів мови починаючи з 1960-х. Із цих досліджень головним відкриттям було те, що серед мовців, які мають однакове соціальне походження, спостерігаються відмінності: жінки прагнуть використовувати більш стандартні або престижні мовні звороти, а чоловіки, як правило, розмовляють національною просторічною мовою. Однак аспекти інтерпретації і методології прийнятих у таких варіаціях дослідженнях зазнали значної критики з боку деяких мовознавців і дослідників у сфері гендеру. Досі у вітчизняній педагогіці не зроблено практичних кроків щодо реалізації мовної освіти крізь призму гендеру, хоча теоретичні дослідження дають всі підстави для цього [1; 2; 3]. Ми спробуємо у своїй статті ще раз порушити актуальну досі тему гендеру та мовних курсів.

Як галузь дослідження, що була зумовлена розквітом «західного» жіночого руху, мова і гендер почали привертати увагу дослідників з 1970-х років, особливо феміністських, які зазначали, що чоловіче начало домінує навіть у змішаному за родами спілкуванні (наприклад, чоловіки частіше перебивають жінок у розмові, ніж навпаки); у виокремленні відмінностей між жіночим і чоловічим мовним стилем загальним висновком було те, що жінки, як правило, використовують більш підтримуючі або кооперативні стилі, а чоловіки більш змагальні, суперницькі; у мовній дискримінації. Цей напрям також характеризувався із різних позицій мовленнєвої форми, й відповідно визначався ретроспективно – «дефіцит» (чоловічий) домінування і (культурних) відмінностей. Дослідження, пов'язані з дефіцитною позицією, недостатньо повно розглядають використання мови жінками (порівняно з чоловіками) і є не дуже численними; домінуюча чоловіча позиція впливу робить більший акцент на відмінності у силі (потужності) між чоловічим і жіночим мовленням; і культурна різниця позицій розглядає мову жінок і чоловіків з тієї точки зору, що чоловіки і жінки «культурно» відмінні, але не нерівні. Жіноче і чоловіче використання мови також було інтерпретоване відносно теорії ввічливості, згідно з якою жінки є більш лінгвістично ввічливі, ніж чоловіки.

У дослідженнях, проведених на початку 1990-х, поняття гендеру було реконцептуалізовано значною мірою під впливом сучасних теорій, що пов'язані з постструктуралізмом, як наприклад, теорія перформативності. Гендер почав розглядатися як менш фіксоване й одиничне явище, ніж було досі, особливо у дослідженнях, що роблять акцент або принаймні визнають значну відмінність між жіночим і чоловічим мовленням; фіксуються непостійні відносини між статями та іншими аспектами індивідуальності, а також важливість змісту контексту у визначені того, як мова використовується людьми. Важливо, що з цієї перспективної точки зору, гендер розглядають щонайменше як атрибут, який впливає на вживання мови, а більше – як досягнення взаємодії – те, що можна виконати (чи обговорити) конкретними способами у різних контекстах.

Особливо цікаві висновки виникли у результаті недавніх досліджень мови і статі. Дослідники проводили вивчення різних дискурсів, пов'язаних із жіночністю і мужністю. З-поміж них цінним було обговорення методологічних питань – саме про те, як різні підходи можуть призвести до вивчення мови і статі (включаючи варіативність та інтеракційність соціолінгвістики, лінгвістичну етнографію, аналіз бесіди, критичний дискурсивний аналіз, дискурсивну психологію, феміністський постструктуралістський дискурсивний аналіз та корпусну лінгвістику).

У межах мови і гендеру акцент був зроблений на мову і стать, як на соціальні явища, а також на соціальні конструювання гендерних та інших аспектів індивідуальності в лінгвістичній та практичній діяльності. Незначну увагу було привернуто до обговорення когнітивних питань (як, наприклад, відмінності в словесній спроможності) і потенційних біологічних пояснень стосовно людських здібностей та поведінки, у тому числі і мовної/мовленнєвої поведінки.

Проте сучасний огляд проблеми свідчить, що досліджувати тему мови та гендеру треба більш серйозно і критично, з точки зору, яка не так давно була сформульована у біологічному поясненні різних аспектів гендеру і мови: [5], наприклад, представляє сильну біологічну (еволюційну) перспективу.

Мова викладання і гендер

Мова викладання і гендер сьогодні досить поширене, принаймні у «західному» світі (Україна теж не стоїть осторонь), чи то у формі конкретних модулів на цю тему, чи як розділи в модулях, як, наприклад, "мова і суспільство", "мова і ЗМІ", або в межах немовних програм, як, наприклад, "жіночі дослідження". Мова і гендер, проте, ще не мають врегульованого навчального плану. Ця тема ще досить нова, проте надзвичайно стрімко розвивається, що має бути і є включеною у навчальні плани, хоча робити це досить важко через її об'ємність та різноманітність. Підтвердженням цього є той факт, що серед праць, присвячених цій проблемі, переважають монографії. Надалі звертається увага на спільність і відмінність мовних та гендерних програм; на питання, що стосуються викладання і навчання теми: на формування мовних та гендерних модулів, включаючи відбір і послідовність змісту навчальних програм, а також на можливість об'єднання мови і гендерних аспектів у модулі із застосуванням інших аспектів лінгвістики і методики вивчення мови.

Широкий спектр мовних та гендерних навчальних програм, що представляють різні дисциплінарні аспекти, можна знайти на двох веб-сайтах. Перший – ранні дослідження, опубліковані Радою Статусу Жінок в Лінгвістиці (COSWL), і які згодом було оновлено Скоттом Кіслінгом [9]. В основному це американські джерела, однак не всі посилання є доступними.

Подібну, більш недавню добірку програм було зроблено Емі Шелдон і Барбарою Ле Мастер (www.csulb.edu/~lemaster/lgarchive).

Очевидність різноманіття у навчальних планах та інших навчальних документах, що розміщені на цих сайтах, є ймовірно незмінною, наділеною дисциплінарною та іншими відмінностями, згаданими вище. Там також може відображатися інформація про розбіжність програм у центральній Європі та США. Відмінності відображають життєздатність мови та гендеру як академічної області, і будь-які спроби застосувати у програмах принцип «гамівної сорочки» видаються не тільки марними, але й інтелектуально контрпродуктивними.

Навчання і вчення позицій

Викладачі мови та гендеру повідомляють про різний досвід праці зі студентами. Те, що ми називали «позиція» (stance) (це позиція, що займається вчителями й учнями, і як вони взаємодіють один з одним під час навчання) – це є проблемою для вивчення будь-якої теми, проте існують такі проблеми, що якраз стосуються викладання мови і гендеру. Студентське підґрунтя, академічний досвід і сприйняття «мови і гендеру», включаючи викладацьку і студентську діяльність – досить вагомо впливають на підходи викладання і відносини між вчителем та студентами.

Насамперед, які проблеми є доречними стосовно молодих студентів-бакалаврів? Більшість студентів-дівчат IV курсу не вбачають дискримінації щодо їхньої статі, скоріше навпаки, вважають, що ці пригнічення були в минулому, тому проблеми як такої вже немає. Класичним прикладом є дискримінація за ознакою статі в англійській мові (включаючи мовні зміни в ексклюзивних мовних зворотах). У той час як 50-річні виступали за, вживали і продовжують вживати звертання «пані», то 18-19-річні не тільки використовуватимуть ймовірно це звертання й асоціюватимуть його (залежно від ситуації) із розлученими, лесбіянками, що стикаються з ненавистю з боку чоловіків, але й також вважатимуть тему лінгвістичної сексуальної дискримінації як пароль (це за умови, що вони не байдужі до цих дебатів та проблем). Це є більш зрозумілим, ніж навчати несексистського мовлення в спілкуванні як історичного фактору (замість того, щоб приділяти увагу аргументуванню у вживанні фрази «панно»).

По-друге, у модулях мови і гендеру, демографія навчальної групи в змішаних за статевою ознакою освітніх навчальних закладах практично еминуе схиляється в напрямку до жіночої статі, незважаючи на те, що наполегливі твердження вчителя «мова і генедер» зовсім не означає «мова і жінка». Можливо, студенти-чоловіки в таких класах будуть вважати, що вивчення «мови і гедеру» їм не потрібне, більше того, вони будуть почувати себе некомфортно, або, в гіршому випадку, будуть змушеними почуватися взагалі зайвими. Серед студентів чоловічої статі, ми натрапляємо на видимі мотиви співчуття і бажання зрозуміти жінок і навіть чоловічий «шовінізм» (Що все це означає? Чи можу я це прийняти?). Звичайно, зареєструвавшись, вони, як правило, матимуть справу з тим, що будуть членом групи меншості у класі. У такому контексті вчителі повинні не піддаватися спокусі запитати «хто є той студент, що думає про проблему Х» і не спонукати хлопців до розмов про стать Х, і бути здатним виробити стратегію для роботи із студентами-дівчатами, які точно про це спитають. На різному рівні студенти-хлопці можуть на практиці обмежити те, що студенти-дівчата відчуватимуть потребу щось висловити (у випадку несправедливого узагальнення), та й учитель відчуває, що він зможе зробити, наприклад, використати тексти з чоловічих журналів для аналізу значно краще тоді, коли в класі вся аудиторія жіночої статі.

По-третє, є питання про феміністське вчення, чи фемінізму в цілому, формування власної позиції. Хоча вчитель вказує на феміністські або інші зобов'язання, що є прийнятними і такими, що заохочуються в жіночих дослідженнях, а в галузі мовознавства також пропонується критичний аналіз дискурсу (CDA), – все це може певним чином шокувати студентів. Водночас фемінізму треба віддати належне за піднесення мовних і гендерних досліджень з 1970 року, тому це теж повинно бути відзначено. Варто показати, що слово «фемінізм» було проблематичним не тільки для молодих «західних» жінок, але і для багатьох жінок третього світу. Так, відомо, що «фемінізм» в різних африканських країнах пов'язаний із сексуальною нерозбірливістю, людиноненависництвом, протиставляючись сім'ї й одногамній сім'ї (це не тільки заперечує прогресивний вплив на права та родові (gender) стосунки жінок у деяких африканських народів).

Четвертий аспект проблеми стосується всеосяжності соціальної науки в галузі мови і гендеру, пов'язаних з питанням емпіричного дослідження, на основі якого засновано більшість мовних і гендерних стипендій. Це може не сприйматися студентами-гуманітаріями, які переважно не використовують таку форму стипендії, і для яких лінгвістичний опис та аналіз (наприклад, природна розмова, що відбувається) може бути не знайомою для них і навіть відштовхувати.

Можливо, для студентів є більш важливим питання власних емпіричних досліджень. Хоча часте заохочення студентів з боку вчителів, спонукає їх до активної позиції, як членів спільноти мовних і гендерних досліджень, здатних приймати виважені рішення. Ці методології зумовлюють певні навчальні вимоги, наприклад, як 20-годинний модуль, що повинен бути збалансованим із змістом мовної та гендерної навчальної програми.

І нарешті, залишається важливим питання про доступність положень, висловлених на сторінках сучасних монографій і статей на тему мови і гендеру, в яких вишуканість поєднується зі складністю інтелектуальної концепції. Порівняно легко говорити про « гендерні відмінності» і «чоловіче домінування», згідно з якими чоловіки можуть перебити жінок під час розмови, ніж навпаки, і чоловіки говорять більше ніж жінки, що носить менш інформативний характер. Тому студенти нового покоління більш раді обговорити такі відносини і дивитися на них у контексті власного життя, стосунків, тоді в таких випадках часто немає проблем з відповідними висновками. Набагато важче пояснити, що поточне мовлення і гендерні студії виходять за рамки гендерних відмінностей використання мовлення (справді, «статеві відмінності» самі по собі є проблематичним поняттям), що мова може розглядатися швидше як «конструктив» до гендеру, ніж його відображення, і що сфера пов’язаних з такими поняттями професійних співтовариств, теорія Дива враховує дане позиціонування, самобутність понять, бере до уваги гендерні дослідження, перформативність і продуктивність та орієнтується на наші вимоги. Ці складні завдання потрібно вирішувати, бо, фактично, вони вже досягли критичного рівня, але при цьому їх розв’язання є цілком доступним. Це важко, особливо для тих вчителів, які працюють з академічно недосвідченими студентами, або для тих, хто «занурений» в перспективні дослідження мови і гендеру, тому тут доречними будуть педагогічні спрощення або спрощення взагалі.

Формування модулів мови і гендеру

Розглянемо чотири можливих шляхи, в яких може бути розроблений мовний та гендерний модуль, за різними організаційними критеріями:

• А. Історичний
• Б. Тематичний
• В. Теоретико-методологічні підходи
• Г. Еклектичний (на вибір)

А. Історична: Приклади
1. Емпіричні і неемпіричні ранні роботи: Хаас, Джеперсен
2. Соціолінгвістичні роботи
3. Ранні феміністські роботи
4. Підходи "чоловічого домінування"
5. Підходи "культурних відмінностей"
6. Перехід до дискурсу
7. Тотожності
8. Перформативність
9. Сексуальність / Теорії Дива

Б. Тематичні: Приклади
1. Мова за статтю
2. Мовлення жінок і чоловіків одиночне/змішане; приватне/ публічне
3. Тема гендеру і ввічливості
4. Мова класу (розмова у класі)
5. Про що може сказати місце роботи? (мова на робочому місці)
6. Гендер і ЗМІ - журнали, газети, оголошення.
7. Мови, статі і художні твори
8. Мови, статі та сексуальності
9. Мови, статі і потужні інститути (релігія, політика)
10. Гендер і кібер-зв'язок

В. Теоретико-методологічні підходи
1. Традиційні соціолінгвістичні підходи: зміна мови і секс
2. Етнографічний / Антропологічні підходи
3. Аналіз дискурсу

4. Критичний аналіз дискурсу
5. Феміністський постструктуралістський аналіз дискурсу
6. Аналіз розмови
7. Дискурсивна психологія
8. Корпусна лінгвістика
9. Теорія Дива

Г. На вибір!

1. Вступ – Побутові уявлення про мову і гендер; гендер як основа мови і похідна з неї
2. Емпіричні роботи та феміністський внесок
3. "Гендерні відмінності" у використанні мов: підходи і критика
4. Гендер і дискурс
5. Важливість контексту
6. Аналіз дискурсу (1): критичний аналіз дискурсу (CDA)
7. Мови, статі і мови класу
8. Аналіз дискурсу (2): Феміністський постструктуралістський аналіз дискурсу (FPDA)
9. Письмові тексти: мови, статі і книги для дітей
10. CA / Дискурсивна психологія у вивченні мови та гендеру

Як показано вище в 4 різних навчальних програмах, що саме включати в модулі мови і гендеру аж ніяк не очевидно. Одне з ключових питань для багатьох вчителів «А як щодо історії?» – постає як дилема. Як і в інших сферах, поточні акценти для мови і гедеру (методологічні й тематичні) витікають із попередніх. Як зазначалося на початку, акценти включали гендерні відмінності до підходів «дефіциту» чоловічого панування і культурної відмінності. Оскільки дослідження значно просунулися до більш проблемної точки, то це (як ми і зазначали) якраз і привабило б більше студентів як інтелектуально цікаве підґрунтя для подальшого вивчення. Звичайно, попередні акценти можуть бути критиковані, і зазвичай так воно і є, проте сама інформація не завжди прийнятна.

Якщо все ж таки історію походження потрібно враховувати, то одразу виникає питання послідовності фактів – з чиєї історії повинно починатися вивчення мови і гендеру, бо це задасть тон наступній частині модуля. Існують, звичайно, й інші організаційні принципи, а не тільки хронологічний розвиток, у досліджуваній сфері. Один з варіантів – узгодити модуль тематично (наприклад, мовне спілкування, робоче, ЗМІ), – хоча важко зрозуміти, як це можна практично зробити без методологічних і теоретичних підходів). Третій варіант – це є узгодження модуля хронологічно, але з різними теоретичними підходами, наприклад, починаючи з традиційного соціолінгвістичного підходу (зокрема, гендер у мовних змінах) і включаючи теорію Дива. Такий підхід можна запропонувати для аспірантів або для тих, хто має певні напрацювання у цій сфері.

Друге ключове питання – що включати в модуль мови і гендеру – обертається навколо сексуальності і пов’язаної з нею теорією Дива, яка має вагомий внесок для дослідження мови і гендеру. Враховуючи великий акцент сьогодні щодо гетеросексуальності, деякі вчені стверджують, що це поняття не варто включати в тему, оскільки ця тема є частково відсутньою, трохи через те, що представляє щось на зразок онтологічної проблеми для вчителів, трохи через високі інтелектуальні вимоги теорії Дива.

Третє питання стосується ролі біологічних чинників і пояснень. Вище ми зазначали, що вони були певним чином перебільшеними, чим і пояснює те, що дослідники повинні більш критично вивчати відповідну літературу. З точки зору навчання, ми відстоюємо думку, що мовні і гендерні дослідження можуть містити біологічні проблеми і дискусії, але при цьому не відкидаючи есенціалізм і біологічний детермінізм, зберігаючи водночас критичний погляд на вже давно сформульований дискурс в різних типах пояснень.

Найбільш основним є питання часу. Мовна і гендерна сфера ще молода, але досить складна інтелектуально і притому швидко розвивається. Перед розробниками програм стоїть питання: як вирішити проблему розподілу певної кількості годин, враховуючи баланс між змістом і методологією, беручи до уваги інтерес студентів, і необхідність зробити цю галузь доступною у всіх поточних питаннях.

Мова і гендер як частина інших мовних модулів

Вище ми зосереджувалися на мові і гендеру в якості окремого, чітко визначеного модуля, але ці два поняття також можуть бути фігурантами в інших модулях, зокрема в соціолінгвістиці

або інших соціально-орієнтованих підходах до вивчення мови. Одним із варіантів є формування теми в загальних рисах (приклади цього можна віднайти у книгах з соціолінгвістики). Або вибрати одну – ілюстративну тему (наприклад, відношення мови і гендеру в книгах для дітей, в освіті, або на роботі). Звичайно, і тут існують проблеми вибору, однак розділ повинен мати збалансований рівень інтересів і доступності, принаймні завдяки використанню сучасних підходів до цих досліджень.

Мова, гендер і сексуальність також можуть бути більш тісно інтегровані у ширшу дискусію мови і самобутності, та пов'язані з нею теми. Перехід від бачення особистості, яка щось має (до вищої категорії, що знаходить своє відображення у вживанні мови), до розгляду її як інтеракційного досягнення (що хтось робить у вельми специфічних формах, зокрема, у взаємодіях), що призвело до реконцептуалізації гендеру і його модифікації в термінах перформативності, в цілому описується у багатьох сучасних роботах, виконаних на основі стилю і стилізації передач, а також пов'язаних з місцевими контекстуальними виробництвами тотожностей [10]. Стиль і гендер не завжди розглядаються разом, але деякі дослідження роблять нерозривний зв'язок між ними [6; 7].

Такі підходи є менш сумісними із роботою кількісних, варіативних традицій, і зумовлюють менший контекстуальний підхід до соціальних категорій. Однак, боротьба між місцевими якісними дослідженнями особистості і більш широкими підходами, пов'язана з кількісними методами, а також дебатами про потенційні цінності поєднання поверхнево несумісних підходів, що є досить актуальними для мови і гендеру. Отже, гендер є корисним явищем у тематичному дослідженні питання ідентичності та категоризації. Гендерні дослідження також можуть бути звернені на питання вивчення методологічних і аналітичних питань: наприклад, дебати між показниками аналізу мовлення (CA) і більш критичного підходу до аналізу дискурсу інтерпретації текстів. Питання в тому, чи аналітики зможуть вийти за межі самого тексту, і викликати різні позатекстові або контекстуальні чинники, щоб інтерпретувати сам текст. Дані контекстуальні суперечки часто відображаються у відношенні до роду чоловіків і жінок. Захисники контекстуального аналізу, які займають міцні позиції з цього питання, наполягають на інтерпретації такої взаємодії у рамках роду, якщо рід явно «буде зорієнтований на когось» учасниками. Це виключатиме кореляційні докази, етнографічні дані або будь-який інший підхід, що бере до уваги контекстуальні чинники [8].

У випадку, коли не можливо вивчати весь модуль мови і гендеру, а потім мови і статі, то можна поінформувати про вивчення суміжних тем, таких як мова та ідентичність. Мовні і гендерні дослідження можна також більш детально описати при обговоренні ширших теоретичних і методологічних питань у вивченні мови. В обох випадках це може стати основою для стимулювання обговорень і дебатів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Кравець В.П., Говорун Т.В., Кікінеджі О.М. Він та вона: різні від природи чи від виховання? – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2000. – 32 с.
2. Кравець В.П., Говорун Т.В., Кікінеджі О.М. Стратегія статевого виховання школярів. – Тернопіль: Навчальна книга «Богдан», 2000. – 32 с.
3. Навчальна програма курсу «Основи теорії гендеру» /Укладач Н.Д. Чухим. – К.: Факт, 2003. – 84 с.
4. Шевченко Н.В. Жіночі та гендерні університетські курси (зарубіжний досвід) та перспективи їх інституалізації у вітчизняній вищій освіті // Наукові праці: Науково-методичний журнал. – Миколаїв: Вид-во МДГУ, 2002. – Вип. 2. – С. 92-97.
5. Baron-Cohen S. The Essential Difference: men, women and the extreme male brain. – London: Allen Lane, 2003.
6. Burrett R. Indexing polyphonous identity in the speech of African American drag queens // Bucholtz M, Laing A.C., Sutton L.A. Reinventing Identities: the gendered self in discourse. – New York: Oxford University Press, 1999.
7. Eckert P. Messing with style // Maybin J., Swann J. The Art of English: everyday creativity. – Basingstoke, Hants and New York: Palgrave Macmillan, 2007.
8. Harrington K., Litosseliti L., Sauntson H., Sunderland J. Language and Gender Research Methodologies. – London: Palgrave Macmillan, 2007.
9. Kiesling S. Language and Gender syllabi // www.personal.umich.edu/~ jlawler/gender.html (Accessed 4 September 2007).

10. Rampton B. Crossing: language and ethnicity among adolescents. – London: Longman, 2nd edn; Manchester: St Jerome Press, 2005.

Світлана РИБАЧОК

РЕФЕРЕНЦІЙНА СПІВВІДНЕСЕНІСТЬ КОГЕЗІЙНИХ ЗАСОБІВ НАУКОВОГО ДИСКУРСУ

Аналіз когезійно-когерентного потенціалу термінологічної лексики в науковому економічному дискурсі показав, що лінгвістична форма когезійних засобів виявляє значний когнітивний потенціал і зумовлюється інформаційним статусом структури, способом і місцем локалізації в дискурсивному просторі тексту, концептуальними характеристиками мовних форм як засобів орієнтації адресата стосовно ресурсів мовної картини, необхідних для формування чи зміни ментальних репрезентацій на різних етапах комунікативного процесу.

Ключові слова: термінологічна лексика, текст, дискурс, референція, когезія, когерентність.

Ключевые слова: терминологическая лексика, текст, дискурс, референция, когезия, когерентность.

Анализ когезийно-когерентного потенциала терминологичной лексики в научном экономическом дискурсе показал, что лингвистическая форма когезийных средств представляет значительный когнитивный потенциал и предопределяется информационным статусом структуры, способом и местом локализации в дискурсивном пространстве текста, концептуальными характеристиками языковых форм как средств ориентации адресата относительно ресурсов языковой картины, необходимых для формирования или изменения ментальных репрезентаций на разных этапах коммуникативного процесса.

The analysis of the cohesive and coherent potential of terminological lexis in economic discourse has revealed that linguistic form of cohesive means presents the significant cognitive potential and is predetermined by the structure information status, the forms of localization in a discursive space, conceptual characteristics as means of recipient's orientation of language resources needed to form or change mental representations at various stages of the communicative process.

Key words: terminological lexis, text, discourse, reference, cohesion, coherence.

У статті робиться спроба опису ролі термінологічної лексики у процесі реалізації нею текстово-дискурсивних ознак когезії та когерентності на матеріалі англомовних наукових текстів з економіки, що прямо корелюється з когнітивно-комунікативною парадигмою сучасного мовознавства. Питання про те, яким чином інтегративні процеси в сучасному інформаційному суспільстві впливають на лінгвальну репрезентацію фахового знання, як воно адаптується в різних дискурсивних режимах і в текстах різної цільової спрямованості, які інтра- та екстралінгвальні чинники зумовлюють вибір засобів їх аранжування тощо, все ще залишаються відкритими [1; 3; 8; 9; 12].

Науковий дискурс характеризується особливою модальністю, в основі якої лежить процес інтеграції нових знань з уже існуючими [3; 12]. Науковий текст є вербалізованим посередником між новою й відомою інформацією. Репрезентуючи останню до і після наукового відкриття, він таким чином відображає процес її трансферу усіма своїми аспектами – структурним, семантичним, логічним, когнітивним, комунікативним, аргументативним тощо. Предметом наукового повідомлення є не тільки результат пізнавальної діяльності, в основі якого лежить динамічний процес переходу знань a priori до знань a posteriori, а й процес накопичення знань у всій його повноті та стадіальності [9, 62].

На семантичному рівні когезія має своєрідні форми вираження. Тут актуалізуються ті

значення мовних одиниць, які реалізують логічні відношення між елементами інформативно-пізнавальної сторони наукового мовлення. Дослідження когезійних засобів термінологічної лексики в лексико-семантичному аспекті, спрямоване на вивчення одиниць мови як безпосередньо співвіднесених із реальною дійсністю, комунікацією та процесом набуття й поширення інформації, дає змогу усвідомити їх як систему взаємопов'язаних форм, що служать для забезпечення комунікативних потреб у певній мовленнєвій ситуації.

У вербальній діяльності людини властивості мови й мовлення інтегруються, що дає підстави говорити про взаємодію мовних (системних) і мовленнєвих (змістових) значень. Поширеною є думка про те, що мовні одиниці співвідносяться з мовленнєвими як мова з мовленням, сутність із явищем, абстрактне з конкретним, інваріант із варіантом, віртуальне (потенційне) з актуальним [8].

При зверненні до зв'язного тексту, конкретної мовленнєвої ситуації, при тлумаченні когезійних відношень поняття змісту стає вирішальним. У змістовій структурі висловлювання зазвичай виділяються такі значення: денотативне (референційне, предметне), інформаційне (препозитивне, становить його семантичну структуру), інтерпретаційне (репрезентує значення як своєрідну інтелектуальну модель предмета, події, ситуації, стану) [8].

Такі теоретичні міркування дають підстави вважати, що основу когезійних зв'язків між мовними засобами як елементами висловлювань складає взаємодія референційних, інформаційних та інтерпретаційних аспектів змісту. Розглянемо коротко ці аспекти семантики терміна.

Референцію розуміємо як віднесеність актуалізованих назв, номінативних висловлювань чи їх еквівалентів до об'єктів дійсності (референтів, денотатів). Референтним, денотатним простором економічних текстів є галузь економіки, яка репрезентується концептосферою економіки. Концептуальна структура термінології є інваріантною системою референцій, що здійснює комунікативний зв'язок у понятійній галузі між певними носіями мови.

Ідею адекватності тексту концептуальній моделі, яку він описує, висуває О.Каменська, вважаючи, що в тексті як комунікативній одиниці об'єктивується відповідний фрагмент знання. При описі цілісної картини світу в процесі творення тексту вибудовується система когезії, що відображає зв'язки, які існують у конкретній предметній понятійній сфері [6, 55]. Понятійні сфери в більшості своїй багатомірні, а текст лінійний, тому при об'єктивації цих сфер у тексті автор повинен лінеаризувати концепт, фрейм, перетворити їх у сукупність одномірних фрагментів. Отож, у тексті простежуються послідовні переходи від одного фрагмента до іншого з (імпліцитним) посиланням на те, як ці фрагменти зв'язані в єдине ціле. Поділ тексту на фрагменти зумовлений процесом створення його лінійної структури, що становить собою віддзеркалення багатомірної структури концептуальної моделі.

У науковому тексті термінологічні одиниці (ТО) передають інформацію про референтний простір. Поняття про референт, що становить складний комплекс ознак, може бути виражене за допомогою різних вербальних засобів, які мають інформативну значущість. Окремо взятий термін характеризується знаковою інформативністю, що дозволяє констатувати буттєвість референта, наявність деяких його ознак. Проте структура зв'язку експлікованих складників значення залишається імпліцитною, що може призвести до неправильної інтерпретації терміна за недостатності фонових знань і відсутності контексту.

Інформативність терміна експлікується в тексті завдяки текстовій мотивованості [2, 130]. При функціонуванні в текстах спостерігається подвійна реалізація текстуальної перспективи терміна – квантитативна і кваліативна. У першому випадку актуалізуються семантичні ознаки, що утворюють вертикальний зріз термінополя, котрий відображає потенційну, закріплену в мові кількість релевантних для комунікативних цілей відношень, у які вступає термін. За кваліативної реалізації релевантним є ступінь конкретизації наявної семантичної ознаки, що утворює горизонтальний зріз термінополя. Діапазон конкретизації поширюється від максимально узагальненого гіпероніма до максимально конкретизованого номенклатурного знака.

Терміни як основні концептуальні одиниці наукового тексту забезпечують передачу нової інформації, актуалізація якої відбувається за допомогою різних видів мовних засобів по-різному. Ступінь актуалізації змістово-концептуальної інформації визначається через наявність у семантичній структурі рекурентного елемента нових складових значення. Інформаційну насиченість терміна Е.Скороходько визначає за кількістю безпосередніх і опосередкованих семантичних складників [10, 206]. Серед факторів актуалізації нової інформації виділяють синонімічні, гіпонімічні, варіативні повтори термінів [5, 7].

Процес інтерпретації висловлення / тексту є процесом інтерактивним у тому розумінні, що в ньому має місце зіткнення різних систем знань. Інтерпретація – це вид когніції,

безпосереднім об'єктом якої є продукт мовленнєвої діяльності. Кожний акт когніції включає дві ментальні дії – одержання з пам'яті потрібного компонента поняття та поєднання його з інформацією, породженою раніше. Кожен новий елемент узгоджується як із мовними знаннями, так і зі знаннями про деякий фрагмент референтного простору. Отже, заставою інтерпретації є когнітивна співвіднесеність значень мовних одиниць, що втілюють кванти відомої та нової інформації. Такий принцип співвіднесеності й співінтерпретації значень зумовлює роль когезії в семантиці тексту [9; 13].

Отже, процес передачі семантичної інформації, який ґрунтується на когезійному зв'язку, співвідносить референційні, інформаційні та інтерпретаційні аспекти змісту терміна в тексті.

Семантизація термінів у тексті здійснюється різними способами. Серед них помітно виділяється дефініційний, у якому відбивається ідея того, що термін є особливим типом слова: він зіставляється з поняттям і вступає в системні відношення з іншими одиницями такого ж ґатунку, утворюючи разом із ними особливу систему – термінологію. Дефініції розглядають як перелік семантичних складників, необхідних для відмежування одного поняття від іншого, а також як головні інформаційні характеристики предмета [11, 76;].

Спостереження над дискурсотворчим потенціалом дефініцій дає підстави розглядати їхні семантичні складники чи головні інформаційні характеристики як динамічні актуалізатори когезійного потенціалу терміна в тексті. У нижче наведеному фрагменті вступної частини монографії "Introduction to Economics" має місце авторське визначення поняття, вираженого терміном economics: (1) Economics is the allocation of scarce means of production towards the satisfaction of human wants. (2) You're probably thinking – what did he say? (3) Let's break it down into two parts. (4) The scarce means of production are our resources, which we use to produce all the goods and services we buy. (5) And why do we buy these goods and services? (6) Because they provide us with satisfaction [15, 3].

У реченнях (4 – 6) термінологічні елементи дефініції (scarce means of production, satisfaction), наведеної в (1), стають суттєвими когезійними засобами контактних і дистантних текстових компонентів для тлумачення та конкретизації поняття. Когезійні зв'язки терміна economics реалізують його текстову інформативність на двох рівнях – на вертикальному (актуалізуються семантичні складники – квантитативна реалізація) і горизонтальному (конкретизується кожний семантичний складник, який є в дефініції, – квалітативна реалізація). Термінологічний складник the scarce means of production сам піддається дефініції, складники якої the goods and services беруть участь у когезійній будові наступного речення.

Когезійний зв'язок між реченнями (1, 2, 3) здійснюється когезійними засобами, вираженими займенниками what, it, які є синсемантичними мовними одиницями – їхнє значення може бути встановлене лише в мінімальному контекстуальному ланцюгу, в межах якого й реалізується когезійний зв'язок. Такі засоби називають термінологізованими субститутами [4]. Одиниці economics, what, it є когезійними засобами, функціонально еквівалентними членами однієї парадигми, яка об'єднує мовні одиниці на позначення поняття "розміщення обмежених засобів виробництва з метою задоволення потреб людини". Займенникові повтори what та it є опосередкованими актуалізаторами концептуальної інформації – не повідомляючи нового, вони є необхідною передумовою когезії тексту, запорукою адекватної інтерпретації реципієнтом текстової інформації. У цьому фрагменті "неінформативність" займенникових повторів полегшує адекватне сприйняття та розуміння інформативно насичених термінологічних складників дефініції терміна economics.

Когезійний зв'язок здійснюється через трансфер експліцитно виражених термінологічних складників, які утворюють відповідний фрагмент дискурсу. Семантичні складники термінологічного значення стають динамічними актуалізаторами когезійного потенціалу термінологічних одиниць, структурно-семантичними домінантами локальних і глобальних когезійних зв'язків. Наприклад, у монографії «Economics» дефініція однієї з основних економічних категорій money включає такі семантичні складники money as means of exchange (гроші як одиниця обміну), money as a unit of account (гроші як одиниця обліку), money as a standard of deferred payment (гроші як відкладений платіж, застава), money as a store of value (гроші як засіб збереження). Такі семантичні складники стають назвами параграфів Money as means of exchange / Money as a unit of account / Money as a standard of deferred payment / Money as a store of value, забезпечуючи когезію композиційних форм [14, 150-153].

Когезійні засоби, виражені семантичними складниками, співвідносяться з одним і тим же денотатом, відображають різні аспекти однієї наукової реальності. Поза зв'язком з цією реальністю вони можуть і не співвідноситися один з одним та парадигматично не бути

рівнозначними, вважають В. Гак і В.Лейчик [4, 51], називаючи такі елементи денотативними субститутами.

Зв'язок термінології як особливо організованої підсистеми мови з загальновживаною лексикою виявляється зокрема в полісемії. Причини появи полісемічних термінів пояснюють відсутністю в мові відповідної кількості слів і словотворчих засобів на позначення нових термінів, традиціями функціонування терміна, його семантичними й словотвірними зв'язками; диференціацією наукових понять і розхитуванням значення початково однозначного терміна в процесі використання й подальшого осмислення.

У деяких випадках, які охоплюють значні прошарки термінологічної лексики, полісемія діє як вияв загальномовних закономірностей, коли "одна знакова форма здатна вмістити в себе цілий ряд змістів". Для нашого дослідження релевантним є використання лексико-семантичних варіантів, що входять у семантичну структуру слова та співвідносяться завдяки їх паралельному використанню в тексті. Розглянемо фрагмент монографії "Introduction to Economics" [15, 7], де актуалізується термінологічне значення термінологічних словосполучень (ТС) economic resources.

We need four economic resources, often referred to as "the means of production", to produce an output of goods and services. Every society from a tiny island nation need these resources: land, labor, capital, and entrepreneurial ability. Let's consider each in turn.

Land As a resource, land has... It includes natural resources (such as timber, oil, coal, iron ore, soil,and water) as well as the ground …

Labor Labor is the work and time for which employees are paid. The police officer, the computer programmer, …

Capital Capital is mainly plant and equipment. This capital consists of factories, office buildings, and stores. Our shopping malls, the Empire State Building, and automobile plants and steel mills are examples of capital.

Entrepreneurial ability Entrepreneurial ability is the best familiar of four basic resources. The entrepreneur sets up a business, risks his or her own money, …. Often the entrepreneur is an innovator, such as A. Carnegie, J. Rockefeller, …

Когезійна специфіка цього фрагмента визначається реалізацією текстуальної перспективи терміна four economic resources через такі інформаційні блоки, як land, labor, capital, entrepreneurial ability, які, у свою чергу, забезпечують когезійну взаємодію контактно й дистантно розміщених речень. Когезійний зв'язок у блоці Land здійснюється між лексико-семантичними варіантами значення цього слова: land as expanse of ground, soil; land as a part of earth's surface that can be owned, including all buildings, trees, minerals; land as economic factor of production. У блоці Labor здійснюється когезійний зв'язок між повторами слова labor, які актуалізують такі лексико-семантичні варіанти: labor as physical or mental work; labor as workers as a political and economic force, labor as economic resources. У процесі актуалізації значень повторів терміна capital експлікуються такі лексико-семантичні варіанти: capital as total value of the assets of a person less liabilities; capital as amount of the proprietors' interests in the assets of an organization, less its liabilities; capital as money contributed by the proprietors to an organisation to anable it to function, capital as economic resources. У блоці Entrepreneurial ability актуалізується лексичне і термінологічне значення entrepreneurial ability as economic resources.

Семний аналіз "полісемічних термінів" свідчить, що у плані мовлення він своїми компонентами означає й тим самим диференціює одне і тільки одне спеціальне поняття у кожну одиницю його актуалізації. У процесі експлікації структури зв'язку складників значення four economic resources здійснюється їх конкретизація у лінійній структурі тексту. Діапазон їх дії простягається від максимального узагальнення до максимально конкретизованого знака, репрезентованого в тексті власними назвами, наприклад: land (oil, coal, iron, ore), labor (police worker, store manager, computer programmer), capital (factories, shopping malls, the Empire State Buildings), entrepreneurial ability (entrepreneur, innovator, A. Carnegie, J.D. Rockfeller).

Основу контактних і дистантних когезійних зв'язків складає реалізація парадигмо- і синтагмозначень, що відображає сутність термінологічної спеціалізації у звуженні значення термінів через включення до його семантики терміносем, які поглиблюють проекцію на конкретний фрагмент референтного простору. Потенційне значення ТС economic resources, актуалізуючись, розширює свій значеннєвий спектр і збільшує функціональне навантаження. У такий спосіб реалізується текстова інформативність терміна.

Для адекватної інтерпретації вербалізованої інформації автор пропонує візуальний та графічний спосіб подання цієї інформації – такі способи когезійно корелюють у праці, що дає змогу виокремити та зіставити суттєву інформацію.

Одночасна наявність контактних і дистантних змістових опор забезпечує можливість поетапної актуалізації складників значення, поступове нарощення змісту, створення індивідуально-авторської структури термінологічної одиниці. Текст завжди ширший від дефініції, тому він "дозволяє" собі й індивідуально-авторську репрезентацію семантики терміна.

У ході трансферу інформації між когезійними засобами здійснюється прирощення до термінологічного значення нових чи додаткових семантичних складників, що, очевидно, зумовлюється не тільки авторським тлумаченням терміну, а і впливом позамовних (історичних, соціальних, політичних) факторів. Нерідко вченим доводиться констатувати виникнення у терміна нових ознак, що цілком природно, адже в терміні відбивається перманентність лінгвокреативної діяльності людини такою ж мірою, як вона відбивається й у лексичному складі мови.

Додаткові елементи термінологічного значення, що актуалізуються в процесі трансферу семантичної інформації через когезійні засоби, є суттєвими в експлікації авторського підходу до витлумачення терміна. Актуалізація когезійного потенціалу додаткових складників на семантичному рівні посилюється засобами синтаксичного рівня – ініціальною позицією в реченнях, паралельністю синтаксичних конструкцій, графічним та візуальним оформленням тощо.

Для термінів, яким властиве явище категоріальної багатозначності, вирішального значення набуває контекст спеціальної літератури. Базові категоріальні поняття економіки об'ємні за значенням, а об'ємне значення терміна потребує конкретизації, що, зокрема, реалізується когезійними засобами в тексті.

Отже, полісемія термінів фактично не існує, це лише їх потенціал. Синонімічність термінів є властивість парадигматичних відношень між ними. Різні слова-терміни, що називають одне поняття за різними диференційними ознаками, а тому і різними мовними одиницями, які від цього не зближуються у парадигматичному плані системи мови, штучно синонімізуються у синтагматичному плані актуалізації. Різні слова-терміни, які іменують одне поняття, представляють собою функціональні варіанти фіксованих термінів, обумовлених комунікативною релевантністю різних диференційних ознак одного і того ж поняття. Таким чином, ТО, що виражають базові поняття концептосфери економіки, здійснюють важливу когезійну роль і стають домінантами термінологічного поля тексту.

Матеріал дослідження показав, що лінгвістична форма термінологічних когезійних засобів виявляє значний когнітивний потенціал і зумовлюється інформаційним статусом структури, способом і місцем локалізації в дискурсивному просторі, концептуальними характеристиками мовних форм як засобів орієнтації адресата стосовно ресурсів мовної картини, необхідних для формування чи зміни ментальних репрезентацій на різних етапах комунікативного процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Вісник:* Проблеми української термінології. – Львів: Нац. ун-т "Львівська політехніка". – 2002. – № 453. – 554 с.
2. *Вовк Л.* Термін та термінологічна лексика в німецьких текстах з біржової і банківської діяльності // Іноземномовний текст за фахом: лінгводидактичні аспекти. – Львів: Світ, 1998. – С. 129-135.
3. *Глушко М.М*. Теория и практика английской научной речи. – М.: МГУ, 1987. – 239 с.
4. *Гак В.Г.*, Лейчик В.М. Субституция терминов в синтагматическом аспекте // Терминология и культура речи. – М.: Наука, 1981. – С. 47-57.
5. *Завгородняя М.Б*. Векторное развитие информативности англоязычного научного текста. – Автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Гос. ун-т. – Одеса, 1991. – 17 с.
6. *Каменская О.Л.* Текст и коммуникация. – М.: Высшая школа, 1990. – 151 с.
7. *Карасик В.И*. Языковой круг: личность, концепты, дискурс. – М.: Гнозис, 2004. – 390 с.
8. *Кобозева И.М.* Лингвистическая семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2000. – 352 с.
9. *Колегаева И.* Текст как единица научной и художественной коммуникации. – Одесса: ОГУ им. И.И.Мечникова, 1991. – 121 с.
10. *Скороходько Е.Ф.* Термін як репрезентант комунікативної стратегії побудови наукового тексту // Мовні та концептуальні картини світу: Зб. наук. пр. – К.: "Прайм- М", 2002. – № 6. – С. 204-208.
11. *Суперанская А.В.* Общая терминология. Вопросы теории. – М.: Наука,1989. – 200

с.
12. *Харитончик З.А.* Способы концептуальной организации знаний // Язык и структуры представления знаний. – М.: ИНИОН РАН, 1992 а. – С. 98-123.
13. *Halliday M.A.K.*, *Hasan R.* Language, context, and text: aspects of language in a special-semiotic perspective. – 2nd imp. – Oxford: OUP, 1990. – 125 p.
14. *Samuelson P. A.*, Nordhaus W.D. Economics. – 14th ed. – USA: Hill Inc, 1992. – 784 p.
15. *Slavin S.L.* Introduction of Economics. – USA: Irwin Inc., 1991. – 700 p.

Сусанна ПАСІЧНИК, Петро ЧЕРНИК

ІНТЕГРУВАННЯ ЧИТАННЯ У ПРОЦЕСІ ВИВЧЕННЯ ІНОЗЕМНОЇ МОВИ

В статті розглянуто читання, як вид мовленнєвої діяльності у контексті вивчення іноземних мов. Аналізується читання, як вид рецептивної діяльності, що розвиває навички самостійної роботи, мовну здогадку, формує такі якості, як працелюбність, наполегливість, сприяє підвищенню мотивації. Виділено функції читання іншомовних текстів.

Ключові слова: мовленнєва діяльність, рецептивна діяльність, екстенсивне читання, позааудиторне читання, навчальне читання, ґрунтовне читання.

The article considers reading as a kind of language skill in the context of learning of foreign languages. The reading is analyzed as a kind of receptive activity that develops skills of independent work, linguistic guess, nurtures such qualities as diligence, perseverance, and improves motivation. The functions of the reading of foreign-language texts are highlighted.

Keywords: language skill, receptive activity, extensive reading, independent reading, educational reading, reading for details.

Серед чотирьох видів мовленнєвої діяльності читання займає досить важливу роль, оскільки по-перше, виступає одним з основних засобів пізнавальних потреб особистості та здійснення інформаційної діяльності, а по-друге , воно займає особливе місце серед видів мовленнєвої діяльності за поширенням, важливістю та доступністю [1, С.13]. Читання сприяє збільшенню лексичного запасу мовця, збагаченню його знань практичної стилістики, а отже, хто багато читає, той краще пише. Окрім цього, декодувати писаний текст ми можемо лише з допомогою читання.

Мета статті – проаналізувати значущість читання, як виду мовленнєвої діяльності у вивченні іноземної мови, оскільки зростання культурних запитів, зокрема інтерес до читання зарубіжної художньої, публіцистичної, науково-популярної літератури, створює ґрунт для використання та вдосконалення навичок читання іноземною мовою.

Мовний матеріал, що сприймається при читанні, відрізняється від матеріалу, який сприймається на слух, достатньо великим обсягом і різноманітністю, а також тими особливостями, які характерні для книжково-письмового стилю. Зокрема більш довгими реченнями, більш широким використанням складнопідрядних і складносурядних речень. Ці особливості, з одного боку, полегшують розуміння тексту, тому що думка автора розкривається більш детально, а з іншого боку – ускладнюють, так як у довгому реченні важче виділити головні члени та встановити зв’язки між словами.

Читання іншомовних текстів розвиває мислення, допомагає усвідомити особливості структури конкретної іноземної мови, а також глибше зрозуміти особливості рідної мови. Інформація, яка отримується у процесі читання, розвиває його світогляд, збагачує знання про історію, географію, політико-суспільний устрій, економіку, культуру, літературу країни, мову якої він вивчає. Велика розумова робота, що пов’язана з проникненням у зміст тексту, розвиває навички самостійної роботи, мовну здогадку, формує такі якості, як працелюбність, наполегливість, сприяє підвищенню мотивації.

Першочергове місце займає читання і у вивченні іноземних мов військовослужбовцями. Зростання вимог до володіння іноземними мовами особовим складом Збройних Сил України зумовлене, перш за все, реалізацією курсу держави на європейську та євроатлантичну інтеграцію, активною участю України в міжнародній миротворчій діяльності, міжнародних навчаннях.

У зв'язку з цим, проблема мовної підготовки особового складу Збройних Сил України в контексті загальної підготовки до здійснення професійної діяльності набула зараз особливої актуальності. Справжнім професіоналам військового мистецтва необхідно обов'язково володіти іноземними мовами так, щоб військові фахівці могли оперувати іноземною мовою у повсякденних ситуаціях на рівні максимально наближеному до рівня носія мови.

Є. Величко вважає, що "…у першу чергу знання мови необхідно не тільки у всіх видах розвідки при установленні зв'язку з місцевою адміністрацією та населенням, та веденні інформаційно-пропагандистської роботи, рішенням ряду інших задач, але і для того, щоб військовослужбовці могли орієнтуватися та діяти у незнайомій обстановці" [2, С. 7].

Уміння читати дає можливість військовослужбовцям, а зокрема випускникам ВВНЗ у своїй подальшій роботі користуватися літературою на іноземній мові для пошуку інформації за фахом, задоволення своїх читацьких чи творчих інтересів, а також удосконалення навичок усного мовлення.

Метою освоєння навиків читання є навчитися швидко сприймати і правильно озвучувати всі слова, що складають активний лексичний запас, а також автоматично співвідносити їх з відповідними значеннями; оволодіти навичками синтагматичного членування речень; уміти встановити смислові зв'язки між компонентами речення та в тексті, тобто розуміти зміст навчальних текстів, побудованих на засвоєному лексико-граматичному матеріалі.

Подібно іншому виду рецептивної діяльності – аудіюванню, читання базується на розпізнаванні мовних одиниць письмового тексту. В залежності від міцності засвоєння мовного матеріалу та рівня сформованості механізмів зорового сприймання процес розпізнавання може здійснюватися швидко і безпосередньо, або в уповільненому темпі з елементами пригадування. Основною формою читання безумовно постає читання про себе – як найбільш типова форма читання в повсякденному житті.

Автор О. І. Вишневський дає таку класифікацію видів читання: навчальне читання, ґрунтовне читання, ознайомлююче читання та самостійне (позааудиторне) читання [3, С.43].

Заняття з позааудиторного читання дуже корисні: по-перше, студент контактує з сучасною мовою, а не умовно-навчальною; по-друге, у студента є можливість виказати свою точку зору та дати оцінку твору, головним діючим героям, фактам та ситуаціям, які викладаються.

Щодо мети організації позааудиторного читання, то на сьогодні визначається дві тенденції:

1) читання з метою зрозуміти текст;

2) читання як підготовка до бесіди за матеріалом прочитаного.

Існує точка зору, що позааудиторне читання повинно бути вправою лише в читанні і що його не треба ускладнювати іншими видами мовної діяльності (обговорення прочитаного). Таке судження викликає суперечності при розгляді доцільності використання позааудиторного читання. Тому ускладнення читання вправами та завданнями – необхідна умова, що мотивує у подальшому мовленнєву діяльність.

Читаючи текст, людина повторює звуки, букви, слова та граматику іноземної мови, запам'ятовує написання слів, значення словосполучень, а це є головним при удосконаленні знання мови, яка вивчається.

Належна організація навчання читанню відкриває шлях до активізації самостійної діяльності студентів. Воно передбачає додаткове читання незнайомих нескладних текстів з метою одержання інформації. За своєю природою воно є ознайомлюючим. Таке читання повинно бути індивідуалізованим. Добираючи тексти за рівнем трудності, регулюючи норми читання, а також форми контролю, даний вид роботи вимагає організації у повній відповідності з реальними можливостями кожного студента. Питання добору матеріалів — однаковий текст для всіх чи різні тексти для кожного студента – має при цьому важливе значення. На жаль діючі навчальні комплекси не завжди включають тексти для позааудиторного читання.

Викладачем визначаються норми читання і періодичність перевірки. Якщо студенти читають різні тексти, прийом позааудиторного читання може бути лише індивідуальним, переважно усним. У цьому разі відповідно до індивідуальних можливостей добирається текст, встановлюється норма читання і застосовується відповідний спосіб контролю. Позааудиторне читання можна організувати і як "комбіноване", коли більшість студентів читає один текст з

книжки для читання, а окремі студенти готують його з інших джерел, спеціально для цього підібраних.

Позааудиторне читання передбачає розширення мовної практики студентів, отже, допомагає досягненню практичної мети навчання іноземної мови. Тексти для позааудиторного читання мають бути фабульними та відповідати знайомій тематиці і мовному матеріалу, опрацьованому в аудиторії. Для формування адекватних умінь читання велике значення має характер текстів: їх зміст, інформативність, цікава фабула тощо. Від якості текстів залежить мотивація читацької діяльності студентів. Тексти для читання виконують ряд навчальних функцій, які сприяють успішному оволодінню мовою. Виділяють чотири головні функції іншомовного тексту:

1. Функція збагачення і розширення знань, головним чином лексичних. У процесі читання студенти отримують завдання знайти певні слова чи словосполучення і визначити їх значення; знайти і виписати слова чи структури за якоюсь конкретною ознакою; назвати слова, які були використані в певній ситуації тощо;

2. Функція тренування, мета якої полягає в тому, щоб засвоїти лексико-граматичний матеріал, з одного боку, а з іншого – забезпечити вправляння в читанні і використанні певного мовного матеріалу у відповідях на запитання викладача, у процесі вільного переказу змісту чи в переказі, близькому до тексту.

3. Функція розвитку усного мовлення на основі прочитаного тексту: переказ тексту своїми словами, драматизація окремих епізодів, придумування продовження фабули тексту або іншого початку, бесіда за окремими проблемами, які розкриваються в тексті тощо.

4. Функція розвитку смислового сприйняття тексту – його розуміння. Завдання такого характеру спрямовані на перевірку розуміння окремих епізодів та всього тексту, знаходження різних смислових та формальних елементів, які полегшують процес розуміння, виконання вправ, які допомагають переборювати труднощі, що виникають на шляху розуміння тексту [4].

Основні завдання, що стоять перед студентами в процесі вивчення літератури на іноземній мові:

1. Отримання інформації, яка б доповнювала та поглиблювала навчальний матеріал, що опановується студентами в процесі вивчення профільних дисциплін навчального плану;

2. Формування необхідних навичок щодо подальшого самостійного читання літератури [1, С.76].

Відповідно до зазначених завдань доцільними є наступні види роботи з оволодіння навичками читання літератури:

1. Робота з оригінальними професійно-орієнтованими текстами, а саме аналітико-синтетичне (і обов’язково екстенсивне) читання з відповідним контролем розуміння прочитаного у процесі аудиторних занять;

2. Виконання ефективних вправ (на спеціально підібраному для цього матеріалі) до і після читання певного матеріалу.

Післятекстові вправи служать головним чином для перевірки розуміння як прочитаного тексту в цілому, так і окремих його розділів. Вони мають на меті оцінити зміст та інформацію прочитаного тексту. Такі вправи носять творчий характер і спрямовані не стільки на розвиток пам’яті, скільки мислення, розумових здібностей, логіки [5].

Ці вправи можуть містити завдання, що контролюють розуміння змісту матеріалу, викладеного в тексті, розвивають уміння визначити основну і додаткову інформацію (наприклад – визначіть, які речення відповідають змістові тексту, а які ні; знайдіть речення, в яких закладена основна думка тексту чи знайдіть речення, в яких говориться про певні факти; поєднайте початок і кінець речень; поєднайте питання та відповідь тощо); що виявляють логіко-композиційні зв’язки в тексті, причино-наслідкові відношення між явищами, які описуються в тексті (наприклад, складіть план тексту; визначіть ключове слово, фразу, речення в абзаці; перекажіть зміст, використовуючи ключові слова, фрази, речення; напишіть речення, що стосуються тексту, в їх логічній послідовності; розділіть текст на логічні частини та назвіть їх; запишіть запитання до тексту і поставте їх у логічній послідовності товаришам; виправте анотацію (резюме) до тексту; складіть план прочитаного; викладіть зміст тексту за планом тощо); що сприяють розвитку вміння висловлювати власні судження, своє ставлення до прочитаного, давати оцінку (наприклад, висловіть своє ставлення до тієї чи іншої думки, явища, твердження в тексті; яку додаткову інформацію можна використати на основі знань з інших предметів, щоб підтвердити чи спростувати певну думку, твердження в тексті; дайте власне визначення певного явища; підготуйте повідомлення за темою тексту з використанням додаткової літератури тощо).

Таким чином, запропонований комплекс післятекстових вправ над оригінальними текстами спрямований на формування вмінь читання. Вони сприяють організації та управлінню позааудиторною роботою студентів, а також формуванню їхніх умінь і навичок у цьому виді мовленнєвої діяльності.[6, С.123]

Екстенсивне читання є основною передумовою розвитку навичок безперекладного читання іноземної літератури. Читаючи екстенсивно, студенти не тільки вдосконалюють свої навички читання, але й розширюють свій словниковий запас, закріплюють знання вже відомих лексичних одиниць, які вони неодноразово зустрічають у новому контексті. [7, С.15]

Крім того, екстенсивне читання допомагає вдосконалити навички письма та говоріння. Під час читання корисно робити помітки, які потім можна використовувати при підготовці усної доповіді по прочитаній книзі.

Викладач повинен всіляко заохочувати студентів до читання екстенсивно. Тексти не повинні містити жодних лексичних, граматичних чи синтаксичних труднощів відповідно до рівня підготовки студентів. Важливо вибрати ті тексти, які студенти можуть прочитати швидко та легко. Це надасть їм впевненості в своїх силах та заохотить до подальшого читання. [8. С.28-30] Звичайно кількість незнайомих слів не повинна перевищувати 4-5 слів на сторінку тексту. Також якщо приходиться перечитувати складне з граматичної точки зору речення, такий текст давати для екстенсивного читання недоцільно. В залежності від можливостей викладача, це можуть бути дитячі книжки, комікси, матеріали з мережі Інтернет. Майже всі видавництва навчально-методичної літератури випускають багато адаптованих текстів відомих англійських та американських письменників. Ці тексти вже враховують різні рівні володіння мовою.

Спеціалісти зазначають, що при цьому виді читання слід якомога менше користуватися словником та не зважати на кожне нове слово, якщо воно не є важливим для розуміння всього змісту тексту. Виписувати з кожної прочитаної книги лише ті слова, які найчастіше зустрічаються, попередньо перевіривши їх значення за словником.

Результат, досягнутий екстенсивним читанням, не може бути досягнутим жодним іншим видом читання. При цьому через свідомість людини, що читає, проходить вличезний потік лексичних одиниць, ідіоматичних виразів, словосполучень та просто звукових комплексів. Під час читання людина свідомо промовляє слова та речення про себе, як і в рідній мові. При постійному та систематичному читанні навіть найскладніші синтаксичні структури будуть здаватися не такими складними. У людини виникає відчуття мови. [9, С. 58].

В деякому сенсі читання замінює різнобічний мовленнєвий досвід, який поступово з'являється у людини, яка вивчає іноземну мову. Цей вид читання відкриває нові можливості для повторення та закріплення у свідомості особливостей іноземної мови. Він звільняє від необхідності постійного звернення до словника, навчає розуміти значення нових слів з контексту, і тому їх можна засвоїти легше та більш природно, ніж традиційними методами. Виникаюче відчуття мови, долання мовних труднощів, більш швидке накопичення словникового запасу є головними перевагами цього методу.

ВИСНОВОК

Отже, по-перше розвиток навичок читання іншомовних текстів розширює можливості виховної роботи викладача іноземної мови. Він може опрацьовувати зі студентами змістовні тексти, які містять факти та узагальнення, що, насамперед, розширюють кругозір студентів. Уміння читати дає можливість випускникам вишів у своїй подальшій роботі користуватися іншомовною літературою для пошуку інформації за фахом, задоволення своїх читацьких чи творчих інтересів, а також удосконалення навичок усного мовлення. Майбутньому спеціалістові необхідно навчитись відбирати з великої кількості іншомовної літератури конкретно ту, з якою він має намір детальніше ознайомитись (читання-перегляд). Відібрану літературу необхідно діагностувати з погляду її важливості для досліджуваної проблеми (читання із загальним розумінням). І, зрештою, відібрані матеріали майбутній спеціаліст повинен навчитись розуміти досконало, звичайно спочатку користуючись словниками та іншою довідковою літературою (читання з повним розумінням прочитаного).

По-друге, функціонування читання як мовної діяльності вимагає автоматизації прийомів її здійснення. Успішне протікання будь-якої діяльності припускає високий ступінь автоматизму операцій, що забезпечують її процесуальну сторону. У читанні це в першу чергу відноситься до прийомів перцептивної переробки сприйманого тексту, тобто технічним навичкам.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барабанова Г.В. Методика навчання професійно-орієнтованого читання у немовному ВНЗ / Г.В. Барабанова. – К.: Фірма “ІНКОС”, 2005. – 315 с.
2. Величко Е. Подготовка в США военных специалистов со знанием иностранных языков / Е. Величко // Зарубежное военное обозрение. – 1996. – № 4. – С.7-9.
3. Вишневський О.І. Довідник вчителя іноземних мов / О.І.Вишневський. – К.: Радянська Школа, 1982. – 152 с.
4. Стеценко О.О, Яремчук Н.Ю. Оволодіння читанням як видом іншомовної мовленнєвої діяльності / О.О. Стеценко, Н.Ю. Яремчук. – Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Menedzhment/2009_12/Ctezenko.htm
5. Курбатова Т.В. Криворізький технічний університет, Екстенсивне читання як вид самостійної роботи студентів немовних ВНЗ / Т.В. Курбатова. – Режим доступу: http://www.rusnauka.com/32_DWS_2008/Philologia/36901.doc.htm
6. Гін А.О. Прийоми педагогічної техніки. Вільний вибір. Відкритість. Діяльність. Ідеальність / А.О. Гін. – Луганськ: Навчальна книга, 2004. – 275 с.
7. Житник Б.О. Методичний порадник: форми і методи навчання / Б.О. Житник. – Харків: Основа, 2005. – 237с.
8. Гапон Ю.А. Система умовно-мовленнєвих вправ для навчання аспірантів читання науково-технічної літератури англійською мовою / А.Ю. Гапон // Іноземні мови. – 2008 – № 1. – С.28-30.
9. Грызулина А.П. Обучение чтению научно-популярной литературы на английском языке / А.П. Грызулина. – М.: Высшая школа, 1978. – 110 с.

Олена СЕЛІВАНОВА

МОВНА ПРОФЕСІЙНА КОМПЕТЕНТНІСТЬ МАЙБУТНЬОГО ВІЙСЬКОВОГО КЕРІВНИКА ЯК ІСТОРИЧНА НЕОБХІДНІСТЬ СУЧАСНОГО НАВЧАЛЬНОГО ПРОЦЕСУ

У статті йдеться про необхідність та ефективність мовної підготовки майбутніх офіцерів Збройних сил України у сфері їх професійного ділового спілкування державною українською мовою.

Ключові слова: українська мова, ділове професійне спілкування, мовна підготовка майбутніх військовослужбовців

В статье речь идёт о необходимости и эффективности языковой подготовки будущих офицеров Вооружённых сил Украины в сфере их профессионального делового общения на государственном украинском языке.

Ключевые слова: украинский язык, деловое профессиональное общения, языковая подготовка будущих военнослужащих.

The article’s question is necessity and efficiency of linguistic preparation of future Ukraine Military powers officers. This preparation is implemented in the field of officers’ professional business intercourse by the official Ukrainian language.

Keywords: Ukrainian, business professional intercourse, linguistic preparation of future servicemen.

Однією з нагальних проблем на сучасному етапі побудови демократичного суспільства, розбудови української державності та реформування Збройних сил України є повноправне функціонування державної мови у військовому середовищі.

У вирішенні цієї проблеми Міністерством оборони України важливе місце відводиться вищим військовим навчальним закладам, які покликані плекати високоосвічену, ідейно спрямовану, національно свідому, віддану своїй Батьківщині військову еліту – майбутніх провідників військових формувань. Необхідно завжди пам'ятати про те, що саме армія є гарантом територіальної цілісності та незалежності України, надійним захисником та оборонцем її кордонів, Конституції, у тому числі й державної мови. Адже у статті 10 Конституції України говориться про те, що державною мовою в Україні є українська мова.

Підвищення якісного рівня мовної підготовки військових фахівців, формування творчого підходу і вміння застосовувати отримані знання у практичній діяльності – у центрі уваги викладачів вищих військових навчальних закладів.

Сучасний офіцер не може жити лише запасом академічних знань з української мови. Він повинен займатися удосконаленням мови протягом усього життя. Адже мовлення військового вихователя свідчить про його інтелект, освіченість, вихованість, гідність, повагу до себе та інших. Не слід забувати і про те, що офіцер має виховувати воїнів мужніми оборонцями не лише Української держави, а й українського слова як національного багатства.

У наш час здійснюється активна робота щодо ведення діловодства українською мовою у Збройних силах України. Слід згадати статтю 13 Закону «Про Збройні сили України» від 05.10.2000 р. № 219-111, де йдеться про мову у Збройних силах України, про те, що у Збройних силах України мовою службової діяльності, діловодства та документації є державна мова. Велика увага надається офіційно-діловому стилю, що відображає рівень освіти нації, її культури та, зрештою, її вагомість у світовому співтоваристві.

У Збройних силах України є надзвичайно актуальним питання вільного володіння і культури спілкування українською мовою також й у військовослужбовців миротворчих контингентів.

Ділове професійне спілкування воїнів – це необхідність для ефективної взаємодії; воно дає можливість підвищити якість спільної діяльності людей.

Професійна мова військовослужбовців грунтується на законах української мови, на її лексичних, морфологічних, синтаксичних нормах.

Мова фахового спілкування військовослужбовців повинна бути чіткою, точною, виразною, переконливою, позбавленої двозначності щодо її сприймання. Відомий китайський філософ Конфуцій стверджував: "Якщо мова не є правильна, то вона не означає того, що має означати; коли ж вона не означає того, що має означати, то не буде зроблене те, що має бути зроблене, а тоді моральність і будь-яке мистецтво зійде нанівець – і всі впадуть у стан безладного хаосу".

Формування професіоналізму курсанта-військовослужбовця (оволодіння ним основами та глибинами своєї професії) у сфері комунікації, на наш погляд, включає в себе такі аспекти:

- рівень професійної компетентності (професійних знань, навичок та вмінь у сфері обраної спеціальності);
- ефективна комунікативна діяльність, що передбачає вплив на підлеглих, взаєморозуміння і взаємодію з ними;
- особливості формування структурних компонентів особистості, зокрема, спрямованість, здібності, характер, індивідуальні особливості психічних процесів тощо.

Професійна підготовка майбутнього офіцера багато в чому залежить від того, наскільки він оволодів українською мовою, засобами мовного спілкування, вираження і передавання думок, почуттів, волевиявлень. Адже спілкування – універсальний засіб регулювання та спрямування взаємодій людей у процесі їх спільного життя і діяльності. Тому це – одна з центральних проблем у психологічній науці, у тому числі й у військовій психології. Спілкування охоплює та відображає двосторонній або багатоплановий процес розвитку контактів між людьми, який породжується потребами спільної діяльності: "як суб'єкт-об'єкт-суб'єктна взаємодія спрямована на розв'язання спільного завдання, так і спілкування з необхідністю включає обмін інформацією між людьми, їхнє взаємне сприйняття та розуміння, взаємовплив один на одного" [8, с. 259].

Ефективність спілкування багато в чому залежить від уміння зняти соціальні, політичні, релігійні, професійні та психічні бар'єри, що можливо за наявності глибоких знань психіки людини, її ціннісних орієнтацій, які, як відомо, виражаються в інтересах, потребах, ідеалах тощо. І краще переконує підлеглих, аудиторію той командир, який добре володіє мовою, має ораторські здібності, вміє впливати словом так, щоб, використовуючи вислів А.С.Макаренка, підлеглі

"відчували в його словах волю, культуру, особистість". При цьому необхідно майбутньому офіцерові враховувати фактор, як підкреслюють вчені, психологічної готовності до спілкування, який визначається такими рисами командира:

- майстерне володіння лексико-фразеологічним складом мови;
- наявність розвинутої професійної мови;
- вміння контролювати свій ситуативний образ в очах підлеглих та підтримувати спілкування як фактор мобілізації волі, активізації інтелекту, бажання спілкуватися тощо [8, с. 297].

Ефективність професійного ділового спілкування військовослужбовців Збройних сил України вимагає від них обов'язкового вільного володіння українською мовою, щоб полегшити і допомогти партнерам постійно оцінювати рівень взаєморозуміння, усвідомлювати особливості один одного, намагатися зрозуміти, що спонукає на слова, дії, стосунки між тими, хто спілкується. Адже важливою складовою спілкування є процес сприймання людини людиною, який позначають терміном – "соціальна перцепція". Цей термін, як відомо, обгрунтував американський психолог Джером-Сеймур Брунер для позначення явища соціальної зумовленості сприймання, який було пізніше поширено і на сприймання соціальних об'єктів, до яких належать люди, особистості, групи та інші ширші соціальні спільноти. Індивід, якого сприймають, не є пасивним і байдужим до суб'єкта, який сприймає. Тому учасники спілкування намагаються відтворити у свідомості внутрішній світ один одного, зрозуміти почуття, мотиви поведінки тощо. А пізнаючи один одного, "люди мають змогу краще і надійніше оцінити перспективи спільної діяльності" [6, с.80].

Враховуючи усі ці аспекти процесу спілкування, слід підкреслити, що військовослужбовцю необхідно не тільки знати сутність та механізм процесу професійного ділового спілкування, але й володіти практичними мовними засобами підвищення його ефективності для створення нормального морально-психологічного клімату у військовому колективі.

Досягти високої культури професійного мовлення й уникнути різних відхилень у мові допомагає свідоме ставлення до вибору цих мовних засобів, засвоєння основних закономірностей розвитку рідної мови, нормативного слововживання, знання національних особливостей мови, у тому числі мовного професійного етикету, без чого офіцер – не професіонал і не педагог.

Майже 150 років людство шукало взаємозв'язок між словом і свідомістю, намагалося зрозуміти, як це відбувається. У числі перших учених, які досліджували це питання, був і доктор біології Белявський І.Б. Йому разом з колегами вдалося довести, що кожне вимовлене людиною слово дуже виразно впливає на її гени, несе власний енергетичний заряд. Результатом цього впливу (позитивного чи негативного) через деякий час стає не просто передача видозмінених генів нащадкам, а й зміна власного генетичного коду людини, який стосується темпів старіння і тривалості життя. І тому будь-яке нецензурне слово йде зі знаком "мінус", негативно впливаючи не тільки на оточення, але й на самого мовця.

Належна культура мовлення – це свідчення розвинутого інтелекту і високої загальної культури особистості. Вона має велике національно-державне та соціальне значення: забезпечує високий рівень мовного спілкування, ефективне здійснення всіх функцій мови, ошляхетнює стосунки між людьми, сприяє підвищенню загальної культури особистості та суспільства в цілому.

Доречним буде згадування цінних і високоморальних мудрих порад щодо спілкування з "Повчання" Володимира Мономаха: "При старих годиться мовчати, при мудрих слухати, старшим підкорятися, з рівними і молодими мати згоду. І бесіду вести без лукавства, а щонайбільше розумом вбирати. Не лютувати словом, не ганьбити нікого в розмові, не сміятися багато. Очі тримати донизу, а душу вгору".

З моменту створення Збройних сил України питанням вивчення та впровадження державної мови у практику спілкування та службової діяльності постійно приділяється велика увага, про що свідчить ціла низка наказів, директив Міністра оборони України, постанови Кабінету Міністрів, вимоги Конституції України, військових статутів, Закон "Про Збройні сили України" щодо застосування української мови як державної, Концепція гуманітрного і соціального розвитку у Збройних силах України.

Міністерство оборони України розробило та здійснює низку заходів щодо формування та розвитку мовної культури військовослужбовців. Це конкурси та олімпіади, експозиції музею Збройних сил України, музеї народної архітектури та побуту, "круглі столи", літературні читання, тематичні вечори, під час яких військовослужбовці мають можливість осягнути світове значення

української духовної і матеріальної культури, новітньої української літератури, оцінити роль і місце національних традицій та культурної спадщини.

Останнім часом з виходом наказу Міністра оборони України від 10 жовтня 2006 року "Про проведення у Збройних силах України конкурсу з української мови" конкурс серед військових є складовою Міжнародного конкурсу української мови імені Петра Яцика і сприяє утвердженню державного статусу української мови, піднесенню її престижу у військовому середовищі, вихованню шанобливого ставлення до культури та традицій українського народу. Участь у ньому беруть вихованці Київського військового ліцею імені Івана Богуна, слухачі, курсанти вищих військових навчальних закладів ЗСУ, у тому числі і Львівського військового інституту, а тепер Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, що останні роки поспіль отримували нагороди за почесні перше і друге місця у ньому. Цікавим є і той факт, що у 2008 році також почесне третє місце посіла наукова робота з української мови курсанта вищезазначеної Академії сухопутних військ на Всеукраїнському конкурсі наукових робіт студентів, а у 2010 році – перше місце посіла наукова робота курсанта Академії сухопутних військ також на Всеукраїнському конкурсі наукових курсантських робіт, що відбувався в Академії прикордонних військ.

У травні 2011 року курсант Академії сухопутних військ отримав диплом І ступеня і цінний подарунок від Міністерства освіти і науки України за участь і перемогу у І Міжнародному мовно-літературному конкурсі імені Т.Г.Шевченка у м.Каневі, присвяченого 150-літтю перепоховання великого українського поета на Чернечій горі.

Такі заходи сприяють вихованню у військовослужбовців національної гідності, свідомості, патріотизму, гуманізму, вірності українським національним ідеалам, усвідомлення свого синівського обов'язку перед Батьківщиною. Яскравим підтвердженням цього служить навчальний твір одного з курсантів-першокурсників Академії сухопутних військ на тему: «Місце української мови у професійній діяльності військовослужбовців»:

«Скільки себе пам’ятаю в дитинстві, я весь час грався «у війну», брав активну участь у «військових» баталіях однолітків, бачив себе командиром, мріяв у майбутньому стати військовим.

У моїй уяві образ воїна асоціювався з людиною сміливою, мужньою, сильною, вольовою, винахідливою, спроможною захищати слабкого, готовою на самопожертву в ім’я щастя та справедливості, вмілою перемагати.

Пройшли роки, що залишили позаду навчання у військовому ліцеї, армію – школу чоловічого гарту та мужніння. І от сьогодні – я, курсант Академії сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного, більш вагомо та свідомо розумію складність та відповідальність майбутньої професії військового, по-дорослому відчуваю всі її труднощі. Адже у сучасності офіцер Збройних сил України – це еталон молодого підростаючого покоління, надія майбутності української армії. Тому потрібно не тільки добре знати військову справу, бути фізично здоровим та розвинутим, боєздатним та боєспроможним. У наш час важливо бути людиною високоосвіченою, духовно багатою, справжнім патріотом своєї землі, носієм культури та національної спадщини українського народу. Без цих чинників професіоналізм військового просто неможливий.

Саме знання рідної мови та володіння мистецтвом культурного мовлення є одним з найголовніших засобів формування професійних якостей особистості офіцера українського війська.

Через мову, через спосіб висловлення думок і почуттів, уміння правильно володіти словом розкривається світогляд військовослужбовця, його мислення, культура та менталітет, повага до духовних надбань народу, любов до Батьківщини.

Адже українська мова – це наша душа, могутня сила та зброя, історія минулого, сьогодення і майбутнього, найбільший скарб, святиня, яку ми повинні берегти і примножувати. Вона, як боєць на полі бою, пройшла через всі лихоліття та негаразди суспільного життя: війни, голод, зазнаючи поневіряння та страждання. Проте попри все достойно вистояла, виборюючи свої права здобути свободу, незалежність, державність. Разом з тим, мова не втратила свою чарівність, співучість та чистоту.

Тому для нас, майбутніх офіцерів, досконале знання української мови – це обов'язок гідності та честі, військового професіоналізму. Ми повинні бути достойними своєї національної рідної мови; від цього залежить не тільки наша культура, а й духовне відродження та збагачення нації, адже українська армія стоїть на засадах державності та гуманності в інтересах народу.

Отож, основою професійної діяльності військовослужбовців є грамотність, освіченість, тобто дотримання загальноприйнятих правил та норм у користуванні засобами мови.

Мовлення офіцера повинно бути лексично багатим, лаконічним, доступним, точним у

висловленні думки чи поставленому питанні, без зайвих слів-паразитів, з певною культурою мислення. Ми не повинні забувати, що словом можна підтримати людину, надихаючи її на добрі справи, а можна і спотворити її душу, знищити в ній найкраще.

Грамотне та чітке мовлення – це крок до професійної діяльності військовослужбовця, його авторитету та поваги серед оточуючих.

Я вважаю, щоб бути справжнім професіоналом у своїй справі, потрібно багато читати, поповнювати свій словниковий запас, обов'язково спілкуватися з мудрими людьми, підвищувати свій рівень інтелекту.

Саме у вирішенні цього питання, при сумлінному ставленні та щоденній праці, прагненні до знань, свідомості мені допоможе заклад, у якому я тепер навчаюсь, адже Академія сухопутних військ імені гетьмана Петра Сагайдачного є цією лабораторією вдосконаленого та поглибленого вивчення української мови як одного з головних чинників у формуванні професійної діяльності військовослужбовця, в набутті певних знань та вмінь. Я люблю та пишаюсь своєю мовою та вірю в те, що в майбутньому стану високопрофесійним офіцером».

Вміння професійно послуговуватись сучасною українською діловою мовою є необхідною і обов'язковою умовою при підготовці і миротворчих контингентів Збройних сил України, що визначається "Інструкцією про підготовку миротворчих контингентів і миротворчого персоналу Збройних сил України для участі в міжнародних миротворчих операціях", затвердженою наказом Міністра оборони України від 25 жовтня 2004 року №485. У процесі відбору кандидатів до складу миротворчого контингенту чи миротворчого персоналу обов'язково визначається їхній ступінь володіння сучасною українською мовою за професійним спрямуванням, а це підносить імідж українського військового службовця на міжнародній арені, служить візитівкою нашої країни і Збройних сил, формує авторитет держави та її армії.

Таким чином, необхідно завжди пам'ятати, що офіцер-військовик – оберіг державної мови, "бо він щодня на очах підлеглих, є публічною державною особою, високопосадовцем, призначеним оберігати державність взагалі і мову зокрема" [2, с.43]. Мовна компетентність, уміння правильно і фахово спілкуватися рідною мовою у професійній діяльності, знання загальних особливостей та властивостей ефективного спілкування і використання їх у практичній діяльності – професійна необхідність для кожного офіцера у будь-який час, а особливо під час локальних конфліктів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бідношея О.М., Помуран В.О. Роль професійної підготовки курсанта-податківця в сучасних умовах / О.М. Бідношея, В.О. Помуран // Матеріали шостих Ірпінських міжнародних педагогічних читань на тему: Проблеми гуманізації навчання та виховання у вищому закладі освіти. 22-23 травня 2008 року. – Ірпінь, 2008. – С.554-556.
2. Гуцуляк М. Слово – як криця / М. Гуцуляк // Військо України. – 2008. - №5. – С.42-43.
3. Законодавство України з питань військової сфери // Збірник законів та інших правових актів. – Книга друга. – К.:Азимут-Україна, 2005. – 723 с.
4. Корж А.В. Українська мова професійного спрямування / А.В. Корж // Навчальний посібник. – К.: Правова єдність, 2009. – 296 с.
5. Соколовська К. Українська мова та її втілення у військовому середовищі / К. Соколовська // Народна армія. – 2005. – 17 листопада.
6. Степанов О.М., Фіцула М.М. Основи психології і педагогіки / О.М Степанов, М.М. Фіцула // Навчальний посібник. – К.: Академвидав, 2006. – 520 с.
7. Хацановський В. Творити мир і словом рідним / В. Хацановський // Народна армія. – 2008. – 29 березня.
8. Ягупов В.В. Військова психологія / В.В. Ягупов // Підручник. – Київ: Тандем, 2004. – 656 с.

ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧІ СТУДІЇ

Наталія ЛОБАС

ДО ПРОБЛЕМИ АДЕКВАТНОГО СПІВВІДНЕСЕННЯ УКРАЇНСЬКИХ ТА ПОЛЬСЬКИХ ЛІТЕРАТУРОЗНАВЧИХ ТЕРМІНІВ

У статті співвіднесено обрані літературознавчі терміни української та польської терміносистем, з метою віднайдення якнайбільш адекватних відповідників, і запропоновано зіставну таблицю термінів (українсько-польський та польсько-український словничок).

Ключові слова: літературознавчий термін, адекватний переклад, анекдот, епос, епопея, оповідання, повість, роман

In the article definite literary terms of the Ukrainian and Polish term systems are correlated in order to define appropriate equivalents; also a comparative table of terms (Ukrainian-Polish and Polish-Ukrainian glossary) is offered.

Key words: literary term, adequate translation, anecdote, epic, epopee, short story, novelette, novel.

В статье соотнесены некоторые литературоведческие термины украинской и польской терминосистем, с целью найти наиболее адекватные соответствия, а также предложена таблица сопоставимых терминов (в виде украинско-польского и польско-украинского словаря).

Ключевые слова: литературоведческий термин, адекватный перевод, анекдот, эпос, эпопея, рассказ, повесть, роман

W atrykule porównuje się terminy oznaczające pewne pojęcia literaturoznawcze należące do ukrainskiego i polskiego systemów terminologicznych w celu dobrania jak najbarziej ścisłych odpowiedników w obu językach oraz proponuje się ukraińsko-polski i polsko-ukraiński słowniczek wybranych terminów.

Słowa kluczowe: termin literaturoznawczy, adekwatne tłumaczenie, anegdota, epos, epopeja, opowiadanie, powieść

Українське літературознавство на сучасному етапі становить доволі відкриту систему, що охоче черпає із інонаціональних традицій та нових напрацювань. Звертання до досвіду польських дослідників та теоретиків літератури не є винятком, а навіть швидше обов'язком для літературознавця . Це стосується як теоретичних надбань наших сусідів, так і зростання інтересу до явищ польського літературного процесу. Результатом є все більша кількість полоністичних праць. Разом з тим, використання чужомовного теоретичного апарату не завжди обходиться без труднощів та непорозумінь, навіть якщо йдеться про такі близькі термінологічні системи, як українська та польська. На ці проблеми звертали увагу, зокрема, О. Веретюк [2, 23], зазначаючи, що «на практиці щоразу доводиться стикатися з подвійним, потрійним, а то й навіть почетвірним еквівалентуванням літературознавчих термінів», та Л.Бублейник, яка, підкреслюючи, що хоча «термінологія українського та польського літературознавства відзначається яскраво вираженою спільністю, спричиненою дією низки факторів, серед яких чільне місце посідає генетична та структурна близькість обох мов» [1, 25], однак подає цілу низку термінів та терміносполук, у яких спостерігаються значні розбіжності. Таким чином, актуальність максимально адекватного співвіднесення українських та польських літературознавчих термінів постає якнайбільш очевидною і «неоціненним є, … з точки зору методології й практики, укладання словників такого типу» [2, 23].

Метою цієї розвідки буде співвіднесення кількох терміноодиниць, які, в силу певних причин, найчастіше викликають непорозуміння може не так у досвідчених дослідників, скільки у молодих науковців, що лишень відкривають для себе світ літературознавства — студентів, магістрантів, аспірантів. І в цьому вбачаємо практичну користь такої роботи. Як результат цього зіставлення, запропонуємо зіставну таблицю обраних українських та польських літературознавчих термінів.

Об'єктом дослідження є літературознавчі словники, довідники та енциклопедії як збір усталених та загальноприйнятих дефініцій. Предмет дослідження становлять наступні терміни: українські – епос, роман, повість, оповідання, анекдот, есе; польські - epos, epika, powieść, mikropowieść, opowieść, opowiadanie, anegdota, dykteryjka, dowcip, esej.

Усі вони стосуються прозових жанрів і становлять стійку, хоч і відкриту систему. При чому, прикметною їх рисою часто є нечіткість жанрових меж.

Частина із названих літературознавчих термінів і за звучанням, і за семантикою є абсолютно співвідносними. Л. Бублейник називає такі кореляції лінійними (одно-однозначними). Як про такі, говоритимемо, зокрема про: пару есе – esej. І перший, і другий термін позначають невелики й прозовий твір, основними характеристиками якого є довільність теми рефлексій, суб'єктивний характер викладених думок, логічність викладу, образність та афористичність стилю, винесення на перший план особистості автора, пограничний характер поміж художньою та науково-публіцистичною прозою [див.: 8, 249; 3, 39; 6, 122; 11, 67; 10, 66; 12, 142]. Як польські, так і українські словники ілюструють цей термін однаковими прикладами зі світової літератури (зокрема, «батьком» есе одноголосно проголошується М.Монтень, згадується Ф.Бекон, Вольтер), що лишень підкреслює абсолютну співвідносність цих термінів. Те ж стосується пари оповідання – opowiadanie.

Епос «Літературознавчий словник-довідник» тлумачить як термін багатозначний, який означає, по-перше, «за літературною традицією оповідну поезію, зароджену в глибокій минувшині як форму зображення героїчних учинків певного персонажа, важливих подій тощо» [8, 247]. Класичними прикладами є «Іліада» та «Одіссея». У такому значенні цьому терміну відповідає польський epos, власне, як «довший твір епічного характеру» [11, 67], зазвичай віршовані великі твори, сюжет котрих становить «історія легендарних чи історичних героїв, що відбувається на тлі подій із великим для даної спільноти значенням» [10, 65]. Паралельно із цим терміном, як у польській, так і в українській літературознавчій термінології вживається епопея (ерореја). З другого боку, епос в українському літературознавстві використовується на позначення одного із трьох літературних родів (rodzaj literacki) поряд із лірикою та драмою [див. 5, 186]. Натомість у польському літературознавстві відповідний літературний рід позначається терміном epika [див. 10, 62; 11, 64]. Тому, користуючись терміном епос при роботі із польськомовними джерелами, необхідно пам'ятати про цей момент: епос як epos (у значенні великого за розміром оповідного твору, наприклад) чи епос у значенні epika (у значенні літературного роду).

Подібну ситуацію маємо із парою анекдот – anegdota. У «Літературозначому словнику-довіднику» анекдот дефінійований як «коротка усна розповідь гумористичного чи сатиричного ґатунку з дотепним фіналом» [8, 41]. Подібне визначення подають й інші словники [див. 3, 11; 7, 17; 4, 86]. Натомість у польських дефініціях співзвучного йому терміну anegdota підкреслюється біографічний характер цього явища. Порівняти: «коротке оповідання з виразною пуентою (закінченням), сатиричне або жартівливе, часом рефлексійне, часто з життя відомої постаті» [12, 17], «невелике оповідання про якусь знаменну, забавну чи нещоденну подію, що походить, зокрема, з біографії відомої особи – сучасної чи історичної» [10, 16], «стислий опис подій чи ситуації з конкретною (часто автентичною) особою» [11, 16]. Як бачимо, цей момент послідовно простежується у кожній польській дефініції, тоді як в українській традиції окреслення цього жанру, біографічний аспект не акцентується або ж не згадується взагалі. Тому і постає питання про абсолютну співвідносність цих термінів. У польській терміносистемі короткий розповідний жанр гумористичного чи сатиричного характеру із несподіваним закінченням окреслюється також терміном dykteryjka.

Dykteryjka найчастіше тлумачиться як «оповідання про забавну подію» [10, 53] і подається, як синонім до слова anegdota. Цікаво, що саме таке значення подають і словники польської мови (тлумачні) і польські словники іншомовних слів. Для ілюстрації, ось приклад, як вживається поняття dykteryjka – запис у блозі польського користувача „Суб'єктивний блог про мистецтво маркетингу": «Kolega opowiedział wczoraj zabawną dykteryjkę: "A propos marketingu i studiów – kiedyś w drodze do filmówki na zajęcia płacilem mandat i policjant sie pyta:

- Zawod!

A ja radośnie:

- Student !

- A co pan studiuje ?

- Montaż filmowy w Łodzi.

- No proszę – chociaż ktoś coś konkretnego; a nie to g…o marketing, co wszyscy (a ja beka, bo w domu na półce mgr z marketingu tez leży)" [14].

У сучасній польській мові dykteryjka часто вживається на позначення смішного випадку, що дійсно відбувся з оповідачем чи іншою реально існуючою особою. З другого боку, звертання в анекдоті то відомих постатей видається радше умовністю термінологічних словників, адже на кожному кроці зустрічаємо поняття anegdota на окреслення коротких гумористичних історій, що відбулися з свого роду типовими представниками соціуму, соціальних груп (всім відомі анекдоти про блондинок, лікарів тощо). Як приклад, назва статті на сайті realnieoekonomii.nowyekran.pl: «Anegdota dająca do myślenia». І наведений у тій же статті анекдот:

ZWYKŁY DZIEŃ POLAKA. Wstaje rano, włącza japońskie radyjko, zakłada amerykańskie spodnie, wietnamski podkoszulek i chińskie tenisówki, po czym z holenderskiej lodówki wyciąga niemieckie piwo. Siada przed koreańskim komputerem i w amerykańskim banku zleca internetowe zakupy w Anglii, po czym wsiada do czeskiego samochodu i jedzie do francuskiego hipermarketu na zakupy. Po uzupełnieniu żarcia o hiszpańskie owoce, belgijski ser i greckie wino wraca do domu. Gotuje na rosyjskim gazie. Na koniec siada na włoskiej kanapie i szuka pracy w (polskiej?) gazecie - znowu nie ma! I zastanawia się: "Dlaczego w Polsce nie ma pracy?" - події відбуваються із пересічним представником польського соціуму, а не конкретною особою (як, наприклад, анекдоти про відомого польського спортсмена А.Малиша).

Натомість анекдотові у значенні, в якому це поняття вживається у сучасній українській мові, найточніше відповідає польське слово dowcip.

Як бачимо, одному українському термінові відповідає кілька польських, причому, з польської і anegdota, і dykteryjka, і dowcip доцільно перекласти, як анекдот. Натомість, перекладаючи термін з української, потрібно брати до уваги певні різниці (зрештою, в багатьох випадках, досить нечіткі), зокрема, коли йдеться про біографічність (чи умовну біографічність) такого плану розповідей, їх розмір (dykteryjka зазвичай довша, аніж dowcip, котрий, фактично, є найбільш стислою формою, яка тяжіє часто навіть до афоризму)[28].

Роман – це, мабуть, один з найчастіше вживаних термінів у літературознавчих дослідженнях. З другого боку, це якраз те поняття, яке якнайкраще ілюструє розбіжності української та польської терміносистем.

«Літературознавчий словник-довідник» трактує роман, як «найбільш поширений у XVIII-XX ст. епічний жанровий різновид» [8, 604]. І цей словник, і інші згідно подають основні риси роману: складність побудови, широке охоплення життєвих подій, значна кількість персонажів, характери яких постають у розвитку. Подібно, у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» підкреслюється, що роман – це «жанр епічної орієнтації з настановою на вільну і розгорнуту сюжетну оповідь про екзистенціальні конфлікти людини» [5, 488]. З точи зору структури, роману властиві розповідь (або оповідь), пряма мова персонажів, описи, авторські відступи. Існує багато жанрових різновидів роману, відповідно до поетики, характеру сюжету, тематики чи прагматики, хоча єдиної класифікації немає. Все це загальновідомі речі, котрі ми нагадуємо тільки заради конкретизації обговорюваного терміну. Типовими романами є, приміром, «Сентиментальна подорож» Стерна, твори Скотта, Гюго, Бальзака, Стендаля. На українському ґрунті – Куліша, Мирного, Стельмаха, Гончара. На польському – класичним прикладом романів є великі твори Болеслава Пруса, приміром «Лялька».

Такому розумінню цього терміну відповідає у польському літературознавстві термін powieść. Для порівняння, «Podręczny słownik terminów literackich», дефініює powieść як «основний розповідний жанр новітньої літератури» [10, 188] і подає такі його засадничі риси: «головним структурним чинником виступає нарація, яка викликає до життя художній світ, що має фабулу та головних героїв і події, у котрих ті беруть участь. Події відбуваються у часі та просторі. Присутні мовлення наратора та пряма мова персонажів. [10, 188-189], «Leksykon terminów literackich» доповнює, що powieść «значно більшою мірою, ніж драма чи віршований твір, є образом епохи», [11, 178], підкреслюючи його композиційну свободу та тематичне багатство. Аналогічні

28 У цитованій статті Л.Бублейник говорить про розвиненість синонімічних угруповань у польській терміносистемі, наводячи у прикладі, поміж іншими, терміни «anegdota – dykteryjka - kawał» та «epos - epopeja» [1, 28].

визначення дають й інші аналізовані нами джерела. Тому можна сміливо твердити, що прямим відповідником і адекватним перекладом українського терміну роман є польський термін powieść.

Усе вищевикладене здається очевидним та зрозумілим і, зрештою, давно відомим у літературознавчій україно-полоністичній практиці. Проблеми викликає не стільки ця пара, скільки омонімічні їм польський термін romans та український повість, які, власне, і є причиною плутанини.

Слово romans у сучасній польській мові (і літературознавстві також) вживається у двох досить вузьких специфічних значеннях. «Leksykon terminów literackich» подає перше з них – як «тип сентиментально-ліричної пісні, сформований в період сентименталізму» [11, 196] певним набором жанрових ознак. У цьому значенні термін romans адекватний українському романс як «ліро-музичний жанр, що об'єднує твори, ритміко-синтаксична та строфічна структура яких орієнтована на створення наспівної інтонації переважно елегійного характеру» [5, 497], приміром, хрестоматійне «Дивлюсь я на небо».

Друге значення, яке нас цікавитиме більше в контексті розгляду епічних жанрів, – «об'ємний розповідний твір, написаний прозою чи віршем, зазвичай на любовну тематику, вплетену в багату фабулу, з великою кількістю елементів інтриги, незвичних подій та ситуаційних ускладнень» [10, 196] [29]. Що важливо, характерною жанротворчою рисою цього типу романів (а те, що це саме різновид роману, очевидно) є саме любовно-еротична та пригодницька тематика. Romans становить, фактично, love story. У цьому ж джерелі читаємо, що «сучасний romans творить любов чисту, оперту на поривах серця, вірність і прагнення до своєрідної гармонії фізичної та психічної природи людини» [10, 197]. Варто підкреслити ще один момент, а саме те, що у сучасній польській мові romans[30] асоціюється швидше з масовою (т.зв. brukowa) літературою. Яскравим зразком такого типу творів могли би бути книги Даніели Стіл. Отож, перекладаючи польською мовою термін роман, не можна піддатися оманливій омонімії і позірній схожості його із польським romans. Адже прямий відповідник роману - powieść - перебуває у надрядному стосунку до romans, котрий, свою чергою, варто перекладати як любовний роман і вважати жанровим різновидом роману.

На маргінесах слід, мабуть, зазначити, що поняття, окреслене словом romans, є дещо ширше, ніж любовний роман як жанровий різновид роману, і, якщо говорити про їх адекватну співвіднесеність, то вони накладаються частково. Адже romans має більше специфічних жанрових ознак[31], ніж любовний роман, є, певною мірою, більш усталеною жанровою формою, подібно до, наприклад, детективу чи роману жахів. Тоді як про любовний роман ми говоримо в загальному, маючи на увазі в основному тематичне його скерування.

Подібного роду непорозуміння можуть виникати при перекладі польського powieść українською мовою.

Як зазначалося вище, терміном powieść у польських джерелах окреслюється власне той жанр, якому в українському літературознавстві відповідає роман. Він же включає у себе різні жанрові різновиди роману – odmiany powieściowe. Проблема полягає у співзвучності цього польського слова із українським повість, що ним означається жанр, хоч і близький до роману, однак, згідно з українською літературознавчою традицією, цілком самостійний.

Термін повість в українському літературознавстві традиційно означає «розповідний художній твір, що і за своїм розміром, і за широтою охоплення життєвих явищ, і за глибиною розкриття, знаходиться між оповіданням та романом» [6, 283]. Ю.Попов у «Лексиконі загального та порівняльного літературознавства» наголошує, що «більш продуктивним є підхід до повісті як до особливої жанрової форми» [5, 419]. Від роману повість різниться, зокрема, однолінійністю

---

29 «Як генетичний попередник роману [в оригіналі powieści – Н.Л.] romans вважається за його давнішу форму, тому також термін romans замінюється інколи назвою powieść, доповненою визначенням жанрового різновиду (наприклад, поряд із romans pikarejski функціонує рівнозначний термін powieść pikarejska)» [12, 608].

30 Варто, мабуть, додати, що поза літературознавством слово romans вживається у значенні «любовний зв'язок». Пор.: Król Szwecji miał romans z gwiazdką pop.

31 Зокрема: любовно-еротична та пригодницька тематика, зазвичай одна сюжетна лінія, розвинена інтрига, заплутаність сюжетних ходів. Romans може мати псевдоісторичний характер, тобто бути стилізованим під певну історичну епоху (вражаюча частина т.зв. жіночих романів якраз і є цього явища представниками). Але поняття жіночого роману має своє специфічне забарвлення, маючи на увазі котре, воліємо уникати цього терміну і перекладати romans власне як любовний, а радше любовно-пригодницький роман. До речі, в аналізованих українських словниках літературознавчих термінів ми не знайшли такого жанрового різновиду роману.

сюжету, меншою кількістю персонажів, коротшим інтервалом описуваних подій і часто відсутністю переплетення самостійних сюжетних ліній. Дія повісті зосереджена на повсякденному житті, на противагу до динаміки та екстраординарності роману чи новели, «як наслідок, для повісті характерний порівняно повільний розвиток дії, рівний ритм розповіді, відносна простота композиції» [5, 419]. Підкреслюються також різниці і щодо ставлення до художнього часу: «у повісті час – основний чинник, саме він часто визначає її розміри» [там само]. Від оповідання ж повість відрізняється дещо розгорнутішим сюжетом, більшою кількістю другорядних персонажів, а також наявністю описів [6, 283; 8, 554]. При тому, говориться все ж про нечіткість розмежування повісті і роману з одного боку, повісті та оповідання – з другого. І, що найістотніше з точки зору обговорюваної проблематики, «термін повість не має точного аналогу в західно-європейських мовах» [5, 418]. Очевидно, отже, що переклад українського повість польським powieść є некоректним. У принципі, така некоректність могла би мати характер автоматичний і випадковий з боку перекладача.

Стосовно польського жанру-відповідника українській повісті, то найближче за жанровими ознаками стоять, мабуть, mikropowieść та opowieść. Аналогічних термінів в українському літературознавстві немає, але характеристики цих жанрів дозволяють співвіднести їх саме із повістю. Термін mikropowieść, наводиться, зокрема, у «Лексиконі» М. Крассовського зі значенням «роман [в оригіналі powieść – Н.Л.] невеликих розмірів, що нагадує велике оповідання» [11, 137]. При чому підкреслюється, що літературна критика не в змозі чітко окреслити різниці між ним та оповіданням. Характерно, що такого гасла немає ані у словнику за ред. Славіньского, ані у «Шкільній енциклопедії науки про мову та літературу», що пояснюється, мабуть, якраз малим функціонуванням назви mikropowieść. З цих, власне, причин, говоримо лише про відносну, а не абсолютну, співвіднесеність цих термінів.

Подібними характеристиками, але трохи частішим функціонуванням, наділений термін opowieść.

Словник за ред. Я.Славінського подає наступну його дефініцію: «розповідний твір прозою, довший назагал від новели [noweli] чи оповідання [opowiadania], коротший від роману [powieści]» [10, 161]. Його характеристики - це однолінійна фабула, вільна композиція, насиченість описовими елементами, також хронологічний виклад подій, сконкретизована тема [11, 159; 13, 87]. Так само, як українська повість, opowieść стоїть між новелою і оповіданням, з одного боку, та романом, з другого [11, 159]. Цікаво, що М. Крассовський зазначає, що у більшості випадків конкретну opowieść можна назвати оповіданням і що «обидва поняття можуть вживатися на заміну» [там само]. Подібно, Т. Цєсліковська вказує, що «на сучасному етапі, opowieść затратила майже повністю жанрову і морфологічну виразність» і що «цим терміном окреслюється зазвичай загал розповідних творів, що займають місце між великими і короткими епічними формами» [13, 87]. Як приклад, називається „Brzezina" чи „Panny z Wilka" Я. Івашкевича. Цікаво, що в україномовних та російськомовних джерелах «Panny z Wilka» означаються у більшості як оповідання (у рос. - рассказ), інколи як новела. Зустрілося нам також визначення цього твору як роману. Мабуть, це різноголосся і є ще зайвим підкресленням проблематичності визначення терміну повісті та його перекладу. Характерно також, що у поширених у Польщі шкільних словничках та довідничках (т.зв. ściągi - шпаргалки), термін opowieść майже не зустрічається, на відміну від українського повість, котрий є обов'язковим для вивчення в межах шкільної програми[32]. Можна припустити, що польська літературознавча терміносистема тяжіє до витіснення термінів opowieść та mikropowieść і замінити їх назвами powieść для більших розповідних форм та opowiadanie для менших (так, твори, з яких складаються «Цинамонові крамниці» Бруно Шульца, у різних джерелах визначаються і як opowieści, і як opowiadania). Але враховуючи, що в українському літературознавстві поняття повісті та оповідання мають значно чіткіші межі, вважаємо за доцільне розмежовувати ці назви при перекладі, передаючи повість як mikropowieść або більш звичне для слов'янського вуха opowieść, а оповідання – його прямим відповідником opowiadanie.

Ілюстративним прикладом до вищевикладеного є стаття з Вікіпедії – одного із найавторитетніших (хоча і неофіційних, зате показових) джерел інтернету - про класика

32 Натомість, надзвичайно активно opowieść функціонує поза межами літературознавчої термінології у значенні «історія», «розповідь», приміром, в конструкціях типу «Piękna Hally Berry jako Queen w opowieści o niewolnictwie i miłości», „Opowieści biblijne. Co robić, żeby żyć wiecznie", назва роману Дікенса «Opowieść wigilijna» або сформульоване завдання на урок літератури «Zinterpretuj dzieje Jacka Soplicy ukazanego w opowieści Gerwazego». Цікаво, що «Хроніки Нарнії» польською мовою перекладені як «Opowieści z Narnii».

української літератури Івана Нечуй-Левицького. У польській версії Вікіпедії читаємо: «Pierwszą powieść Dvi moskovky ogłosił w r. 1866 […] Najwybitniejszymi utworami Neczuja-Lewyckiego są powieści Mykoła Dżeria i Kajdaszewa simja» [15]. Загальновідомо, що за всіма жанровими ознаками і «Дві московки», і «Микола Джеря», і «Кайдашева сім'я» є повістями, тоді як романом у Нечуй-Левицького вважаються «Хмари». Маємо яскравий приклад того, як омонімія термінів powieść та повість викликала неадекватний їх переклад з української на польську мову. Доречніше було би написати «Pierwszą opowieść Dvi moskovky ogłosił w r. 1866 […] Najwybitniejszymi utworami Neczuja-Lewyckiego są opowieści Mykoła Dżeria i Kajdaszewa simja». Подібно, терміном powieść окреслено «Захар Беркут», «Boa constrictor» Івана Франка, котрі в українській традиції прийнято вважати повістями, а не романами. Цікаво, що таке, фактично, термінологічне непорозуміння, існує так давно, що на некоректність вживання слова powieść до менших і відмінних за жанровими характеристиками форм, якими є згадані твори Нечуя-Левицького чи Франка, увага не звертається – в силу традиції, мабуть. З іншого боку, твір Болеслава Пруса «Poracająca fala» у польській критиці позиціонується як оповідання, тоді як за формою це, згідно із прийнятими в українському літературознавстві жанровими ознаками, класична повість і як така визначається.

Подібні явища Л. Бублейник охарактеризувала як «семантичні розбіжності співвідносних термінів», зазначивши, що вони не є типовими [1, 27]. Тим не менше, такі розбіжності існують і викликають труднощі для адекватної їх передачі та коректного вживання у літературознавчій практиці. І тому, при окресленні жанру конкретного твору польської літератури українською мовою і навпаки, потрібно, в першу чергу, звертати увагу на характеристики самого тексту, щоб не потрапити під вплив міжмовної омонімії.

Додаток

укр.	**пол.**	**pols.**	**ukr.**
анекдот	anegdota, dykteryjka, dowcip	anegdota	анекдот
епос (літературний жанр)	epos (gatunek literacki)=epopeja	dowcip	анекдот, дотеп, жарт
епос (літературний рід)	epika (rodzaj literacki)	dykteryjka	анекдот, смішна історія
есе	esej	epika	епос (літературний рід)
оповідання	opowiadanie	epopeja	епопея
повість	opowieść, mikropowieść	epos	епос (літературний жанр)
роман	powieść	esej	есе
		opowiadanie	оповідання (літературний жанр), розповідь
		opowieść	повість (літературний жанр), історія, розповідь

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бублейник Л. Українсько-польські паралелі в літературознавчій термінології: мовні аспекти // Терміносистеми сучасного літературознавства: досвід розробки і проблеми. Монографія. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 25-31.
2. Веретюк О. Термінологічна неадекватність при викладанні теоретичних літературознавчих дисциплін (конфронтація перекладу: українська-російська-польська-англійська мови термінології) // Терміносистеми сучасного

літературознавства: досвід розробки і проблеми. Монографія. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 16-24
3. Гетьманець М.Ф., Михалин І.Л. Сучасний словник літератури і журналістики. – Х.: Прапор, 2009. – 384 с.
4. Кузьменко В.І. Словник літературознавчих термінів: Навч.просібник з літературознавства за оновленою прог. для вчителів та учнів серед. шк., проф.. уч-щ, ліцеїв, гімназій. – К.: Укр. письменник, 1997. – 230 с.
5. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – 636 с.
6. Лесин В., Пулинець О. Словник літературознавчих термінів. - К.: «Радянська школа», 1965 – 432 с.
7. Лесин В.М, Літературознавчі терміни: Довідник. – К.: Рад. шк. 1985. - 251 с.
8. Літературознавчий словник-довідник / Р.Т.Гром'як, Ю.І.Ковалів та ін. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – 752 с.
9. Сучасний словник літературознавчих термінів / Автор-укладач М.Ф. Гетьманець. – Харків: Веста: Видавництво «Ранок», 2003. – 160 с.
10. Głowiński M., Kostkiewiczowa T.; Okopień-Sławińska A., Sławiński J. Podręczny słownik terminów literackich. – Warszawa: Open, 1995. – 285 s.
11. Krassowski M. Leksykon terminów literackich. – Warszawa: Wydawnictwo książkowe "Twój styl", 1996. – 256 s.
12. Literatura i nauka o języku. Encyklopedia szkolna. – Warszawa: WSiP, 1995. – 911 s.
13. Literatura polska. Przewodnik encyklopedyczny w 2 tt. / pod red. Geber H., Gomulickiej B., Kahn E. i in. – Warszawa: PWN, 1985.
14. Dykteryjka // Subiektywny blog o sztuce marketingu - http://kotarbinski.com/index.php/2006/10/05/dykteryjka/ [2.03.2012]
15. http://pl.wikipedia.org/wiki/Iwan_Neczuj-Lewycki [2.03.2012]

Іван ЛУЧУК

СОНЕТ І ВЕРЛІБР: ДВА КРИЛА ВЕРСИФІКАЦІЇ

У статті розглянуто ставлення українських поетів до різних поетичних форм. Особливу увагу звернуто на рецепцію українськими авторами форм сонета та верлібру, які є вельми культивованими в сучасній поезії.

Ключові слова: поезія, версифікація, поет, мистецтво поетичне, сонет, верлібр.

В статье рассмотрено отношение украинских поэтов к разным поэтическим формам. Особенное внимание обращено на рецепцию украинскими авторами форм сонета и верлибра, которые являются весьма культивированными формами современной поэзии.

Ключевые слова: поэзия, стихосложение, поэт, поэтическое искусство, сонет, верлибр.

In the article examines the attitude of Ukrainian poets to various poetic forms. Particular attention is paid to the reception Ukrainian authors sonnet form and vers libre, which is a very cultured in contemporary poetry.

Key words: poetry, versification, poet, poetics art, sonnet, vers libre.

У середині XIX ст. відбулася не реформа, а справді революція, про яку говорив Дмитро Чижевський, сумніваючись у тому, чи мали реформи римування Григорія Сковороди якийсь вплив на розвиток нового українського віршування, зазначаючи, що «історія українського віршу та української літератури скоро після часів Сковороди пережила таку загальну не реформу, а революцію, що реформаторські спроби Сковороди було забуто» [57, 244]. Цю революцію в українській поезії здійснив Тарас Шевченко, а за словами Миколи Жулинського, «оживлене його

неспокійним розумом, його зболеною душею, натхненне, породжене правдою нове слово, безсумнівно, зрине між людьми» [13, 285] і впливатиме не лише на долю нації, але й на її поезію. І саме відтоді українська поезія (з усіма можливими нюансами віршування) поступово переходила у якісно нові виміри, на нові щаблі розвитку мистецтва поетичного. Шевченкова версифікація витворила парадигму, за якою далі розвивалося українське віршування.

Слід звернути увагу на розмаїття форм української поезії, які почали культивуватися в Шевченкові часи та після нього, але особливо розвинулися вже в ХХ ст., та й розвиваються далі. Особливе місце в цьому розвитку зайняв Іван Франко, який був безперечним новатором в українському віршуванні. Це новаторство чітко визначив Борис Бунчук: «Він увів в українську поезію значну кількість нових форм, які почерпнув зі світової літературної скарбниці або винайшов сам. Поет "прищепив" українській літературі силабо-тонічні відповідники давньоіндійської, арабо-перської та античної ритміки (шльока, рубаї, алкеєва строфа, ямбічний триметр). Він запровадив найрізноманітніші види монометричних та різнометричних різностоповиків, дав нові зразки строфіки і римування, привніс нову якість у кінцеві та внутрішні рими. Нові форми, які вводив І. Франко у вітчизняну літературу, відповідали його естетичним уподобанням. Поет-експериментатор тяжів до класичної унормованості вірша, тому розхитані форми використовував рідко. Чимало випробуваних ним ритмічних конструкцій залишилися невідомими сучасникам» [5, 295]. Поява нових для української поезії віршових форм у І. Франка, на думку Б. Бунчука, часто пов'язана з його перекладацькою практикою: «…"мінливі ритми" "Путі життя" та "Пісні сироти" з'являються після перекладу Ґетевих "вільних ритмів", як і елегійний дистих "Епіграматів і ксеній", врегульовані дольники – після перекладів з Г. Гайне. Силабо-тонічний відповідник ямбічного триметра теж уперше апробований у перекладах з К. Ф. Майєра, переспіви давньоіндійського епосу передували появі оригінального твору на основі форми "шльока". В інших випадках І. Франко безпосередньо використовував ту чи іншу форму з творчості багатьох улюблених авторів або з інонаціонального фольклору» [5, 292]. Франкова версифікація формувалася і розвивалася у відповідності з його теоретичними поглядами, адже від початків своєї творчості він, за словами Б. Бунчука, «…усвідомлював важливість форми поетичного твору, а звідси – необхідність знання основ віршування. Розгляд його віршознавчих поглядів засвідчує: поет виступав з вимогою старанного опрацювання форми, але заперечував явище її "прилизаності" як таке, що призводить до вихолощеності та монотонності» [5, 294].

Інші поети після Франка інтенсивно вводили в українську поезію нові форми. Слід звернути увагу – як вони самі це осмислювали у своїх ліричних творах. Максим Рильський відзначав, що коли І. Франко, Леся Українка, Володимир Самійленко звертались у своїй творчості до сонетів, терцин, секстин, октав тощо, «то це було не ознакою консерватизму, а навпаки – проявом руху вперед, бажанням вигострити, витончити, збагатити українське поетичне слово» [40, 14]. Поетичні форми деколи ще називають жанрами, визначальним для яких є композиційно-архітектонічна структура, проте ми будемо все ж називати їх таки формами. Різні поети користувалися різними формами, хто більшою кількістю, хто меншою – це певним чином визначало їхнє творче обличчя. Дехто й винаходив нові форми чи їх різновиди, або й сукупною своєю версифікацією відрізнявся від інших поетів-співвітчизників. От хоча б Михайль Семенко писав про себе: «*Я остроїв поезію в стрій, ні разу не надіваний*» [44, 68]. Про небезпеку завуження своєї творчості до замкнутого формалізму Володимир Гаврилюк у вірші «Невисловне» писав: «*Як висловити невисловні драми, / всю велич і скривавлений трагізм, / коли слова лише чорнильні плями, / а вірш – тільки фальшивий формалізм?*» [7, 42]. Поет-воїн, упівець Мирослав Кушнір навіть бойову витримку порівнює з віршовими формами:

Затям: у будні твердо-сірі
завзятим підеш юнаком
у безвість днів, де люто шкірить
вовчиця зуби. Твій пролом

чіткіший буде від сонета
і більш незрушний від октав.
Не букв рядки, а кулеметом
ряди ворожих трупів став [24, 166].

Часто поети у своїх віршах згадують про сонети, про які буде окрема розмова далі. Доволі часто згадують про октави й олександрини. Для прикладу, Яр Славутич писав про всі ці три

форми в одному вірші: «*Сонет, октава чи олександрина / Мені гучать, як пісня старовинна! / Високолетний беручи мотив, / Я в себе їх посвятно пригостив*» [47, 475]. Григорій Кочур, звертаючись до Миколи Сарми-Соколовського в «Ненаписаному вірші», писав про сонет і октави: «*Тріпоче життя в тенетах – укрийся в ажур сонета, / Що бажане, що мінливе – впіймай, затримай назавше, / На Дантові плечі ставши, закуй ланцюгом терцин, / Споминів луг золотавий поклади покосом октави – / Дай лад всьому світотвору та й пануй над світом оцим...*» [23, 25]. Звертаючись у вірші «Миколі Зерову» до визнаного метра, Богдан Кравців писав про сонети й олександрини: «*І тугу й гострий біль, тривожних днів неспокій, / Розводив гоже ти в майстерності високій / Сонетів різьблених, станких олександрин*» [46, 337]. Отже, про октави.

Андрій Малишко в «Земних октавах» наче дивується собі, чому він взявся до цієї форми: «Ну, братку мій, узявся до октав, / Немов не знайдеш легшої роботи, / Вже б краще сів та гарну оду склав, – / Сто грам срібла, а більше позолоти, / Чи то піснями знову пролунав, / Чи то верлібра закрутив звороти», – даючи при цьому своєрідне її визначення: «Клекоче, повен потаємних звад, / Октав суворих чарівничий лад», – і варіюючи його: «…мідний дзвін злютованих октав» [26, 499]. Василь Барка про октави Тодося Осьмачки писав: «Октавам Т. Осьмачки бракує струнного змайстрування, що колись чарувало слух. Набирають вони іншої тональности і рисунку – з незрівняно сильнішою і різкішою в піднесеннях стихією почуття, багатшого на несподівані вибухи, поруч із спадами до глибокої примирености і втишености» [2, 78–79]. Максим Стріха, розпочинаючи писану октавами свою «Нічну прогулянку», роздумує над тим, чому саме він обрав цю віршову форму для конкретного твору:

Узявши трошки старожитний тон,
Хоча й не до смаку тепер знавцеві
Суворий і довершений канон,
Збиваючись на стежки манівцеві
В обхід численних римних перепон,
Про висновки не дбаючи кінцеві,
Я все ж звіряюсь плинові октав,
Що їх частенько Рильський обирав [48, 52].

А тепер про олександрини. Олександрійські вірші (шестистопові ямби) та елегічні дистихи (гекзаметр і пентаметр), які часто культивував Микола Зеров, за словами М. Рильського, «служили меті поетичної дисципліни, строгості і ясності думки» [40, 14]. Б. Кравців апелює до двох щойно згаданих неокласиків: «*Служу Камені знов. Віршую в-одно й тільки, / І друзями мені Овідій, ніжний Рільке, / І Рильський, і Зеров. Олександрійський вірш / Переманив мене, вподобався найбільш, / Немов солодкий лад колядки чи гагілки*» [46, 336–337]. Я. Славутич дає своє визначення олександрини:

Олександрина – поетична цяцька,
Яку встругнув якийсь віршар зненацька?
О, ні, прихильники багатих рим!
Колись давно – ще був гелленський Крим –
Пошанували воя Олександра
(Кому тріюмфів нарекла Касандра),
Цією формою – на славу слав!
Хвальні поети, враг би вас не взяв
За ті рядки важкі, шестистопові,
Що прижилися в українській мові.
Я втяв стопу – до десяти складів!
Невже мій вірш у вислові збіднів? [47, 407].

Ще й інші поетичні форми згадують українські поети у своїй ліриці. М. Стріха згадує про рапсодії й еклоги: «Доспівано давно рапсодії й еклоги, / Під вироком красі поставлено печать, – / Комп'ютерній добі навіщо долучать / До призабутих книг спізнілі епілоги?» [48, 32]. Петро Ребро згадує про оду й сонет: «Ода чи сонет – / Вони тепло розносять кожним словом» [38, 38]. Павло Тичина у третій частині триптиха «Листи до поета» наче від імені роздратованої кореспондентки писав:

Скажіть мені:
кому потрібні рахітичні
оті сонети та пісні?

Народу, скажете? голодним? –
Нещасна, жалка ж та рука,
що тріолетами годує
робітника [52, 107].

Формальне розмаїття таки потрібне, навіть необхідне, – ця думка оскарженню не підлягає. За образним визначенням Генрика Вергелана, в оді ми бачимо пліт орла, канцона й сонет навіюють образ плаваючого по плесі лебедя, голуб і соловей нагадують елегію, а співучі птахи в літньому лісі – пісню [33, 162].

Звернімо прискіпливішу увагу на дві поетичні форми – на сонет і верлібр, які є наче двома крилами нашого віршування.

Українські поети до форми сонета починають звертатися ще в першій половині XIX ст. За спостереженням М. Сулими, перші українські сонети були силабічними [51, 86], їхніми авторами були Опанас Шпигоцький, Маркіян Шашкевич і Микола Устиянович. Найдавніші українські сонети не були ще сонетами у строгому сенсі цього слова, М. Сулима пояснює це так: «Відхилення від класичних схем сонета можна пояснити й версифікаційною невправністю, і труднощами, які постають перед поетами при переході однієї системи віршування на іншу (опозиція силабіка – силабо-тоніка) тощо» [51, 243]. У другій половині XIX ст. до сонетів звертався Юрій Федькович. За словами Олексія Мороза, «дотримуючись класичних розмірів і римування, поет певною мірою розширює тематику своїх сонетів» [28, 20].

У вірші І. Франка «Сонети-невільники» йдеться про те, що сонети – це «*невільничі стихи*», в яких поет «*Закутий / В тісную форму, мов у пута…*» [55, 306]. Цей мотив продовжується у вірші «Сонети – се раби. У форми пута…», полярно розширюючи діапазон – це не тільки раби, а й пани: «*Раби й пани! Екстреми ся стрічають…*» [54, 142]. До автографу вірша «Сонети-невільники» є така примітка автора: «Написано в р. 1880, досі не друковано. Деякі мотиви з сього сонета я переробив пізніше, хоч того самого року, в першім сонеті серії "Вільних сонетів", пор. мою збірку "З вершин і низин", друге доповнене видання, Львів, 1893, стор. 151» [55, 497]. За життя поета цей вірш так і не було надруковано. До сонетної форми Франко звертався досить часто, тобто його особисте ставлення до сонетів було позитивним і продуктивним. І. Франко, за словами О. Мороза, «модифікуючи складні конструкції сонетної форми, <…> творить поезії великої вибухової сили» [28, 31]. Це стосується і сонетів з циклу «Осінні думи», і «Вольних» та «Тюремних» сонетів. Після Франка до сонетної форми зверталися Олена Пчілка, Василь Щурат, Уляна Кравченко, Микола Вороний, Степан Чарнецький, В. Самійленко, Л. Українка, Тимофій Бордуляк, Микола Чернявський, інші українські поети.

Згадаймо сонети Л. Українки, які вона писала в останні два десятиліття XIX ст. Вона, успадкувавши традиції сонетярів минулого, внесла низку елементів новаторства, хоча б «у використанні тропів, зокрема анафори як одного із засобів, що свідчить про майстерність поетеси» [28, 54]. На зламі століть У. Кравченко перевершує усіх за кількістю написаних сонетів [28, 55]. Її сонетам властиві своєрідність структурних елементів, використання стилістично-звукових прийомів, чітка організація поетичної мови [28, 65]. У цей же час М. Чернявський створює свої «Донецькі сонети».

П. Тичина, хоч і нечасто писав сонети, проте коли вже брався за них, то «сміливо йшов на оновлення ідейно-тематичного змісту класичної строфи і тим самим осучаснював її» [28, 71]. На думку М. Зерова, сонет є архітектурним принципом, а не декорацією [28, 76], тому він неохайність поетичної форми сприймав хворобливо [28, 82], що й відображено в заключному терцеті його сонета «Класики»:

І лиш одна ще тішить дух поета,
Одна відроджує ваш строгий стиль –
Ясна, дзвінка закінченість сонета [15, 65].

М. Рильський писав, що Зеров, прославляючи «ясну, дзвінку закінченість сонета», «рішуче і впевнено протиставляв її розхристаності тогочасних верлібрів і провінціальному примітивізмові та вбогості поетів, які не жартуючи вважали себе "послідовниками Шевченка",

навіть у думці не покладаючи, що Шевченко був незрівнянним майстром тієї форми, закони якої він для себе встановив» [40, 14]. Недаремно ж Зеров вказував на невдатність деяких поетів, що їм судилося «накульгувать у стансах і сонетах» [15, 68]. Назвімо сонети Зерова неокласичними, тобто досконалими. Ігор Качуровський поділяє сонети на класицистичні і некласицистичні, перший різновид «безумовно, належить до літературних жанрів, а саме, до так званих жанрів з формальними ознаками», а другий є «лише позбавленою жанрових ознак чотирнадцятивіршовою строфою» [20, 167]. М. Рильський, за визначенням О. Мороза, «був закоханий у строгу форму класичної строфи», тобто в сонет, виступав проти спроб применшити його роль, значення його традицій [28, 83]. Цю любов Рильського до сонета влучно охарактеризував Д. Павличко: «Як і всяка любов, що продовжується понад п'ятдесят років, вона то пригасала, то розгорялася, то була бентежним спогадом, то милим узвичаєнням» [31, 77]. За визначенням того ж Д. Павличка, М. Рильський виконав свою «франківську норму сонетарства» [31, 61–62], адже він є поетом франківського типу [31, 75].

Відносно пізно почав писати сонети Андрій Малишко, проте досягнув у цьому значних успіхів; згадаймо його цикли «Сонети обухівської дороги», «Сонети вечорів» і «Сонети синього квітня». Тут варто згадати про одну локальну дискусію між М. Рильським та А. Малишком із 50-х років. Рильський, зреагувавши на слова Малишка «…*Сонети куці – ні к чому…*», написав два відповідні сонети, в яких у віршовій формі виклав теоретичні контраргументи. Спершу наведемо другий сонет, друкований при житті поета у збірці «Троянди й виноград», написаний у листопаді 1956 року, епіграфом до якого слугують щойно згадані слова Малишка, а теж слова Пушкіна «*Суровый Дант не презирал сонета…*» і Франка «*Живі, грізні, огромнії сонети…*»:

Як легко й просто це, мій дорогий Андрію,
Враз – розчерком пера – з історії змести
Петрарки, Пушкіна, Міцкевича листи
У вічність – ковану в залізні ритми мрію!

Та, може, вислів Ваш я кепсько розумію,
Хотіли читачам Ви, певне, повісти,
Що в дні осягнення вселюдської мети
Даремно на сонет нам покладать надію.

Не згоден я і з цим! Сувора простота,
Що слова зайвого в свої рядки не прийме,
Струнка гармонія, що з думки вироста,

Не псевдокласика, а класика, – і їй ми
Повинні вдячні буть. Не іграшка пуста
Та форма, що віки розкрили їй обійми! [39, 148].

Теза про те, що сонетові «віки розкрили обійми», є начебто очевидною, проте, як бачимо, вимагала відвертої апології. На думку І. Качуровського, той факт, що сонет існує безперервно вже протягом семи століть, сам промовляє на його користь. Теоретик і практик віршування зазначає: «Багато розмірів, строф і жанрів за той час з'явилося, розквітло і зникло, інші не зникли лише тому, що їх час від часу воскрешали, виводили з забуття поети. Лише сонет пройшов від середньовіччя, крізь Ренесанс, до сучасности, пройшов, безумовно, трохи змінившись, але не в такій мірі, як можна було б чекати» [20, 169]. Якщо ж поглянути, які зміни відбулися протягом тих століть у всіх галузях людського життя, державній, релігійній, соціальній, культурній, – то бачимо, що зміни в сонеті є порівняно мінімальними. І. Качуровський робить висновок, що сонет є «естетичною вартістю, незалежною від часу і простору, а якщо вже йому треба бути відбитком, то він є відбитком не скороминучих форм людського існування, а чогось глибшого, якоїсь потаємної суті людини... Сонет є відбитком туги людини за досконалістю, тією точкою, де людині найближче пощастило підійти до естетичного абсолюту» [20, 169]. Та повернімося до першого «Сонета» М. Рильського з його дружньої дискусії з А. Малишком, що має й підзаголовок «У порядку дискусії» і вже наведені слова Пушкіна в якості епіграфа, а написаний у травні 1951 року і при житті поета не публікований:

Ні, не кажи, що в наші дні веселі

Сонет не зберігає жодних прав;
Гаразд – «Замість сонетів і октав»...
А канонічні де ж подіть ронделі?

Не в мороці самотолюбних келій
Франко сонети, знаємо, складав,
Ні! Він темницю ними потрясав,
Валив стовпи, ламав гранітні скелі!

В чотирнадцять рядків укласти вмій
І труд, і думку, і натхнення, й бій,
І заклики до братства благородні –

І знай, що твій високий сміх і плач
Сучасний прийме радісно читач,
Що **вчора** ти обернеш у **сьогодні**! [39, 292].

Теоретична аргументація М. Рильського, виражена в цій дискусії віршовою сонетною формою, «сила його поетичного слова», що була спрямована на захист сонета, на думку О. Мороза, змусила А. Малишка «відмовитися від своїх попередніх негативних поглядів на сонет» [28, 74]. Слід зазначити, що після цієї дискусії слова «…*Сонети куці – ні к чому*...» з вірша «Не грім гармат» Малишко замінив словами «…*куценькі вірші – ні к чому*...» [39, 380], та й згодом сам почав писати чудові сонети, ніби відповівши на дещо раніше висловлений сумнів Б. І. Антонича: «*Чи вирізьблені з слів мосяжі потрібні ще кому сонети*…» [1, 80]. Були і є потрібні, що й довів своєю поетичною практикою колишній противник сонета Малишко, хоча в його творчій біографії, на думку Івана Драча, писання сонетів було всього-на-всього епізодом [11, 124]. Яр Славутич у вірші «Сонет (Definition)» дає своє чітке визначення сонета:

У двох катренах твориться квадрига
Із повнозбройних вояків-рядків;
Пульсує кров, як хвилі з лотоків,
Та гін гамує непокори крига.

Ще прийде змаг! Заклекотить недвига
Валами зваги, поривом полків,
Що, як принадний відгомін віків,
Гукнуть на прю, щоб згинула кормига.

Тоді в терцетах кована хода
Струнких колон, бадьора і тверда,
Гряде вперед визвольною стопою.

Який нестрим! Як повняться права!
О як гуде дзвінка напруга бою,
Коли, мов кулі, б'ють палкі слова! [47, 326].

Д. Павличко влучно відзначає, що в нашій літературі ледь не кожен поет писав і пише сонети, «але справжніх майстрів цієї будови поетичної в нас дуже мало, тому що сонет, незважаючи на свою мініатюрність, вимагає циклопічної кладки брил». Поет і літературознавець продовжує цю думку: «Як у стародавніх будівлях, де все тримається не на цементі чи іншому сполучному розчині, а на вмілому розрахунку ваги кожної частини конструкції, так у сонеті все підлягає змістові, струнко возведеному в досконалу форму, де не може бути жодної прокладки, найменшої щілини для побічного матеріалу. На багатьох сонетах я бачу замазані діри, відчуваю, що їх автори втратили здатність стародавніх будівничих возводити стіни вірша без шпар, творити все на віки» [30, 553]. Сам Д. Павличко у сонетній формі свої погляди на сонет викладає таким чином:

Шановний критику, немов старі монети,

Вже вийшли з обігу карбовані сонети,
Та все ж не гарячись і не свари мене ти
За те, що зв'язую думки в сонетні сплети.

Чей форми вистиглі, в законах слова стислі, –
Не скови-ланцюги, а тільки одіж мислі.
Ті спутують її, котрі в м'якому кріслі
Забули, як болять пучки, від праці тріслі.

Не спотикаються у писаній промові
І все відкинути і знищити готові,
Що не змістилося у хайживістські ямби.

Ти роги їм збивай дрючком – хай ходять шуті!
Або хоч не співай ніколи дифірамби
Отим, що тупістю та дурістю надуті! [32, 430].

Д. Павличко мав рацію, коли ще в кінці 60-х років писав, що сонет «прижився і родить на дереві української поезії, ставши нині м'язистою і розгалуженою гілкою в його кроні» [31, 65]. Сам Павличко ввів у практику білий сонет, тобто сонет без рим. Вперше білі сонети запропоновані нам у його збірці «Гранослов» (1968). До речі, слово «гранослов» поет взяв у Павма Беринди, в чийому словнику є стаття «гранословіє», що означає «віршування» [28, 100]. Про цей підвид сонетарства І. Драч писав: «Що-що не кажіть, а тут вже рима не вивезе – неповторність думки чи образного малюнка владарює тут нероздільно» [11, 127–128]; а самого Павличка назвав лицарем сонета [11, 125]. Д. Павличко назвав сонет системою обмежень для творчого натхнення, але вони лише на перший погляд схожі на параграфи й інструкції, «насправді ж вони мають характер умовностей, найзагальніших етичних правил, які нормують нашу поведінку і в яких, як у власній шкурі, живе добре вихована людина» [31, 73–74]. Д. Павличко вважає, що в композиції та формі сонета все є функціональним, а сам сонет своєю формальною викінченістю нагадує пропелер: «Коли включається мотор літака, пропелер ніби зникає, рухом своїм створюючи велику тягову силу. Так повинна зникати в справжньому сонеті його форма, коли запрацює механізм образів, мотор його змісту, бо лише в такому ніби незримому виді, рухом своїм поєднавшись із рухом ідеї, стає вона силою, здатною підняти читача на висоти поетичного мистецтва» [31, 75]. І. Качуровський зазначає, що користування сонетною формою «могло б утворити в поезії монотонію, але ми стоїмо перед фактичною різноманітністю сонетів» [20, 161]. Любомир Сеник у сонеті «Про сонет» якраз і висвітлює один із варіантів такої різноманітності:

Дзвінких сонетів ритми мелодійні
серця вражають мовою, як спів,
народжений в краю, як Див, замрійнім,
в просторах чистих неба і степів.

Мелодія тужлива, також рвійна,
мов водоспад на скелях прогримів,
як ніжний голос скрипки елегійний
на тлі тремтливих в мареві лісів.

Без них світ меркне, як гірські тумани,
бо в слові, в ритмі, в звуків морі встане
у височінь на обшири без меж.

В гармонії трагедій, драм і злетів,
глибоко втаємничених в сонеті,
сенс ритму слів, мелодії простеж [45, 4].

Деколи поети починають писати сонети для версифікаційного вправляння, щоб потім могти подолати опір будь-якої віршової форми. Святослав Гординський вважав, що Богдан Ігор Антонич вибрав сонетну форму для своїх перших поетичних спроб саме тому, щоб через таке

«учнівство» здобути майстерність, це було певне «намацування ґрунту» [9, 165]. На думку Йоганнеса Роберта Бехера, сонет є найкращим об'єктом для демонстрації проблеми змісту й форми [3, 431]. Новітні сонети наповнюються новим змістом, а він, на думку О. Мороза, впливає на виникнення нових форм, тому й відхилення від класичного сонета, що практикуються від Данте до найсучасніших сонетярів, є явищем закономірним [28, 107]. Колосального значення сонетові надає Олександр Мокровольський, що виражено в його творі «Сонет про сонет»:

Коли шанує річка береги
і ластівка – крило параболічне,
коли плекає меч жало двосічне,
веселка – гарний вигин рай-дуги;

коли петрові знають батоги,
що очі-небенята в них не вічні,
коли весна не завесніє в січні,
коли життя і смерть – не вороги, –

то так і знай: десь тут сонет причетний.
Бо чим без нього був би конус Етни,
чи паросток пшеничного зерна,

чи корабель в дорозі міжпланетній,
якби краси природа бунтівна
не карбувалася у лад сонетний? [27].

Існують різні системи сонетотворення. І. Качуровський розрізняє сонети – італійсько-французький, англійський (шекспірівський) і німецько-російський [20, 160–170]. В італійсько-французького сонета й німецько-російського – ознаки спільні, лише перший є силабічним, а другий – силабо-тонічний. Англійський сонет від цих двох відрізняється формою строфи. Учений-поет вважає, що в нас «під російським і німецьким впливом, сонети пишуться здебільшого п'ятистопним ямбом. З головних систем віршоскладання українська мова непридатна лише до квантитативної. Тому сонети з розміром, що відповідав би не російсько-німецьким, а французьким, італійським чи польським зразкам, у нас цілком можливі, хоч зустрічаються лише у молодомузців (П. Карманський та ін.) та деяких інших авторів, що вийшли з польського чи спольонізованого оточення» [20, 165]. І. Качуровський перераховує «побічні» форми сонета, загалом два десятки: 1) сонет з кодою, або хвостатий сонет, 2) сонетеса, 3) сонетино, 4) безголовий сонет, 5) сонетоїд, або фальшивий сонет, 6) половинний сонет, 7) перевернутий сонет, 8) брахісонет, 9) сонет-буриме, 10) сонет питань і відповідей, 11) фігурний сонет, 12) сонет-акростих, 13) білий сонет, 14) подвійний сонет, 15) вінок сонетів, 16) кулявий сонет, 17) ув'язнений сонет, 18) сонет-луна, 19) сонет двомовний, 20) сонет із подвійним значенням [20, 171–183]; а теж визнає, що сонет «допускає практично необмежену кількість положень у розташуванні його рим (понад 1500)», а «при бажанні, сонетист може все життя писати сонети, ніколи не повторюючись» [20, 161]. Хоча й один із кращих сонетярів М. Зеров свого часу скаржився, що «синтаксична одноманітність, обмеженість лексики, вимушеність і повторність рим скоро покладуть край моєму сонетофікаторству» [31, 74]. Використання сонетної форми дуже варіабельне. Показовим є хоча б такий приклад. Французький поет і математик Ремон Кено 1961 року опублікував книжку «Сто тисяч мільярдів поезій», яка складається з десяти базових сонетів. Їхньою особливістю є те, що відповідні рими однакові в усіх десяти текстах, крім того, кожен рядок являє собою самодостатнє закінчене речення. У результаті будь-який рядок може вільно комбінуватися з усіма іншими рядками, утворюючи нові й нові сонети. Р. Кено підрахував, що подібних комбінацій може бути сто тисяч мільярдів, на їх прочитання піде двісті мільйонів років. Українською мовою ці базові сонети переклав Юрко Позаяк, скомпонувавши й низку комбінацій.

Добре, коли поет вільно почувається і при використанні традиційних форм, і при культивуванні вільного вірша. Л. Сеник, пишучи про Володимира Лучука, чітко підмітив це в його творчості: «Поет вільно почувається в багатьох формах – від класичного катрена і сонета до розлогого думками й не обмеженого засобами вираження верлібра…» [25, 13]. Маючи на увазі поетичну творчість Анатолія Мойсієнка, Микола Ільницький зазначає, що його версифікаторська практика «підтверджує думку, що поет перед тим, як писати верлібри, має опанувати традиційні

віршові форми» [16, 302]. Літературознавець задається питанням: «Але ж чи поет має конче дотримуватися усталених канонів? Та й що сьогодні сприймати за канон? Сонет Петрарки? Але ж уже Шекспір реформував цю форму, згодом з'явилося таке поняття, як сонетоїд, а потім навіть білі сонети. Як ставитися до трансформації традиційних форм і жанрів?» [16, 303]. Розглядаючи поетичну творчість Ігоря Калинця, М. Ільницький, вважає, що традиція виявляється у літературі як внутрішня якість і що вона може бути реалізована не лише у канонічних формах і жанрах, але і через пошуки нових: «Закоріненість у традицію в поезії Калинця однаково органічна і в його сонетах, і у верлібрах, і частота тих чи інших віршових форм не може бути критерієм, щоб зарахувати його до якоїсь стильової течії, вважати традиціоналістом, модерністом чи постмодерністом. Та все ж проблема вибору форми, якщо навіть цей вибір здійснюється спонтанно, на рівні підсвідомості, існує. Тут у першу чергу звертаємося за "роз'ясненням" до самого автора, який не раз у поетичних текстах любить формулювати свої філософські ідеї та естетичні уподобання. Але знаходимо лише натяки, які можна тлумачити по-різному, приміром: "Квіти – заплiснявіла сентиментальність / в устах верлібра" ("Маки"); "Ямби – підтекст троянди" ("Полум'яні посли")…» [17, 265]. І. Калинець сам дає відповідь у третьому вірші з циклу (своєрідного вінка сонетів) «Сковорода»:

Під словом видзвенить папір –
ти чуєш – бо, душе, – готово!
І, заворожена раптово,
замри, немов у диві звір.
Настав для мене медозбір,
прудке перо в нектарі слова.
Але отямся – відрухово
ти збився на чужий манір.
Далися узнаки сонети,
коли ж неспутаний верлібр
обіцює оману лету,
коли, душе, до всеньких фібр
бриниш нестримно і нескрито,
як лід під сріблiним копитом [18, 74].

Деколи в поета виникає бажання написати сонет, але виходить вільний вірш. Олександер Смотрич про це писав: «Хотілося б усе збагнуть / до дна / і записать усе оте / сонетом – / делікатним віршем, / та ось – / дівки танцюють / гопака, / цицьками трусять / швидше й швидше, / і думка проситься на світ / сама, / як оте біологічне / вічне» [35, 115]. Ми вже казали, що сонет і вільний вірш є наче двома крилами нашої версифікації, проте й існують їх протиставлення. Зокрема, Д. Павличко писав, що сонети М. Рильського «є, мабуть, найкрайнішою протилежністю щодо вільної версифікаційної стихії нашого часу, яка найшла свій довершений вияв у творчості П. Тичини» [31, 65]. Сполучною ланкою (своєрідним містком) переведення розмови з сонета на верлібр може слугувати сонет Івана Світличного під назвою «Верлібр»:

Нуртують пристрасті без ладу –
І ритм тріщить. Як не було
Горацiїв і Буало.
Стихія слів диктує владу,

Шумить кастальське джерело.
Канони дихають на ладан.
На зло Афінам і Палладам
Розмило, залило, змело

Всі рими, ритми, цикли, строфи.
Парнас – на грані катастрофи,
Стихія ж не тверезіє.

Нуртує вир, натхненний, п'яний.
Верлібри! Вільні громадяни

Республіки Поезії! [43, 56].

Вільний вірш має коротшу історію, ніж сонет. Погляньмо на європейський і світовий контекст виникнення й побутування вільного вірша. Німецький вільний вірш склався вже в другій половині XVIII ст., він виріс із імітації античних ліричних строф. Фрідріх Ґотліб Клопшток, а за ним і Йоганн Вольфґанґ Ґете й Фрідріх Гельдерлін використовували в поетичній творчості «вільні ритми» (за тодішньою німецькою термінологією) [8, 224]. Виникнення англійського вільного вірша припадає на другу половину XIX ст., коли розцвіла поетична творчість Волта Вітмена, який взорувався на біблійну поезію, імітуючи стиль класичного англійського перекладу Біблії (XVII ст.) [8, 225]. Французький вільний вірш склався на межі XIX і XX ст., спершу він називався «vers libéré», тобто «вивільнений вірш», а не «vers libre» (так у французькій традиції називалося вільне чергування традиційних рядків різної довжини, як у байці чи кантаті). Одним із перших зразків «вивільненого вірша» був вірш Артюра Рембо, написаний 1871 року [8, 226]. Розвинувся він у творчості Еміля Верхарна. А вже при Ґійомі Аполлінері вірш із розрушеним ритмом і без рими входить в широкий вжиток, але в поняття «вивільнений вірш» він вже не вкладається, а прибирає назву «vers libre», додаючи до старого значення цього терміна нове [8, 227]. У нас утвердилося за вільним віршем визначення «верлібр». На думку М. Гаспарова, вільний вірш (верлібр) є наразі останнім етапом, якого досягнув європейський вірш у своєму послідовному історичному розвитку [8, 229].

Над природою верлібру замислювалося чимало українських поетів і на теоретичному рівні, зокрема, Валер'ян Поліщук і Майк Йогансен. Б. Бунчук вважає верлібр системою віршування і поділяє його на «метризований» верлібр, коли неперіодично чергуються різнометричні рядки, та власне вільний вірш, коли чергуються «неметричні» рядки [5, 5]. І. Качуровський називає верлібр *свобідним віршем* і зазначає, що його не слід плутати з *вільним віршем*, який, на його думку, є сумішшю різностопових віршів одного якось метра: ямба, хорея, дактиля тощо. Верлібр або свобідний вірш, за його визначенням, – це «невпорядкована суміш віршів різних метрів абож взагалі аметричних відрізків (в крайніх виявах за ритм має правити те, що здається ритмом самому авторові)» [19, 96–97]. Езра Павнд гадав, що «прагнення до верлібру ґрунтується на вичутті розміру, яке по багаторічному роз'їданні знову стало чинним» [21, 204]. Ігор Костецький через верліброву призму зазирає в античні часи: «Новаторство тих, які почали укладати вірші без рим та без рівномірних метричною довжиною рядків ("верлібр"), дало новий ґрунт для існування поезії античної, особливо ж – доантичної й позаантичної» [22, 225]. На думку Е. Павнда, «верлібром треба писати тільки тоді, коли "треба", отже тоді, коли "річ" ступенується в ритм, гарніший за розміри звичайного віршування, або щиріший, або міцніший участю у вичуванні речі, – в ритм, який є істотніший, справжніший, наочніший, ніж рівномірний звуковий вимір; у ритм, який звучав би незадовільно, якби його вклали в нормальні ямби чи анапести» [21, 204].

У триптиху «Вольні вірші» (I. «Moderne», II. «Aniма saltans», III. «До Музи») І. Франко стилізовано пародіює верлібри, які на той час ще не увійшли в моду і не набули поширеного практикування в українській поезії, а були присутні лише на рівні вкраплень у творчості деяких авторів. Незважаючи на закладену в них пародійність, Франкові верлібри самі по собі стали певним явищем в історії нашої поезії. У вірші «Moderne» він дає образні визначення вільних віршів: «*Мов оси у літнюю спеку / З гнізда – / Лиш миг – і вже не видно; / Мов стріли з нап'ятого лука, / Мов слово, окрилене гнівом, / Сердиті, / Мов усміх дівчини, принадні, / Мов жало гадюки, отруйні…*» [56, 269]. У вірші «Aniма saltans» (*душа, яка скаче*) автор не уникає римування: «*Розводжу руки – / Символ розпуки, / Захлинаюся від дикого плачу – / І скачу, / Тупочу, / Фуркочу…*» [56, 270]. У заключному вірші триптиху «До Музи» поет закликає дати йому: «*Любощів, пахощів, чарів-солодощів, / Мрій неосяжних і снів, / Солодких слів, / Соловейкових трелів, / Римів, мелодій, щоб гучно лилися рікою! / Настрою! Настрою!*» [56, 270], але не поживи для розумування: «*Думок – байдуже! / Помислів – обійдуся*» [56, 271]. Муза ж може робити що заманеться, «*Аби лиш, аби лиш / Без тенденції!*» [56, 271].

На зламі XIX–XX ст. українські поети знайомилися вже з верлібром і зверталися до нього у своїй творчості, проте, за словами М. Сулими, «засліплення верлібром не було, але було бажання зрозуміти і почути, як-то воно звучатиме» рідною мовою [50, 250]. У Л. Українки є верліброві спроби (коли вона використовує неунормовану зміну дактилів анапестами, анапестів амфібрахіями тощо із порушенням принципу рівностопності) [50, 252], які вона називає «лінивим віршем». У її «Кримських відгуках» є вірш «Уривок з листа», звідки й походить це визначення:

Товаришу мій! не здивуйте з лінивого вірша.
Рифми, дочки безсонних ночей, покидають мене,
Розмір, неначе химерная хвиля,
Розбивається раптом об кожну малу перешкоду… [53, 200].

М. Сулима ввів у теорію віршування термін «екстраполяція», смислове наповнення якого означає поширення висновків, отриманих щодо однієї частини якоїсь системи, на іншу частину тієї ж системи; резонно припустивши, що віршована мова побудована на законах екстраполяції [49, 228–229]. Учений зазначає, що у верлібрі здебільшого є свій екстраполянт, а може бути їх і декілька в тому чи іншому творі; для прикладу, у вірші «Дуже щира поезійка» М. Семенка наведено перелік несимпатичних авторові прикмет міста, а ці ознаки оформлені граматично однаково – це явище і є екстраполянтом цього твору [49, 230]. Фелікс Якубовський про принцип верлібру П. Тичини писав, що він «музичний (точніше – музикальний), наголоси йдуть за музичною композицією твору, навіть руйнуючи подекуди окремі семантичні одиниці» [58, 25]. У Тичининих верлібрах екстраполянтами можуть вважатися музичні періоди.

Томас Стернз Еліот зазначав: «Жаден vers не є libre для того, хто хоче щось створити» [21, 204], тобто для поета жоден вірш не може бути вільним. Із цим не згоден Микола Рябчук, який пише: «*вірші завжди / вільні // навіть якщо / ми їх заримуємо / закуємо у строфи / замкнемо у фоліанти*» [41, 12]. Якщо вірші вільні, то вони можуть бути й екстравагантними, й ексцентричними. Наприклад, Ю. Позаяк таким епітетом нагороджує вільні вірші: «*В ексцентричному верлібрі / Закрутилась голова…*» [37, 95]. У Михайла Зарічного є вірш «Верлібристам», де та сама заримована строфа перетворюється в неримовану:

коли у цім житті
я зроблюся старим
писатиму тоді
поезію без рим

наприклад отаку:

коли у цім житті старим я зроблюся
без рим тоді писатиму
поезію [14, 23].

І. Качуровський стосовно римування верлібру виділяє три можливості: 1) рими нема взагалі, 2) рима обов'язкова, 3) рима в'яже окремі вірші, а інші лишаються неримованими [19, 97]. Верлібри деколи бажають бути римованими; як пише Василь Слапчук: «*Я нині вільний, / як верлібр, / якому сниться рима*» [36, 101]. На думку Й. Р. Бехера, вільний вірш не менш строгий, ніж замкнута римована форма, різниця тільки в тому, що «рима» й інші сполучні засоби цілком перенесені всередину рядка; вільний розмір повинен бути витриманий в усій його непорушній строгості [3, 94].

Ася Гумецька, характеризуючи верлібр Богдана Бойчука як «віршування часто без рими», відзначає, що його в'яже «не лише традиційна рима, але й ритм, тому він переважно вживає астрофічну побудову вірша, або зв'язує строфи "анжамбеман" чи переносом» [12, 231–232]. А сам Б. Бойчук, роздумуючи над специфікою верлібру при розгляді творчості Валерія Іллі, називає його верлібр маєстатичним, ритуальним [4, 181]. М. Сулима вказує на те, що Володимир Затуливітер, продовжуючи розвивати традиції нормативного верлібру, що складається з морфологічних і синтаксичних повторів, часом відступає від нього, «покладаючи надії на власне поетичність описуваної ситуації» [49, 231]. Анатолій Гризун вважає, що ритмічна єдність верлібру ґрунтується на певній синтаксичній завершеності словесних періодів, які він відзначає у В. Затуливітра, у чиїх верлібрах рима та метр «художньо компенсуються послідовністю ліплення образної думки» [10, 205].

Костянтин Москалець відзначає «сумісність вільного й регулярного вірша» у творчості Володимира Свідзінського, маючи на увазі, що традиція та модерн «не є членами бінарної опозиції, утворюючи нерозщеплюване ціле, заґрунтоване на досвіді містичної єдності» [29, 27]. К. Москалець наводить питання, яке віддавна турбувало Олега Лишегу: чому, мовляв, В. Свідзінський, поет тієї ж духовної формації, що й М. Зеров і неокласики, пішов настільки відмінним шляхом? О. Лишега, задаючи таке питання, либонь, «шукав якоїсь легітимізації або,

іншими словами, традиції для власної, майже всуціль верлібрової, творчості». Якщо Свідзінський «використовував вільний вірш нарівні з конвенційними формами, і там, і там досягаючи неперевершених результатів», то Лишега досягає відповідних результатів, використовуючи лише вільний вірш [29, 24–25]. Микола Воробйов у вірші без назви, маючи на увазі І. Драча (бо вірш присвячений саме йому), образно вимальовує певний етап еволюції українського віршування:

Зовсім розламати будинок йому не вдалося.
Але й те добре, що діти можуть пробігати діркою,
котра лишилась відтоді,
коли він був молодим.

Одначе він таки розламав той будинок,
але так, що всі стіни лишились неушкодженими,
і всі вони разом захищають його від інших стін –
а це так, ніби їх не існує зовсім [6, 19].

Андрій Підпалий, хоч і зараховує верлібр до маргінальних форм, все ж визнає, що він (верлібр) в українській поезії ХХ ст. посів своє вагоме місце і мав найрізноманітніші формальні варіанти. Визначаючи домінуючий принцип організації верлібру, дослідник зазначає, що «головним чинником організації вірша є ритм рядків, побудований на принципі, що не пов'язаний із заданою фонічною структурою, а створений за семантико-інтонаційною доцільністю згідно з задумом автора» [34, 7]. А Б. Бунчук зазначає, що до верлібру відносять різні структури: «від неримованої і неврегульованої тоніки до "синтаксичних" і "антисинтаксичних" форм, що спираються тільки на інтонаційний ритм рядків та неперіодичні повтори різних рівнів» [5, 5]. Юрій Андрухович про специфіку писання верлібрів висловився так: «Верлібр відкриває нові обрії, нові можливості, але й вимагає неабиякої зосередженості, "справжності", яку вже не зімітуєш римованими "дзеньками-бреньками". Бо інакше виникає загроза такого собі "верліброво легкопису", млявого й розслабленого» [42, 82]. У нашій сучасній поезії паралельно існують і «справжні», і «легкописні» верлібри, можемо навіть сміливо говорити про верліброве розмаїття.

На думку М. Гаспарова, віршування після верлібру має трояку перспективу подальшого розвитку. Перший шлях – тривіальний: просте повернення до традиційних форм національних віршувань. Другий шлях – перспективний: це відштовхування від верлібру в напрямку нової більш строгої організації. І третій шлях – тупиковий: розвиток тенденцій вільного вірша до крайньої межі; цей шлях має два варіанти творення нетрадиційних віршових форм – віршів для слуху і вірші для ока [8, 229–231]. Проте гадаємо, що ні слухова, ні зорова поезія не є тупиковими варіантами розвитку віршування, а обидва ці види мають широкі перспективи поряд із культивуванням верлібру та традиційних форм. Паліндромія та візуальна поезія, які сприймаються перш за все на око, взагалі займають в українській сучасній поезії вельми помітне місце, а слухова слем-поезія сміливо виборює місце під сонцем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антонич Б. І. Повне зібрання творів / Богдан Ігор Антонич ; упорядкув., комент. Д. Ільницького ; передм. М. Ільницького. – Львів : Літопис, 2009. – 968 с.
2. Барка В. Земля садівничих : есеї / Василь Барка. – Б. м. : Сучасність, 1977. – 190 с.
3. Бехер И.-Р. О литературе и искусстве / И.-Р. Бехер ; сост., пер. и примеч. Е. Кацевой ; вступ. статья Т. Мотылевой ; изд. второе. – Москва : Художественная литература, 1981. – 528 с.
4. Бойчук Б. Валерій Ілля – поет із розширеними очима / Богдан Бойчук // Сучасність. – 2009. – № 12. – С. 177–182.
5. Бунчук Б. Віршування Івана Франка : монографія / Борис Бунчук ; МОН України ; Чернівецький держ. ун-т ім. Ю. Федьковича. – Чернівці : Рута, 2000. – 308 с.
6. Воробйов М. Ожина обрію : поезії / Микола Воробйов. – К. : Рад. письм., 1988. – 160 с.
7. Гаврилюк В. Поезії / Володимир Гаврилюк ; упоряд., автор передм. В. Лучук. – Львів : Каменяр, 1994. – 112 с.
8. Гаспаров М. Очерк истории европейского стиха / М. Л. Гаспаров ; изд. второе (дополненное). – Москва : Фортуна Лимитед, 2003. – 272 с.
9. Гординський С. На переломі епох : літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи / Святослав Гординський ; упорядкув., наук. редагув., післям.

Р. Лубківського. – Львів : Світ, 2004. – 506 с. – (Серія «Ad Fontes»).
10. Гризун А. Проза – це донор поезії / Анатолій Гризун // Поезія–85. – К. : Рад. письм., 1985. – Вип. 1. – С. 205–209.
11. Драч І. Духовний меч : літературно-критичні статті та есе / Іван Драч. – К. : Рад. письм., 1983. – 352 с.
12. Естафета : збірник Асоціяції Діячів Української Культури / Література, мистецтво, наука, критика. – Ч. 2. – Нью-Йорк ; Торонто, 1974. – 318 с.
13. Жулинський М. Нація. Культура. Література: національно-культурні міфи та ідейно-естетичні пошуки української літератури / Микола Жулинський. – К. : Наук. думка, 2010. – 560 с.
14. Зарічний М. Вербалізація верболозу : збірка віршів / Михайло Зарічний. – Львів : Афіша, 2008. – 144 с.
15. Зеров М. Твори : у 2 т. / Микола Зеров ; упоряд. Г. П. Кочур, Д. В. Павличко. – К. : Дніпро, 1990. – Т. 1 : поезії, переклади. – 847 с.
16. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / Микола Ільницький ; передм. І. Дзюби. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. І. – 840 с.
17. Ільницький М. На перехрестях віку : у 3 кн. / Микола Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – Кн. ІІ. – 704 с.
18. Калинець І. Невольнича муза : вірші 1973–1981 років / Ігор Калинець ; вступ. стаття Д. Гусара Струка. – Балтимор ; Торонто : Українське незалежне В-во «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1991. – 452 с.
19. Качуровський І. Нарис компаративної метрики / Ігор Качуровський. – Мюнхен, 1985. – 119 с.
20. Качуровський І. Строфіка / Ігор Качуровський. – Мюнхен : Інститут Літератури ім. Михайла Ореста, 1967. – 359 с.
21. Костецький І. Переклад есе «Оглянувшись» Езри Луміса Павнда (фрагмент) / Ігор Костецький // Ї. – 2004. – № 35 : Мова [німої] країни. – С. 187–206.
22. Костецький І. Стаття про вірші / Ігор Костецький // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 214–215. – Вересень-жовтень. – С. 224–250.
23. Кочур Г. Інтинський зошит : вірші 1945–1953 років / Григорій Кочур ; передм. В. Скуратівського. – К. : Молодь, 1989. – 40 с.
24. Кушнір М. Слова із книги бою : поезії, листи, матеріали / Мирослав Кушнір ; упоряд. І. Калинець ; вступ. слово В. Неборака. – Львів : Поклик сумління, 1994. – 240 с.
25. Лучук В. Поезії / Володимир Лучук ; передм. Л. Сеника. – К. : Молодь, 1968. – 200 с.
26. Малишко А. Поетичні твори. Літературно-критичні статті / Андрій Малишко ; упорядкув., приміт. Н. М. Гаєвської. – К. : Наук. думка, 1988. – 734 с. – (Серія «Бібліотека української літератури»).
27. Мокровольський О. Сонет про сонет / Олександр Мокровольський // Поезія–81. – К. : Рад. письм., 1981. – Вип. 4(56). – С. 66.
28. Мороз О. Етюди про сонет (До питання про традиції і новаторство в розвитку сонета) / О. Н. Мороз. К. : Дніпро, 1973. – 112 с. – (Бесіди про художню літературу).
29. Москалець К. Гра триває : літературна критика та есеїстика / Костянтин Москалець. – К. : Факт, 2006. – 240 с. – (Серія «Висока полиця»).
30. Павличко Д. Літературознавство. Критика : [у 2 т.] / Дмитро Павличко. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2007. – Т. 1 : Українська література / передм. авт. – 568 с.
31. Павличко Д. Магістралями слова : літературно-критичні статті / Дмитро Павличко. – К. : Рад. письм., 1977. – 312 с.
32. Павличко Д. Твори : в 3 т. / Дмитро Павличко ; передм. В. Моренця. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 1 : поезії. – 504 с.
33. Писатели Скандинавии о литературе : сб. статтей ; пер. с дат., исланд., норв. и швед. ; сост. Е. К. Мурадян. – М. : Радуга, 1982. – 416 с.
34. Підпалий А. Маргінальні форми в українській поезії ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Підпалий Андрій Володимирович ; Київ. нац. ун-т ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2004. – 20 с.
35. Поза традиції : антологія української модерної поезії в діяспорі / упоряд. Б. Бойчук ; ред. колегія Б. Бойчук, І. Макарик, Д. Струк, І. Фізер. – К. ; Торонто ; Едмонтон ; Оттава : Вид-во Канадського інституту українських студій, 1993. – 473 с.
36. Позадесятники : поетична антологія / упорядкув., біогр. портрети О. Гордона ; передм.

М. Жулинського ; післям. Є. Барана. – Львів : Престиж-інформ, 1999. – 116 с.
37. Позаяк Ю. Шедеври / Юрко Позаяк ; вид. друге, доповнене і перероблене ; передм. І. Лучука. – Львів : Піраміда, 2004. – 144 с.
38. Ребро П. Запорізька веселка : лірика, сатира й гумор / Петро Ребро ; передм. М. Нагнибіди. – К. : Дніпро, 1967. – 208 с.
39. Рильський М. Зібрання творів : у 20 т. / Максим Рильський ; упорядкув., приміт. Б. Л. Корсунської, В. П. Лети ; ред. тому Л. М. Новиченко. – К. : Наук. думка, 1984. – Т. 4 : поезії 1949–1964. – 424 с.
40. Рильський М. Микола Зеров – поет і перекладач / Максим Рильський // Зеров М. Вибране / Микола Зеров ; упорядкув. С. Ф. Зерової; приміт. Г. П. Кочура, В. П. Петрова. – К. : Дніпро, 1966. – С. 5–17.
41. Рябчук М. Зима у Львові : вірші різних років / Микола Рябчук. – К. : Молодь, 1989. – 112 с.
42. Салига Т. Відлитий у строфи час : літературно-критичні статті / Тарас Салига. – Львів, 2001. – 328 с.
43. Світличний І. Серце для куль і для рим : поезії, поетичні переклади, літературно-критичні статті / Іван Світличний. – К. : Рад. письм., 1990. – 584 с.
44. Семенко М. Вибрані твори / Михайль Семенко ; упорядкув., передм. А. Білої. – К. : Смолоскип. – 2010. – 688 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
45. Сеник Л. Тремтлива далечінь / Любомир Сеник. – Ужгород : Ґражда, 2010. – 116 с.
46. Слабошпицький М. 25 поетів української діаспори / Михайло Слабошпицький. – К. : Ярославів Вал, 2009. – 728 с.
47. Славутич Я. Поезії та поеми : повне видання (1937–2004) / Яр Славутич. – Едмонтон : Славута, 2004. – 484 + 176 с.
48. Стріха М. Сонети та октави / Максим Стріха. – К. : Основа, 1991. – 88 с.
49. Сулима М. Верлібр / Микола Сулима // Поезія–85. – К. : Рад. письм., 1985. – Вип. 2. – С. 228–233.
50. Сулима М. Вільний вірш у висловлюваннях і творчій практиці Лесі Українки / Микола Сулима // Леся Українка. Публікації. Статті. Дослідження / упоряд. О. Ф. Ставицький. – К. : Наук. думка, 1984. – С. 246–253.
51. Сулима М. Книжиця у семи розділах : літературно-критичні статті й дослідження / Микола Сулима. – К. : Фенікс, 2006. – 424 с.
52. Тичина П. Зібрання творів : у 12 т. / Павло Тичина. – К. : Наук. думка, 1983. – Т. 1 : поезії 1906–1934 ; упорядкув., приміт. О. І. Кудіна ; ред. тому О. Т. Гончар. – 736 с.
53. Українка Л. Твори : в 10 т. / Леся Українка. – К. : Держ. вид-во худ. літ-ри, 1963. – Т. 1. / пердм. О. Бабишкіна. – 468 с.
54. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 1 : поезія ; упорядкув., комент. М. С. Грицюти, Н. Л. Калениченко ; ред. тому Н. Л. Калениченко. – 502 с.
55. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 2 : поезія ; упорядкув., комент. І. І. Басса, В. Я. Герасименка, А. А. Каспрука ; ред. тому І. І. Басс. – 544 с.
56. Франко І. Зібрання творів : у 50 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976. – Т. 3 : поезія ; упорядкув., комент. А. А. Каспрука, Й. Я. Куп'янського ; ред. тому П. Й. Колесник. – 448 с.
57. Чижевський Д. Український літературний барок : нариси / Дмитро Чижевський ; підготовка тексту, мовна редакція Л. Ушкалова ; вступ. стаття О. Мишанича. – Х. : Акта, 2003. – 460 с.
58. Якубовський Ф. Шляхи української поезії / Фелікс Якубовський // Антологія української поезії / упорядкували В. Атаманюк, Є. Плужник, Ф. Якубовський. – Х. ; К. : Книгоспілка, 1930. – Т. ІІ. – С. V–XXXVI.

Олег СОБЧУК

ФАБУЛЬНО-СЮЖЕТНІ ЗВ'ЯЗКИ В ДЕТЕКТИВІ (СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Детектив, який є виразно сюжетним жанром, завжди цікавив теоретиків, навіть незважаючи на його приналежність до масової літератури. Вочевидь, причиною цього була легкість, з якою начебто можна проаналізувати його структуру, – особливо це стосується перших зразків цього жанру, зокрема, оповідань Е. По та А. Конан-Дойла. Їхні оповідання зазвичай повторювали одну й ту саму формулу, яка просто не могла не впасти у вічі. «Очевидність» цієї сюжетної схеми заохочувала до теоретизувань не тільки літературознавців, а й авторів кримінальних оповідань і романів. Зокрема, статті, присвячені особливостям детективу, є в Дж. Саймонса [9], Р. Чандлера [14], Г. К. Честертона [15]. Дж. Д. Карр навіть вклав теоретизування з приводу одної з класичних детективних загадок, «зачиненої кімнати», у вуста доктора Фелла – персонажа свого роману «Людина-привид» («The Hollow Man»; інший варіант назви – «Three Coffins») [3, 526–538].

Роздуми письменників вносять певну ясність у те, якою є структура детективу, але, разом із тим, мають поверхневий і фрагментарний характер. Власне, тому я й не розглядатиму цих розвідок у своєму дослідженні, а просто обмежуся їхньою констатацією. Цікавішими є дослідження теоретиків та істориків детективного жанру, які варто розглянути детальніше.

На думку В. Шкловського – одного з перших аналітиків детективного жанру – кожна новела про Шерлока Холмса складається з таких елементів:

«I. Очікування, розмова про попередні справи, аналіз.

II. Поява клієнта. Ділова частина оповідання.

III. Докази, які наведено в оповіданні. Найбільш важливими є другорядні дані, поставлені так, що читач їх не помічає. Там само подано матеріал для хибного розв'язку.

IV. Ватсон дає доказам неправильне тлумачення.

V. Виїзд на місце злочину, дуже часто ще не здійсненого, завдяки чому досягається дієвість оповіді і впровадження *роману зі злочинцями* в *роман із детективом*. Докази на місці.

VI. Офіційний детектив дає хибний розв'язок; якщо його немає, то хибний розв'язок дає газета, потерпілий або сам Шерлок Холмс.

VII. Інтервал заповнюється роздумами Ватсона, який не розуміє, в чому справа. Шерлок Холмс курить або займається музикою. Деколи він поєднує факти в групи, не даючи остаточного висновку.

VIII. Розв'язок, здебільшого, неочікуваний. Для розв'язку використовується дуже часто здійснювана спроба злочину.

IX. Аналіз фактів, який робить Шерлок Холмс» (курсив мій. – *О. С.* Варто звернути увагу на те, що Шкловський виокремлює «роман зі злочинцем» і «роман із детективом», – це згодиться нам трохи згодом) [16].

Важливо, що дослідник не вважає цю схему притаманною лише новелам про Шерлока Холмса. Він стверджує, що вона «не створена Конан-Дойлом, хоча ним і не вкрадена. Вона викликана самою сутністю» [16] детективного жанру. Далі Шкловський порівнює цю схему зі схемою новели Е. По «Золотий жук», маючи на меті показати їхню спільність:

«I. Експозиція: опис друга.

II. Випадкова знахідка документа. Друг звертає увагу на його зворот (звичайний для Шерлока Холмса прийом).

III. Незрозумілі вчинки друга, розказані темношкірим (Ватсон).

IV. Пошуки скарбу. Невдача завдяки помилці темношкірого (традиційний прийом затримки, порівняти з хибним розв'язком).

V. Знахідка скарбу.

VI. Розповідь друга з аналізом фактів» [16].

Запропонована Шкловським схема детективного сюжету – одна з найдетальніших. Більшість пізніших спроб розчленувати сюжет детективу на складові частини були значно простішими. Для прикладу можна навести модель А. Трошина:

«1. Сигнал таємниці.

2. Збирання фактів.

3. Версії.

4. Вибір і просування однієї версії.

5. Розкриття таємниці» [13].

Р. Фрімен у праці «Мистецтво детективного оповідання» («The Art of the Detective Story») запропонував ще простішу схему: 1) постановка проблеми (злочин); 2) розслідування; 3) вирішення; 4) докази, аналіз фактів [7, 27].

Доволі оригінальною була спроба Т. Кестхейї накласти на детективний сюжет модель, запропоновану В. Проппом для чарівної казки. На думку угорського літературознавця, «[д]етектив – це своєрідна нова форма чарівної казки: міська казка» [4, 144]. Детективний твір, пише він, має той самий набір дійових осіб, що й чарівна казка. Їх співвіднесено наступним чином: герой = приватний детектив; неспражній герой = професійний поліцейський; ворог = убивця; цар, царівна = клієнт; дарувальник = підозрювані; помічник = асистент детектива (або свідки) [4, 144–145]. Сюжети детективів, як і сюжети чарівних казок, «поділяються на задачу та розв'язання» [4, 144]. Щоправда, Кестхейї забуває про т. зв. відправника – ще одного обов'язкового персонажа проппівської схеми. Продовжуючи роздуми дослідника, можна припустити, що в детективі клієнт зазвичай поєднує в собі два «кола функцій»: царівни (царя) і відправника.

Головним недоліком перерахованих вище моделей, як видається, є відсутність розрізнення двох складових елементів, що обов'язково мають бути в кожній детективній історії: *фабули злочину* і *фабули розслідування* цього злочину (на можливість такого розмежування побіжно натякав В. Шкловський – див. курсив у цитованому вище тексті). Причиною цього недогляду могло бути традиційне уявлення про лінійність фабули та її одиничність. Розуміння фабули й сюжету як двох лінійних послідовностей подій, що відрізняються лише порядком розташування елементів, не дуже зручне для літературознавчого аналізу, тому має бути переглянуте. Хоча ця тема доволі широка і, безперечно, потребує окремого дослідження, я спробую намітити деякі вузлові точки.

За класичним визначенням Б. Томашевського, «фабулою є сукупність мотивів у їхньому причинно-часовому зв'язку, сюжетом – сукупність тих самих мотивів у тій самій послідовності і тому зв'язку, в яких вони дані у творі» [12, 183]. Таким чином, у його баченні (яке можна вважати характерним для російських формалістів) і фабула, і сюжет постають у вигляді ланцюжків подій, що відрізняються тільки внутрішньою структурою, яка, однак, і в першому, і в другому випадках є лінійною. Таке розуміння фабули й сюжету найбільш поширене в сюжетології XX століття[33].

Хоча цей підхід має вже тривалу традицію, він містить одну помітну суперечність. Очевидно, що до наративного тексту з більш-менш складною структурою не може бути застосоване розуміння фабули як лінійної при тому, що два принципи її будови (причинно-наслідковий і хронологічний) мають бути збережені. У більшості наративних творів в один момент художнього часу відбувається кілька подій. Саме на таку ситуацію ми натрапляємо, наприклад, у повісті Конан-Дойла «Собака Баскервілів». Впродовж певного часу доктор Ватсон живе в маєтку Баскервілів у графстві Девоншир і пише Шерлоку Холмсу звіти про стан справ. Холмс же в той самий час знаходить собі пристанище в одній із печер неподалік від Баскервіль-холу й інкогніто слідкує звідти за маєтком. Для нас тут важливо не те, що детектив вдається до цього трюку, а те, що в один момент наративного часу два персонажі здійснюють мало пов'язані дії, які не є наслідком одна другої. Те, що робить Ватсон у Баскервіль-холі, ніяк не впливає на приїзд Холмса в Девоншир; приїзд Холмса в Девоншир попервах ніяким чином не впливає на дії Ватсона. Таким чином, можемо зробити висновок, що маємо справу з двома окремими фабульними нитками, які переплітаються тільки тоді, коли Ватсон довідується про перебування Холмса в Девонширі.

Цей приклад варто було навести тому, що присутність двох фабульних ланцюжків у ньому є очевидною. Ми знаємо те, що відбувалося з Ватсоном (з його звітів) і те, що сталося з Холмсом (із його короткої ретроспективної розповіді). Проте нехай не виникає враження, що присутність багатьох фабульних ниток є рідкісним явищем. Насправді в кожному наративі їх велика кількість: у той час, коли Холмс і Ватсон бесідують у вітальні, місіс Хадсон готує на кухні чай, а новий клієнт піднімається сходами до помешкання 221б. Інша справа, що далеко не всі з цих ліній є настільки часто повторюваними, що можуть розглядатися як елементи граматики детективного жанру.

Як правило, фабули складаються з багатьох подієвих ланцюжків, переплетених між собою

33 Пор. концепції С. Четмена [17], дослідників «групи μ» [8], Дж. Каллера [18], В. Кожинова [5]. Варто, однак, відзначити також існування поглядів, суттєво відмінних від традиційного. Див., зокрема, праці Б. Єгорова, В, Зарєцкого та ін. [11], І. Сілантьєва [10]. Вони не збігаються з концепцією, пропонованою в цій статті, тому я на них не зупинятимусь.

різними способами, і мають сітчасту будову. Сюжет же, як і будь-яке повідомлення, висловлене за допомогою природної мови, має лінійну будову. В один момент наративного часу в сюжеті не може відбутися двох подій, адже неможливо одночасно розповісти про два випадки, якщо навіть вони й сталися одночасно. У фабулі ж одночасність двох подій цілком нормальна, оскільки фабула – не матеріальний, а ментальний конструкт, призначений для певних цілей. Цими цілями, на нашу думку, є розкодування наративного (сюжетного) рівня тексту. Різноманітні сюжетні фігури, такі як інверсія, еліпсис, повтор тощо, читач може зрозуміти тільки тоді, коли знає, яким є *правильний* порядок подій. Це знання, базоване на читаному тексті й елементарних принципах побудови фабули (хронологічність і причинно-наслідковість), дає читачеві змогу розкодувати сюжет. Відтак, фабулу доцільно вважати кодом (або ж «мовою» у значенні, притаманному для структурної лінгвістики), а сюжет – «повідомленням» (або ж «мовленням»). З іншого боку, можна стверджувати, що фабула є парадигмою художнього твору, тоді як сюжет – його синтагмою. У кожен момент наративного часу в фабулі трапляється кілька подій (це парадигма або, користуючись термінологією Р. Якобсона, «вісь селекції»), з яких автор вибирає ту, яку розмістить у сюжеті (тобто в синтагмі або «осі комбінації»).

Контраргументом проти такого погляду могло б бути зауваження, що код обов'язково має бути наперед заданим, а оскільки читач перед початком читання зазвичай не знає фабули, то вважати, що вона є кодом, неправильно. Проте таке розуміння коду, як показав Ю. Лотман, є лиш одним із можливих. Інший підхід полягає в тому, що «текст мислиться як відмежоване, замкнуте в собі скінченне утворення. [...] [К]од нам невідомий – його ще треба буде реконструювати, виходячи з даного нам тексту» [6, 424]. Варто наголосити, що це друге розуміння коду як продукту мислення, праці над текстом, ніяк не суперечить першому. Воно просто більш характерне для мистецьких текстів. Можна припустити, що саме неясність кодів часто й робить мистецтво мистецтвом. Фабула якраз і є яскравим прикладом кодів другого типу.

Повертаючись до особливостей фабульно-сюжетних відношень у детективному жанрі, варто наголосити на обов'язковій двофабульності детективу. Цими двома фабульними ланцюжками, з яких складається детектив, є фабула злочину й фабула розслідування. Така структура детективного твору вже була помічена деякими дослідниками. Зокрема, її зауважив Ц. Тодоров: «В основі класичного детективу (*whodunit*), – пише він, – лежить подвійність, саме ця подвійність допоможе нам зробити наш опис. Такий твір містить не одну, а дві історії: історію злочину та історію слідства. У найчистішому своєму вигляді ці історії не пересікаються. […] Перша історія, тобто історія злочину, закінчується до того, як розпочинається друга. Що відбувається в другій? Там небагато дії. Персонажі другої історії, історії слідства, не діють, а вивчають» [19, 139]. Проте з цього зауваження Тодоров зробив, як видається, хибний висновок, що опозиція «історія злочину – історія слідства» відповідає формалістській опозиції «фабула – сюжет». На його думку, історія злочину – це те, що «було насправді» (фабула), а історія слідства – те, яким чином ми дізнаємося про першу історію (сюжет). Проте очевидно, що історія слідства теж якось відбувалася в фіктивній реальності твору і що про неї ми теж дізнаємося якимсь способом. Тобто і перша, і друга історії є фабулами – *дві фабули в одному творі*. Ці дві фабули формують парадигму детективного твору, а його синтагмою буде сюжет, який, безперечно, лише один.

Двофабульність детективного твору зауважила також російська дослідниця Я. Маркулан. «Вивчення великої кількості композиційних схем, – стверджувала вона, – підводить до висновку про двофабульну будову детективу. Те, що Мессак і Кайуа називають «зворотним способом оповіді» насправді є присутністю в одній розповіді двох фабульних історій, кожна з яких має свою композицію, свій зміст і навіть свій комплект героїв (винятком є вбивця, який присутній в обох історіях)» [7, 31]. Щоправда, авторка обмежується констатацією цієї двофабульності й не продовжує аналіз. Тому розглянемо структуру цих двох фабул, а також спосіб типового структурування детективного сюжету – очевидно, що він має давати якісь художні переваги, створювати певний риторичний ефект.

Структура двох фабульних ланцюжків детективу має наступний вигляд:

1) *історія злочину*: у злочинця з'являється мотив для злочину (М) → він готується до злочину (Г) → здійснює злочин (З) → ховає інформацію про злочин, хоча деякі сліди все ж лишаються (С) → приховує власну особу (ПО).

2) *історія слідства*: життя детектива до того, як він дізнається про злочин (ДЗ) → зауваження слідів злочину (зазвичай цими слідами є факт зникнення людини, труп, відбитки пальців тощо) (С) → розслідування (форми якого можуть дуже сильно варіюватися, тому я не розкладатиму його на дрібніші події) (Р).

Структура фабули детективного твору матиме такий вигляд:

Р
/
М → Г → З → С → ПО
/
ДЗ

Фабульні ланцюжки поєднано за допомогою спільної події: злочинець ненавмисно залишає після себе певні сліди, які знаходить клієнт детектива або поліція (рідше – сам детектив).

Сюжет детективного твору має наступний вигляд:

ДЗ → С → Р → М → Г → З → ПО

Тобто в детективному творі події викладаються не так, як воно мало б бути згідно з хронологічним принципом: мотив → злочин → розслідування. Все відбувається навпаки: спершу розповідається про детектива, потім – про те, як він дізнався про залишені сліди, як проводив слідство, і, врешті-решт, яким чином, ким і чому було здійснено злочин. Отже, про початок (історія вбивства) нам повідомляють аж у кінці – зазвичай це оформлено у вигляді розповіді детектива на останніх сторінках твору (можуть бути, звичайно, й інші способи – наприклад, у романі А. Крісті «Десять негренят» поліція знаходить у викинутій морем пляшці послання від убивці, де він детально розповідає про те, як скоїв свій злочин).

Такий спосіб розташування подій, очевидно, варто назвати риторичним терміном «*інверсія*». Яка ж роль фабули в цьому сюжеті, влаштованому з використанням інверсії? За допомогою фабули (тобто завдяки знанню про два її основні закони: хронологічний і причинний) читач може поміняти ці події місцями, поставити їх у правильному хронологічно-причинному зв'язку. Інверсія ж, безперечно, є риторичним прийомом, який надає детективному тексту художності; вона є відхиленням від норми, яке примушує читача здійснювати операцію впорядкування тексту, повернення його до правильного, фабульного, зразка.

Крім інверсії детективний сюжет містить також інші засоби досягнення поетичного ефекту. Одним із них є *інтрига*. А. Греймас визначав інтригу як «взаємне розведення функцій, тобто їхнє віддалення від семних змістів» [2, 298] – інакше кажучи, як віднесення в різні кінці твору таких пар, як «недостача» і «ліквідація недостачі» (Греймас показує дію цього принципу на прикладі чарівної казки). У традиційному детективі цієї схеми дотримано ідеально: про вбивство (яке, фактично, можна назвати недостачею інформації про вбивство) розказано на перших сторінках, а про те, хто був убивцею (це інформація, якої бракувало) – на останніх.

Отже, для того, щоб створити інтригу, потрібно якимсь чином збільшити відстань між завданням і його вирішенням. Проте як це зробити? Один зі способів нагнітати інтригу можна виокремити, скориставшись теорією «оповідних можливостей» К. Бремона. На думку цього дослідника, основною одиницею оповіді є функція (тут він солідарний із В. Проппом). Щоб сформувати оповідь, функції потрібно згрупувати в «елементарну послідовність», яка «відповідає трьом фазам, обов'язковим для *всієї* дії [курсив К. Бремона – *О. С.*]:

а) функція, яка відкриває можливість дії у формі певного вчинку чи передбачуваної події;

б) функція, яка реалізує цю можливість у формі події чи вчинку;

в) функція, яка завершує дію у формі досягнутого результату» [1, 109].

Кожна група функцій може бути реалізована або нереалізована – залежно від того, чи будуть якісь перешкоди для здійснення серединного елемента цієї тріади. Такі елементарні послідовності можуть об'єднуватися в складні послідовності, які утворюють різні конфігурації.

Очевидно, що функція не може бути одночасно і реалізованою, і нереалізованою, проте реалізована функція може на певному етапі видаватися нереалізованою, і навпаки. Сюжетне втілення елементарної послідовності матиме такий вигляд:

відкриття можливості дії → удавана реалізація дії → нереалізація дії → результат;

або ж:

відкриття можливості дії → удавана нереалізація дії → реалізація дії → результат.

Проілюструємо цю схему прикладом із творів того ж таки Конан-Дойла. У новелі «Шерлок Холмс при смерті» протягом усього твору читач думає, що детектив справді помирає, а в кінці довідується, що Холмс лише вдавав хворого, щоб заманити злочинця до свого «смертного ложа». Як бачимо, тут відкривається можливість смерті Холмса, яка протягом всього твору здається майже реалізованою, але наприкінці все-таки не здійснюється. Цей прийом був потрібен письменнику, щоб затримати відповідь на питання, помре персонаж чи ні, і таким чином створити інтригу. Подібних прикладів у детективах дуже багато. Власне, кожен твір цього жанру містить структуру інтриги: спершу – складна загадка, яку начебто неможливо розв'язати, а потім – вирішення її детективом.

У цьому дослідженні було здійснено спробу застосувати семіотичний підхід до проблеми фабули і сюжету в детективному творі. Зокрема, було запропоновано розглядати фабулу не у вигляді лінійної послідовності подій, а в формі переплетення багатьох подієвих ланцюжків. Таку конструкцію доцільно вважати кодом, що його конструює читач на основі сюжету. Сюжет же можемо розглядати як повідомлення, формоване автором на основі фабульного коду. Характерною рисою фабули детективу є наявність у ній двох подієвих ланцюжків: історії злочину та історії його розслідування. Обов'язковими ж рисами сюжету детективного твору є присутність у ньому специфічних наративних фігур – інверсії та інтриги.

Тема сюжетно-фабульних відношень у детективі заслуговує, звичайно, детальнішого вивчення. Одним із можливих шляхів його поглиблення може бути дослідження не тільки інверсії та інтриги, а й інших риторичних прийомів, типових для детективного жанру, що дасть змогу чіткіше окреслити межі цього різновиду літератури, відмежувати його від суміжних жанрів: авантюрного роману, «роману таємниць» XIX століття, «чорного» роману тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // Искусствометрия: Методы точных наук и семиотики / Сост. и ред. Ю. Лотмана, В. Петрова. Изд. 3-е. – М. : Издательство ЛКИ, 2008 – С. 108–135.
2. *Греймас А.* В поисках трансформационных моделей / А. Греймас // Греймас А. Структурная семантика: поиск метода; [пер. с франц. Л. Зиминой]. – М. : Академический Проект, 2004. – С. 278–319.
3. *Карр Дж. Д.* Человек-призрак [пер. с англ. С. Мининой] / Дж. Д. Карр // Карр Дж. Д. Человек-призрак. – М. : АСТ, 1992. – С. 403–575.
4. *Кестхейи Т.* Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе [пер. Е. Тумаркиной] / Т. Кестхейи. – Будапешт : Корвина, 1989. – 262 с.
5. *Кожинов В.* Сюжет, фабула, композиция / В. Кожинов // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – С. 408–485.
6. *Лотман Ю.* Текст в тексте / Ю. Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб : Искусство–СПБ, 2005. – С. 423–436.
7. *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив / Маркулан Я. – Л. : Искусство, 1975. – 168 с.
8. *Общая* риторика [Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клинкенберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А.] ; [пер. с фр.] / Общ. ред. и вступ. ст. А. Авеличева. – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.
9. *Саймонс Дж.* Кто они такие и почему мы их читаем? (Фрагмент из книги «Кровавое убийство») / Дж. Саймонс // Как сделать детектив [пер. с англ.] / Послесловие Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 225–246.
10. *Силантьев И.* Фабула, сюжет и мотив в системе нарратива / И. Силантьев // Наративні виміри літератури: Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. / Упор. І. Папуша // Studia methodologica. – Вип. 16. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 46–51.
11. *Сюжет* и фабула / [Егоров Б., Зарецкий В., Гушанская Е., Таборисская Е., Штеингольд А.] // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. – Рига, 1978. – Т. 5 – С. 11–21.
12. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
13. *Трошин А.* Детектив: техника и материал [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://detective.gumer.info/txt/troshin.doc.
14. *Чандлер Р.* Простое искусство убивать / Р. Чандлер // Чандлер Р. Полное собрание сочинений / в 8 тт. – М. : «Ренессанс» СП «ИВО-СиД», 1993. – Т. 2. – С. 373–376.
15. *Честертон Г. К.* Как пишется детективный рассказ [пер. с англ. А. Ливерганта] / Г. К. Честертон // Карр Дж. Д., Пирсон Х. и др. Артур Конан Дойл. Жизнь и творчество. – М. : Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 467–473.
16. *Шкловский В.* Новелла тайн [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://rulit.org/read/636/.
17. *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca; London, 1978. – 278 p.
18. *Culler J.* Fabula and Sjuzhet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions / J. Culler // Narratology: an Introduction. – London : Longman, 1996. – P. 93–102.

19. *Todorov Tz.* The Typology of Detective Fiction / Tz. Todorov // Modern Criticism and Theory. A Reader. – 2000. – P. 137–144.

Оксана ГАЛЬЧУК

АНТИЧНИЙ ІНТЕРТЕКСТ У СИМВОЛІСТСЬКІЙ ПОЕТИЦІ ДМИТРА ЗАГУЛА

У статті аналізується роль античного інтертексту творчості Дмитра Загула. Визначається, що рецепція греко-римських образів і мотивів реалізується через алюзивні відсилання, континуаційні відношення, ремінісценції, у результаті чого відбувається збагачення семантики текстів.

Ключові слова: символізм, античний інтертекст, міфологема, інтерпретація

The article analyses the role of antique intertext in Dmytro Zagul's poetry. It was determined that reception of Greco-Roman images and motives has been realized through an allusion, continuous relations and reminiscences. As a result semantic of the symbolist poet's texts enriched.

Key words: symbolism, antique intertext, interpretation, mythologem.

В статье проанализирована роль античного интертекста в творчестве Дмытра Загула. Подчеркивается, что рецепция греко-римских образов и мотивов реализуется через аллюзии, континуационные отношения, реминисценции, в результате чего происходит обогащение семантики текста поэта-символиста.

Ключевые слова: символизм, античный интертекст, мифологема, интерпретация.

Ім'я Дмитра Загула без сумніву можна включити до списку тих митців українського відродження 20-30-х років XX ст., чия творчість значною мірою виступала медіатором між світовим і національним. Поет досить часто звертався до біблійного інтертексту, інтерпретуючи образи й мотиви Святого Письма у власній ліриці та створивши цілий цикл переспівів під назвою «На біблійні теми». І хоча це питання не стало об'єктом окремого розгляду, його побіжно порушували у своїх студіях С. Далавурак, В. Лесин [4], Т. Чорногуз [12], Г. Черниш [11] та ін. Що ж до античного інтертексту загулівської поезії, то він практично не вивчений.

Сповідування символістських принципів поетичної творчості, знання класичної грецької та латинської філології, німецької мови й літератури, всесвітньої історії, здобуті Загулом у Чернівецькій класичній гімназії, склали сприятливе підґрунтя для активного реципіювання античного інтертексту. Ще навчаючись у гімназії, майбутній поет з-поміж інших творів здійснив переклад українською мовою другої пісні «Енеїди» Вергілія та кількох Горацієвих сатир. І хоча в подальшій перекладацькій діяльності він віддавав перевагу поезіям насамперед німецької, а також англійської, російської, чеської літератур, проте античний «слід» можна віднайти в його оригінальній творчості різних років.

Інтертекстуальна стратегія Загула щодо античного матеріалу реалізувалася по-різному: як безпосереднє звернення до образів греко-римської міфології та сюжетів античної літератури або як опосередковане фольклорною, біблійною чи іншою літературною традицією опрацювання мотивів, що співвідносяться з античною художньою спадщиною. Серед останніх – комплекс мотивів, пов'язаних із космологічними уявленнями. Оскільки пантеїстичне світовідчуття, одухотворення всього живого, упевненість в існуванні нерозривного зв'язку космосу природного й людського характерні й світогляду давніх українців і уявленням про світ давніх греків, то ідентифікувати їх винятково з античним інтертекстом не можна. Опрацювання Загулом космологічних мотивів – це радше продовження вітчизняної романтичної літературної практики, що синтезувала в собі й власне українські фольклорні та західноєвропейські, у тім числі й античні, традиції. Окрім того, інтерпретація поетом теми природи як свічада, куди вдивляється людина,

щоб краще пізнати себе, цілком вписується в одну з тенденцій української модернової поезії 20-3-х років, яку Н. Шумило назвала «увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо» [13, 10].

Заклик злитися з природою, стати її часткою звучить у вірші «Будьмо, як літом зорі вечірні». Людина постає тут як мікрокосм, що відображає у собі весь космічний макрокосм. Небо в Загула – втілення Краси (*«вічна краса»*), Часу (*«там заховали вічність безкраю»*), що позбавлені агресії та ворожості щодо людини (*«ясні та тихі нам небеса»*). Так здійснюється перегук з античним сприйняттям космосу як естетично досконалого й вічного в часі та із проклівським розумінням людини. Як відомо, неоплатонік Прокл у своїй етиці вважав, що й людину «потрібно розглядати так само, як і весь космос, тому що і людина є маленьким космосом. Вона наділена розумом, логосом, божественним і смертним тілом, на зразок всесвіту» [цит. за 9, 309]. Загул, що здобував освіту на філософському факультеті й був добре обізнаний з історією світової філософської думки, нерідко надавав своїм творам вигляду поетичних філософських абстракцій, що, можливо, й дало підстави сучасним критикам вести мову про перегук українського символіста «з релігійно-містичною (“теургічною”) лінією російського символізму, теософською філософією» [7, 233]. Та не менш виразним, на нашу думку, є зв'язок поета з українською бароковою художньою практикою, зокрема зі сковородинівською ідеєю «трьох світів» – макрокосму, мікрокосму і світу символів, – що виводить на типологічні перегуки з античною традицією. Так, між внутрішнім світом ліричного героя поезії Загула «Як затихнуть на серці печалі» і небом існує взаємозв’язок: герой шукає у неба прихистку в найважчі моменти свого життя, саме небо може применшити людський сум. Так залучається й українська фольклорна традиція, плідно розвинута свого часу романтиками. У символістській поезії, суттєво скоригованій неоромантичним елементом, така інтерпретація зв’язку людини й природного космосу цілком звична. Але Загул розвиває цю тенденцію далі: його ліричний герой здатний повною мірою сприймати красу неба лише тоді, коли його переповнює душевний спокій. Проголошується зумовленість естетичної гармонії гармонією моральною. І в цьому поет-символіст солідарний із переконанням неоплатоніків щодо істинної краси, в основі якої лежить гармонія Краси, Добра і Справедливості.

Джерело Краси для Загула – насамперед природа. Поет славить землю, співає їй урочистий пеан: «Стоять квітки, окроплені росою, / Окроплена росою, тремтить трава. / Мої думки захоплені красою, / Захоплені красою мої слова» [5, 74], «Яка прекрасна – вільна земля! Хай вічно благословенним буде її ім’я!» [5, 96]. Земля – мати, в обіймах якої відчуття щастя набуває своєї повноти («Гойдай, лелій наші радощі, земле, в колисці своїй кільцем вогневим!» [5, 96]). Антеїзм підживлює оптимістичний настрій, очікування радісних змін.

Окрім естетичного, природа має в Загула й етичний вимір. Так, у вірші «В дзеркалі Черемошу скелі високії» ліричний герой веде мову про цілковите злиття з природним об’єктом, ототожнює себе з ним (*«Змалечку ріс я над хвилями,/ Хвилям подібним зробився …»* [5, 65]). Водночас образ Черемошу асоціюється з неперехідними в часі поняттями (*«Образ реального з вічними цілями / В серці в кусочки розбився»* [5, 65]), бо лише вони змушують серце битися сильніше крізь роки та простір.

Один із традиційних мотивів творчості Загула – мотив розлуки з рідним краєм, почуття людини, що опинилася на чужині, – відсилає до традиції лірики Овідія періоду заслання. Спочатку цей мотив актуалізується у зв’язку з драматичними обставинами життя автора: під час Першої світової війни його серед інших українських інтелігентів Буковини було взято російською армією заручником і відправлено до Нижнього Новгорода. У віршах «Коли на долоню наклоню чоло», «Розіслалась далека дорога» він згадує свій дім, і навіть якщо це «*хатка убога*» і «*достатки малі*», стверджує, що «*дрібними сльозами заплачу на чужині за вами не раз»* [5, 66].

Пізніше, опинившись в Одесі, а потім і в Києві, Загул неодноразово звертатиметься до образу Підгір’я – покинутої батьківщини. Але надалі цей образ виявлятиметься у двох інваріантах залежно від контексту. У віршах, позначених суспільно-політичною тенденційністю, Підгір’я – антитеза іншому, соціалістичному способу життя, територія страждань, несвободи, боротьби з експлуататорами. Поет гаряче підтримує земляків і висловлює надії на визволення усіх західноукраїнських земель з-під гніту імперій (вірші «Заграли дзвони», «Братам поза межі», «Додому! (Україна мовить)»). Таке прочитання образу рідного краю характерне для збірок «Наш день» і «Мотиви» (в останній темі життю Буковини присвячений окремий цикл «Heimweh» («Туга за рідним крам»), у яких засвідчений погляд митця вже з підрадянської України, що пропонує висококультурну й водночас ідеологічно витриману поезію. Проте, на нашу думку, співцем

радянської дійсності в тому варіанті, який очікувався й диктувався офіціозом, Загул так і не став. По-перше, революційний пафос його творів практично вичерпується темою західноукраїнських земель, що залишаються під владою Польщі та Румунії. При цьому автобіографізм поезій, присвячених покинутій батьківщині, пом'якшує тираноборчі мотиви. По-друге, ідеологічна виваженість віршів Загула поєднувалася з високою культурою слова, у тому числі й зверненням до світового інтертексту, що, своєю чергою, сповільнювало рух його творів до масового читача. Оскільки доступністю, масовізмом нерідко підміняли розуміння народності як обов'язкового елемента соцреалістичного методу, Загул важко вписувався в парадигму радянського поета. Тому, можливо, після збірки року «Мотиви» (1927), Загул, як зазначав Ю. Лавріненко, «не знайшовши снаги стати угодним партії «пролетарським ліриком», < … > стає таким критиком і теоретиком» [7, 131]. Та навіть коли Загул-поет і поступився місцем Загулу-критику, це не вберегло його від репресій – трагічного фіналу мільйонів.

В іншому інтимному контексті, Загул перетворює образ рідної Буковини на своєрідну міфологему островів блаженних. Така трансформація образу відбувається в результаті доповнення теми розлуки з рідним краєм поетичним концептами античного походження – мотивом золотого віку та міфемою сон: «*Отчизно моя дорога, / Мріє великої туги! / <…> Ти снишся мені уві сні, / Розкішна, зелено колиско, / І часом здається мені, / Що ти осьде, що близько*» [5, 133]. Якщо в поезії київських неокласиків «золотий вік» втілюється переважно в образах європейської (греко-римської) та вітчизняної (українське бароко) давнини, то у вірші Загула «Так любить душа одинока» в результаті накладання овідіївського мотиву ностальгії він набуває конкретних часових і географічних параметрів, пов'язаних із власним життєвим досвідом автора. Отже, античні образи залучено як упізнавальні знаки, вони «можуть виступати у ролі відкритих або прихованих моделей світу, що інтерпретується для читача» [1, 125]: «*В ту мить я пригадую знову / Колишні щасливі часи… / <…>І знов причуваються дзвони, / Що линуть над рідним селом, – / І довго душе не холоне, / Шепоче вечірній псалом* [5, 156].

Туга ліричного героя за добою золотого віку потроєна різними інтертекстуальними вкрапленнями – символістським, верленівським мотивом пізньої осені, де увиразнюється передчуття завершальності; ностальгійним настроєм відірваного від батьківщини поета, для якого дім – священний храм *(«дзвони», «вечірній псалом»),* а відтак минуле постає як час душевної та духовної гармонії. Конструюючи міфологему рідного краю як островів блаженних, Загул акцентує на моральному комфорті: у вірші «Коли на долоню наклоню чоло» поет не веде мову ні про матеріальні нестатки, ні про скруту, якої зазнала його родина після смерті батька, а підкреслює, що саме в рідному краю «*серце, не знаючи злиднів, жило*» [5, 64]. Для поета-символіста матеріальне відходить на задній план, не визначає його світовідчуття. Отже, спостерігаємо не пасивне відображення явищ і предметів зовнішнього світу, а вираження погляду на них. Саме про таку прерогативу лірики говорив О. Лосєв, наголошуючи, що потрібна не «просто фотографія предмета, а певна точка зору на нього, підведення його під цю точку зору й розуміння цієї точки зору як конструктивного принципу відтворень, як породжуючої моделі, яка відповідним чином систематизує те, що художник фактично спостерігав у житті» [8, 8 – 9].

Увиразненню мотиву золотого віку сприяє міфологема сну (вірші «Як деколи здрімається, то сниться Підгір'я», «Я чую пісню, мов крізь сон»). Завдяки такому елементу античного інтертексту, як мотив сну, відбувається ускладнення не лише змістового, а й ідейного рівнів поезії. Мотив сну виконує роль «допоміжного» матеріалу для творення авторського міфу про стабільність і процвітання, себто про золотий вік, потреба в якому завжди зростає в часи історичної й естетичної нестабільності та переорієнтації. Бажання знайти опертя в минулому, створити історію щасливої давнини диктує розуміння міфу не просто як прекрасної фантазії, а як надбання історично далеких епох, що необхідні сучасній людині. Так Загул долучається до неоміфологізації, актуальність якої, за спостереженням А. Нямцу, збігається з потребою в константах людського життя, а міф у такому випадку розуміється як форма трансісторичної суспільної свідомості, що існує в житті народів протягом усієї історії [10, 11].

У поезії Загула образи й мотиви, що відсилають читача до античності, нерідко наснажують інтимний зміст твору філософським звучанням. Так, у вірші «Пам'яті друга» автор, відтворюючи найінтимніші порухи душі ліричного героя, звертається до традиційного для жанру тристії мотиву втрати, скорботи. Твір присвячений пам'яті В. Кобилянського – поетового товариша ще з часів гімназії. Для Загула його смерть – втрата не лише друга, а й творчого однодумця: на відміну від самого поета, чия участь у «Музагеті» «була етапною, але епізодичною», Кобилянський залишився йому вірним «до останніх своїх поетичних виявлень» [6, 240].

Типологічний перегук поезії «Пам'яті друга» з тристією підтверджує і те, що Загул уникає теми уславлення померлого, характерної для епітафії, пізніше й для елегії, а повністю сконцентровується на почуттях того, хто зазнав втрати: «*Душа до одчаю самотня…/ Ти тільки сон,/ перебіжна тінь…/ Ти тільки тінь скорботна»* [5, 94 – 95]. Ліричний струмінь вірша автор доповнює медитативним, і це, на нашу думку, відбувається завдяки введенню низки образів, якими давні греки і римляни позначали свої уявлення про потойбіччя. Смерть маркована образами самотності («*душа од одчаю самотня*»), неможливості повернути втрачене («*сон*»), тінь померлого («*перебіжна тінь*», «*тінь скорботна*»). За античною міфологією, померлі ставали в царстві Аїда тінями, навічно зануреними в скорботу. Говорячи про свого друга, Загул буквально цитує класичні джерела: словосполучення «*скорботні тіні»* або «*тіні безмовні*» трапляється в описах царства померлих у поемі Вергілія «Енеїда». Як і типологічно схожі описи: у Загула – «*Стоїш у задумі, мов сонний ліс…*», «*Осінь надійде, осінь сумна – без пахощів і без цвіту*») [5, 95], у творі Вергілія – *«Як листя багато / В перший осінній мороз облітає в лісах…»* [2, 137]; емоційний стан ліричного героя, який переживає втрату того, хто рано пішов із життя, суголосний осінньому настроєві спустошеності, «маленької смерті» перед зимовим завмиранням. Отже, якщо автобіографізм вірша «Пам'яті друга» зумовлює особливу емоційну пронизливість змісту, то реципіювання античного інтертексту увиразнює почуття ліричного героя й надає епічного масштабу його втраті.

Зазвичай картина світу будь-якого поета не обмежується уявленнями про природний космос, а потребує доповнення естетикологічними мотивами, в яких відображається авторське бачення прекрасного, ролі митця й природи творчості. У поезії Загула естетична декларація оприявлена, по-перше, через обстоювання типового для символіста культу краси (більш характерне для ранньої творчості); по-друге, через полемічний діалог з опонентами під час літературної дискусії 1925-1928 рр. При цьому в обох випадках Загул нерідко звертається до греко-римської художньої образності, що, власне, цілком закономірно, позаяк лексикон естетикологічних мотивів укорінений у традиції античності.

Уже ранні збірки Загула – «З зелених гір», «На грані» – і певною мірою «Наш день», сповнені, як зазначав Ю. Лавріненко, «жагучого спершу оптимістичного, а потім все більш і більш песимістичного бажання "недосяжної краси", абсолютного пізнання, філософічних максим, а далі як "осяг" — абсолютне розчарування ("*я вуха заслоню чорною хусткою, я вуха затичу бавовною білою*")» [7, 133]. Загул мріє про витворену поетичним словом всепереможну Красу: «*Ловлю невловимі хвилини життя, / Лечу за святою красою* [5, 49-50]. Він приймає античну максиму «Ars longa, vita brevis est», стверджуючи, що краса творчості довговічніша за красу фізичну: «*Я сплету тобі, квітко, віночок / З невеселих любовних пісень. / А вони не загинуть ніколи,/ Не змарніють без сонця листи…* » [5, 62].

Проте зміст ранніх творів поета засвідчує неоднозначність авторської естетичної платформи: з одного боку, озвучування типово символістського переконання, що досягти ідеалу краси можна лише у мріях («*За недосяжною красою / Блукаю серцем скрізь*» [5, 59]), з другого боку, одним із лейтмотивів є ствердження суспільного призначення поезії («Розвійтеся з вітром, думки невеселі!», «Грай, легкокрилий вітре, на полі», «Гей! Та доки сумувати?»). Можливо, узагальненням цього можна вважати вірш «Не слухають мене дзвінкії рими». При цьому Загул оперує традиційним мотивно-образним комплексом античного походження (*Аполлон, муза, Парнас*) не лише для того, щоб висловити своє естетичне кредо, а й для акценту, що суть не в запереченні творчості як такої, а в протиставленні класицистичної естетики не-класицистичній. «Інакшість» свого ліричного героя підкреслює демонстративною антитезою «реальний світ – світ мистецтва» («*Нема на мені божої окраси, / Я земний чоловік!*»), а відмову від орієнтації на суворі класицистичні принципи втілює в низці промовистих образів мовчазної арфи («*Не слухають мене дзвінкії рими, Не може акорду вивести зі струн*»), зрадженої ним музи, ім'я якої він не називає, а вдається до парафрази («*Прости мені, небесная богине / Що я тебе ненароком завів!*»), покинутого Парнасу («*Прости мені, оспіваний Парнасе, / Що я від тебе втік* ») і бога – покровителя мистецтв («*Прощай мене, високий Аполлоне, / Що в землю я зарив святий талан*» [5, 41]). Антична образність стає тут і «об'єктом», і «знаряддям» у дискусії щодо тези «мистецтва для мистецтва», яку поет коригує відповідно до національної специфіки символізму.

У вірші «Згадка» Загул досить скромно означає свою працю: «*Я не герой, не цвіт, не геній. / Я звичайніський робітник,/ Що в обстановці цій буденній / Ще змалку працювати звик*» [5, 103]. А в «Білому мармурі» поет увиразнює образ митця алюзією на мотив Пігмаліона, що вкладає життя у новий витвір: «*Може, вирізьбиш істоту, / Даш їй розум, почуття;/ Може, з крапель твого поту / Ти створиш нове життя*» [5, 70]. Образ митця Загул доповнює важливою

характеристикою: чи не важливішою за сам акт творення є можливість віднайти в ньому alter ego та відповіді на загадки власного буття: «*Може, знайдеш в ній розгадку / Власних болів і страждань,/ Глибину свого упадку, / Далечінь своїх зітхань* [5, 70]. Автор ускладнює естетичну проблематику філософською, а відтак мистецький витвір у його тлумаченні перетворюється на ще один всесвіт, у якому віддзеркалюється малий всесвіт автора. Тут, можливо, варто говорити й про алюзію на Сковороду (а це ще один перегук символіста з неокласиками, у поезії яких образ мандрівного філософа й мотиви його творчості звучали не раз). Його Нарцис, вдивляючись у своє відображення, пізнає себе, як і митець Загула, що через власний твір краще розуміє свою сутність. Свідченням тяжіння ліричного героя Загулової творчості до саморефлексії є і досить часте звернення поета до образу дзеркала, свічада («Будьмо, як зорі літом…», «В дзеркалі Черемошу…»). Діалог Загула зі Сковородою – характерна тенденція української античності ХХ ст., яка полягає в рецепції греко-римських мотивів та образів посередництвом вітчизняної літературної традиції, що, своєю чергою, вже була зразком так званої вторинної семіотизації. Тож в українській модерновій поезії маємо справу з семіотизацією третього ступеня як виявом сприйняття і засвоєння античності в нових історичних і духовно-естетичних обставинах.

Розчарування, що прийшло на зміну втіленому у ранніх творах «жагучому бажанню <… > “недосяжної краси”», досягло своєї кульмінації, на нашу думку, в підсумковій збірці Загула «Мотиви» (1927), до якої ввійшли поезії, написані з 1923 до 1926 р. Не можемо цілковито погодитися з тим, що у «цій збірці «поет цілком виявив себе як апологет нової доби» [6, 235]. Подібне передбачає однозначність і чітку визначеність у декларації своєї позиції. Тоді як вірші збірки пронизані відчуттям дисонансу між реальною дійсністю і мріями, ліричний герой веде постійний діалог-суперечку з неназваними опонентами й самим собою, зіштовхуючи кардинально різні естетичні позиції. Так, у вірші «Різні мотиви», Загул протиставляє винесеній в епіграф гетевській формулі «Талант поета дозріває в тиші, а вдача тільки в бурі життєвій свою позицію: «*Не в тишині формується поет,/ Не в самоті німих чернечих келій. / В юрбі людей, бурхливій і веселій,/ Він розіклав барвистий свій намет»* [5, 104]. Поет – це трибун («*його палітра – площі та панелі*»), який не веде, а навпаки – служить масам, що й самі не знають своєї мети («*де ловить він життя високі трелі / І рух юрби до невідомих мет*»). Завдання сучасного митця – відтворення реальної дійсності, а не світу мрій, фантазій та ідей: «*Живий поет – не класик, не естет, – / Він дійсний світ одбити в пісні мусить! / Життя, як море, змінне і бурхливе, – / Він мусить знати всі його мотиви*» [5, 104]. Щоправда, ріже слух слово «*мусить*», повторене двічі, що дамокловим мечем нависає над поетом, витіснивши «хоче», «прагне», «бажає». Своїх опонентів (радше всього, неокласиків, бо йдеться про класичні форми у віршуванні, які ті культивували у власній творчості, про принцип творчого анахоретства, неодноразово позиційованого Зеровим, Филиповичем та ін.) Загул намагається переконати, що «*ні тріолет, ні станса, ні сонет / Сучасного не вдарить, не зворушить*» [5, 104]. При цьому його поетична настанова написана саме у формі сонета. Складається враження, що автор так і не прийняв беззаперечно й до кінця те, у чому *мусить* упевнити інших.

Вважаємо, що саме можливість приміряти творчу маску інших авторів, заявлена в назві збірки «Мотиви», відкривала Загулові широкий і безпечний простір і для іншої дискусії, у якій він уже озвучив свою позицію статтею «Про спад ліризму в сучасній українській поезії» (1924). Як відповідь вульгарним соціологам, що «проголосили війну інтимній ліриці, вважаючи її несумісною із завданням будівництва соціалізму» [4, 24], сприймається цикл «Лірика скрут і турбот». Зміст її – своєрідний діалог, який веде поет зі своєю музою, намагаючись переконати насамперед себе, що «*коли навколо вир, / Коли навколо сповідь, / Що затопила просторінь степів*», не час для лірики про «*сині волошки дівочих очей*», «*про білі лілеї долонь…*» [5, 136]. Зауважимо, імені музи в циклі не згадано, своїм адресатом поет називає тугу: «*Не збагну, туго, чого ти прийшла? Чого тобі знов од мене*?». Та з огляду на Загулове визначення власної лірики як «*вбогої лірики / Злиднів, скрут і турбот*» [5, 136], туга і є його неназваною Евтерпою.

Для митця складається драматична ситуація, коли «пісня оця фахівцям нецікава, / А для маси вона – горобця «цвірінь»…» [5, 138]. Вимога «прикривай золотою габою / Свою скруту і смуток, / Розпуку і сум» [5, 138] та «хай грає усміх привітний / На сполотнілих устах» [5, 139] веде до знеособлення творчої особистості. У гіркому самоповчанні звучить відмова від власного голосу: «Будь гострий, як влучний дотеп, / Кидай навколо крилаті слова, / Хоч під грудьми нявкає котик / І з болю тріщить голова» [5, 139]. Іронічний тон такої настанови підкреслює алюзія на вислів «крилаті слова», що, як відомо, ввійшов до активного літературного вжитку завдяки епічним поемам Гомера, як, приміром, в «Одіссеї»: «Тільки один Еврілох затримати всіх намагався / голос піднісши, до них він зі словом звернувся крилатим» [3, 400]; «Наблизивсь до

нього, / Взяв за правицю його, прийняв мідногострого списа / І, промовляючи, з словом до нього звернувся крилатим» [3, 430]. У контексті вірша Загула – це заклик до агітаційного віршування, показово-оптимістичного й нещирого. Таким чином, іронічно осмислене античне інтертекстуальне вкраплення відіграє роль акценту, що допомагає з'ясувати істинний зміст твору.

Знаки античної культури в поезії Загула нерідко виступають у ролі образів-характеристик. Так, у вірші «Майбутнє» автор уводить у текст твору сучасної тематики образ *весталки*: «*А балерина голову наклонить / Чутливим жестом, мов сумна весталка*» [5, 80]. Образ римської жриці богині Вести ускладнює сприйняття змісту – на емоційному рівні підкреслено самотність ліричної героїні (весталки приймали обітницю безшлюбності, і кохання залишалося для них недосяжною мрією), на інформаційному – породжує сумніви в безхмарності майбутнього, опису якому присвячений твір. І хоча висловлено палку мрію про прийдешнє, «*де буде світло, радісно, прозоро, / Де буде серцю і рукам просторо / І легко так для працьовитих мас*» [5, 80], порівняння з весталкою вносить мінорну ноту в настроєву гаму вірша.

Якщо, говорячи про майбутнє, Загул звертається до образу римської античності, то у відтворенні картини минулого в поезії «Згадка» – до давньогрецької міфології. Характерно, що образ Прометея виступає не в героїчному контексті, а в естетикологічному. Зіставлено два типи поета: один живе в постійних сумнівах («*як обрій кров'ю догорить / Стою невпевненим, покірливим»*), і туга (знову загулівський варіант «музи») радить йому «*Чекай спокійної могили / І не турбуйся про людей! / Їм тільки власне, власне миле*» [5, 102]. З таким поетом автор співвідносить і себе «старого». Тоді як «новий» Загул «*радий, що позбувся туги, / Що позабув одразу знов / Оте маріння недолуге, / І віру, й ліру, і любов*» [5, 103]. Отже, у вірші «Згадка», як і в циклі «Лірика скрут і турбот», відчувається намагання прийняти нові реалії часу, а з ними й нові вимоги щодо суспільної заангажованості художньої творчості. І хоча ліричний герой стверджує, що він «*не герой, не цвіт, не геній*», а «*звичайнісінький робітник*», проте готовий виконувати місію Прометея – «*скільки сили, скільки вміння, / І скільки вистачить часу, / Я все вкладу в одне горіння, / В одне терпіння все внесу*» [5, 103]. Отже, образ Прометея в Загула виступає традиційною характеристикою героїзму, а його вчинки асоціюються з переконанням в істинності, справедливості. Поет уже не дозволяє собі іронічної інтонації, а йде за традиційним романтичним потрактуванням міфічного персонажа як тираноборця і зразка самопожертви.

Отже, роль античного інтертексту в поезії Загула полягає насамперед у формуванні специфіки авторського символізму: традиційний для символізму песимістичний настрій пом'якшується класицистичною врівноваженістю і прагненням гармонії. Античний інтертекст, що поглиблює філософічність його лірики, є доказом репрезентації поетом філософсько-естетичної концепції символізму, за якою образи-символи відтворювали і реальний, матеріальний сенс явищ, і його ідеальну заданість, сакралізовану дійсність. Роль античності у Загула зближує його художню практику з неокласичною, а відтак можна говорити про спільну парадигму класичного і символістського потрактування античності в українській поезії 20-30-х років.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Астаф'єв О.* Інтертекстуальність як літературна стратегія // Астаф'єв О. Образ і знак: Українська емігрантська поезія у структурно-семіотичній перспективі / Астаф'єв О. – К. : Наук. думка, 2000. – 268 с.
2. *Вергілій* Енеїда / Віргілій / М. Білик (пер. з лат.). – К. : Дніпро, 1972. – 354 с.
3. *Гомер* Одіссея / Гомер / Б. Тен (пер. із старогр.) : Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. – Х. : Фоліо, 2002. – 574 с.
4. *Далавурак С., Лесин В.* Ужинок бентежного поета // Загул Д. Поезії / Далавурак С., Лесин В. – К. : Рад. письменник, 1990. – С. 5 – 26.
5. *Загул Д.* Поезії / Загул Д. – К. : Рад. письменник, 1990. – 326 с. (Б-ка поета).
6. *Історія української літератури XX ст.:* У 2-х кн. / За ред. В. Дончика. – Кн. 1. – К. : Либідь, 1994. – 784 с.
7. *Лавріненко Ю.* Дмитро Загул // Розстріляне Відродження: Антологія. 1917 – 1933: Поезія – Проза – драма – Есей / Лавріненко Ю. (упоряд.) – К. : Смолоскип, 2004. – 984 с.
8. *Лосев А*. Проблемы символа и реалистическое искусство / Лосев А. – М. : Искусство, 1976. – 367 с.
9. *Лосев А.* История античной эстетики: В 2 кн. / Лосев А. – М. : ООО Изд-во Фолио, 2000. Кн. 1. – 830 с; Кн. 2. – 676 с.
10. *Нямцу А.* Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) /

Нямцу А. – Черновцы : Рута, 2007. – 520 с.
11. *Черниш Г.* Символістська сторінка Д. Загула / Черниш Г. // Слові час. – 1990. – № 8. – С.49 – 51.
12. *Чорногуз Т.* «Багато акордів на струнах моїх…»: [До 100-річчя з дня народження Д. Загула] / Чорногуз Т. // Українська мова і література в школі. – 1990. – № 10. – С. 88 – 89.
13. *Шумило Н.* Початок ХХ ст.: загальні тенденції художнього розвитку / Шумило Н. // Історія української літератури ХХ ст.: У 2 кн. – Книга перша. – К. : Либідь, 1994. – С. 9 –32.

Андрій ЦЯПА

ЕРЛЕНД ЛУ: ФОРЕСТ ҐАМП В ЛІТЕРАТУРІ ПРОПОЗИЦІЇ

У статті на основі критичного прочитання роману «Мулей» Ерленда Лу ставиться стилістичне запитання про межу поміж наївністю та примітивністю.

Ключові слова: наївність, позазнаходжуваність, щоденник, блог, масова література, література пропозиції.

В статье на основании критического прочтения романа «Мулей» Ерленда Лу поднимается стилистический вопрос о границе между наивностью и примитивностью.

Ключевые слова: наивность, вненаходимость, дневник, блог, масовая литература, литература предложения.

In the article on the base of critical reading of "Muleum" by Erlend Loe we emphasize on the stylistic question about the line between innocence and primitivity.

Key words: innocence, outsidedness, diary, blog, mass literature, literature of supply.

Звертаємо увагу, що у 2007 р. світові явився «Мулей», черговий роман популярного сучасного норвезького письменника Ерленда Лу. Автор — письменник, кіносценарист, перекладач, в минулому санітар психіатричної клініки [2] — дебютував у 1993 р. романом «Під владою жінки», досить чутно заявив про себе романом «Наївно. Супер» у 1996 р. Український читач користується переважно російськомовними перекладами, у 2009 р. у «Фоліо» з'явився останній твір Лу «Тихі дні в Перемішках» українською мовою. Критики автора увагою не шанують. У Мережі, на тлі багаторазово повтореної короткої довідки з Вікіпедії знаходяться лише відгуки непрофесійних читачів, «непрофесійність» яких видима після появи Інтернету. Читачі відповідної групи «В Контакті» [3], без особливої поваги до новорічних привітань користувача «Ерленд Лу», публікують «піратські» прохання поділитись електронними версіями книг автора, доводячи тотожність підсвідомості людини і свідомості Мережі. Там же ж бачимо репортаж телеканалу «Культура», в якому Лу, на тлі затишного полум'я в каміні та під звуки легкого року, сповненого флегматичним трагізмом, розповідає про катастрофічно багату Норвегію і свою «інакшість», відчутну, зокрема, на батьківських зборах у школі старшого сина. Схоже, там він відчуває спорідненість швидше з дітьми, ніж з батьками. І хоч в інтерв'ю Лу стверджує, що подорослішав із часів «Наївно. Супер», проте наратором «Мулея» виступає 18-річна дівчина, якій, як і герою найвідомішого твору автора, важко знайти своє місце. Отже, «Наївно. Супер» продовжується. Ярлик «фірмової наївності», приклеєний на норвежця одностайними анотаціями, його протестів не викликає і допомагає чіткіше уявити його нішу як літератора. Тільки от: нішу в літературі чи на ринку? Адже ярлики типовіші для другого…

На основі критичного прочитання твору «Мулей» хочемо пролити трохи світла на обличчя сучасного автора, який не без підстав перебуває на узбіччі літературознавчої думки, і

заодно піднятись на загальніші площини актуальних проблем сучасної літератури.

Роман написаний у формі щоденника. Головна героїня, 18-річна Юлія, починає вести його після загибелі сім'ї в авіакатастрофі і, власне, винятково як героїня щоденника присутня. Якщо їй вірити, то після втрати рідних життя для неї не має більше сенсу, оточуючі не мають глузду, а їй самій не має місця в цьому житті і серед цих оточуючих. Настрій щоденникових записів можна передати коротким зразком: «*31 травня.* Сьогодні у перукаря знайшла номер «Національної географії» зі статтею під назвою «Секрети продовження життя». Прогулянки, оливкова олія, риба і темний шоколад. На практиці вжити неможливо — «Секрети скорочення життя» були б набагато актуальніші. Мало хто наважується сказати, що життя може бути небажаним» [1, 148]. Проте, помножений, на приблизну кількість днів у році, такий настрій серйозно не сприймається, тим більше, що й сама героїня, схоже, надто черства, аби відчути те, про що пише. Якщо ж Юлії не вірити і не дослухатися до її вимушеного, впорядкованого «крику розпачу», що вдається без особливих зусиль, то твір можна, без ризику втратити істотне і в повній відповідності до його фірмової примітивності, спримітизувати до варіацій анекдоту «Понеділок. Нудно. Вівторок. Нудно…». У виконанні Лу він виглядає так: «Понеділок. Думала про самогубство. Вівторок. Думала про самогубство. Середа. Здійснила першу спробу самогубства. Четвер. Думала про самогубство. П'ятниця. Полетіла в Бангкок (Брюссель, Лондон, Париж, Мадрид, Канари), думаючи про самогубство. Субота. Здійснила другу спробу самогубства. Неділя. Не думала про самогубство». Найсмішніше те, що найкращим продовженням — і в оригіналу, і в «Мулеї» — є: «Понеділок. Нудно.». І що автор «Мулея», поділившись із героїнею абсурдністю мислення і несвідомо натякнувши на абсурдність буття, не претендує на ярлик абсурдиста. Дійсно, абсурд продається гірше.

Якщо дивитись правді в вічі, то перед автором слід поставити запитання: наївно і форма щоденника — це досягнення, чи краще не вийшло? Бо якщо краще не вийшло, то «фірмова наївність» тоді дійсно ніщо інше як «фірмова примітивність», а форма щоденника ніщо інше як форма композиційного безсилля (О. Бендер сказав би: «Організаційного безсилля»).

Екстракт сюжету простий. Юлія, «звихнута» на самогубстві, оточена «звихнутими»: «звихнутими» родичами, психологом, «звихнутим» на ствердженні життя, подругою Констанцією, «звихнутою» на домашніх тваринах, яка утікає на Канари із «звихнутим» психологом, найманим робітником Кшиштофом, який в її оселі кладе плитку, «звихнутий» на плитці і походить із «звихнутої» Польщі, де усі те й роблять, що кладуть плитку, моляться, не скоюють самогубств, тобто плодяться, як «звихнуті», і сприймають русяву норвезьку наречену як ману небесну (шовінізм?), корейським бігуном шорт-треку, «звихнутим» на шорт-треку… І цікаво не те, що видається цікавим авторові: що на початку третьої третини книги у Юлії незрозумілим чином виявляються «стосунки» із «звихнутим» Кшиштофом. Цікаво, що попри наведений тут джентльменський набір, який згодився би доброю закваскою для легкого роману абсурду, автор все ж таки обирає їстівнішу наївність. Цікаво, що автор малює усіх персонажів одною фарбою. І прикро, що результатом такого малювання є примітивні чоловічки із паличками замість рук і ніг (хочеться, як художник художника запитати: «Ви малювати вмієте?»).

На початку тієї ж останньої третини книги композиційне безсилля автора починає прогресувати. Це викликано дилемою, яка бачиться наступним чином: головна героїня хоч і «звихнута» на самогубстві, але хепі-енди краще продаються… Після недовгих намагань зберегти вірність художній істині Лу вирішує на користь друзів у видавництві. Як вже здогадались проникливі любителі абсурду, автор обирає хепі-енд: після другої невдалої спроби вкоротити собі віку Юлія виходить заміж за «звихнутого» Кшиштофа, їде з ним у його «звихнуту» Польщу, де народжує дочку Астрід, батьком якої є «звихнутий» корейський бігун шорт-треку. «Набожний» Кшиштоф приймає дочку як рідну і заздалегідь підготував для неї казкову дитячу кімнату, викладену, звичайно ж, плиткою. В останньому записі автор забуває про побоювання Юлії за очі дочки, тож робимо висновок, що на батька-корейця вона нічим не схожа. Як сказав би О. Бендер: «Вагітні жінки були дуже задоволені». І, отже, коротко і ясно: «Мулей» — не твір, а продукт, Ерленд Лу — не письменник, а фірма, «фірмова наївність» — не стиль, а спроба бренду, естетика «Мулея» — суцільний маркетинг. Фірма «Ерленд Лу» здійснила правильний маркетинг продукту, видавництва з радістю купили те, що можна після маркетингової оптимізації дорожче і швидко продати.

Якщо ж не нав'язувати Лу цю — все ж досить органічну — стратегію, то він як письменник скидається на такого собі вельми наївного і цією наївністю відомого Фореста Ґампа, який взявся за перо. За кредо Форест, як відомо, взяв слова матері: «Життя — наче пачка цукерок. Ніколи не знаєш, що там». Форестові було, звісно, невтямки, що йому судилося самому

уподібнитись пачці цукерок і що він, хоч від нього, як і від пачки цукерок, нічого несподіваного не чекали, ці очікування перевершить. Проте це добре розуміє автор, ведучи з інколи печальною усмішкою свого героя шляхом його здобутків. Автор «Фореста Ґампа» знаходиться на достатній відстані від Фореста Ґампа і поза ним, аби могти сміятись із нього чи співчувати йому. Пригадаймо також розчулену сцену першого побачення із сином. Форест запитує те, про що боїться говорити і що виявляє його усвідомлення своєї, так би мовити, наївності: «А хлопчик…?» І жінка відповідає: «Так, він розумний». Недалекий Форест зміг стати батьком розумної, *іншої* дитини. Наївний Форест допоміг іншим — крилатою фразою «shit happens» — водночас втратити і віднайти наївну віру в добро. Ерленд Лу не зміг дистанціюватись від своєї героїні, оскільки не зміг її як слід… народити.

За дешевою маскою 18-річної Юлії проглядається 40-річний Ерленд, якому нудно щопонеділка. У щоденниках, написаних жінкою, помітна рука чоловіка: це чоловік згадує про типово жіночі проблеми у момент, в який героїня вагітніє і про який жінки часто повідомляють чоловікам, ділячись сокровенним і для чоловіка, зазвичай, непомітним. У чоловічка із паличок, звісно, немає статі. У тілі жінки чоловік віддає себе іншим чоловікам, присоромлено ховаючи своє незнання фірмово наївним «нічого так» (східні художники правильно чинять, «стаючи» коровою, перед тим як малювати її). Із свого тіла чоловік зшиває інше, але Франкенштейн розлізається, із такою наївністю і поверхневістю він не життєздатний.

Інша складова недовіри читача — вже згадана черствість героїні свого щоденника і нетипова для щоденника як такого невідвертість. Крізь численні заяви про відчай, які після певного разу пробігаєш, як описи у Бальзака, як нудну данину, інколи — здається, з необережності писаря — прозріваєш на інший спосіб життя, розумієш, що окрім ниття є ще задоволення, вечірки, багато грошей і вільного часу, невпорядковані сексуальні стосунки… І рано чи пізно неминуче складається враження, що автор щоденника пообіцяв думати тільки про самогубство, але, непомітно для читача, перейнявся іншими, більш рожевими ідеями і неправдоподібно пудрить мізки із почуття обов'язку.

Поверх маски Юлії автор одягає вуаль щоденника. Щоденник — не жанрове досягнення автора, а маскування нездатності написати цілісно. Щоденник дозволяє уникати діалогів, розповідати винятково з однієї перспективи і одним голосом. Щоденник спрощує завдання. Окрім того, Лу, схоже, вирішив завести блог чи живий журнал, але опублікувати його на папері. Подібно до того, як У. Еко вирішив попорпатись у себе на горищі із користю для людства і видав коментовані копії макулатури, що потрапила йому під руки, у формі роману з інтригуючою назвою «Таємниче полум'я королеви Лоани».

Блог і щоденник не переплутаєш, якщо зважати на дві кардинальні відмінності: щоденник, на відміну від блога, щодня, а то й взагалі не публікується; щоденник вбирає і зберігає в собі усе написане, папір терпить все, а щоденник ще більше. І навпаки: блог, на відміну від щоденника, уможливлює постійну публікацію і публічність; останню можна вважати визначальним для такого типу письма і відчуття від такого типу письма; блог, на відміну від щоденника, дозволяє публікувати всілякий непотріб. Одне із епохальних одкровень Мережі: папір терпить все, але ніщо не терпить так, як віртуальний простір. Причини: анонімність, точніше поєднання анонімності публікації і особистого сприйняття відгуків із можливістю знову ж таки приховати реакцію; швидке задоволення від публічності (російське «публичный дом» тут доречне); близькість до сирої думки; безпосередність публікації (якби для публікації коментарів потрібно було б кудись піти або принаймні встати, їх оприлюднювали б набагато менше). Відтак, той зшиток паперу із фото брюнетки на титульній сторінці (такою блондинку Юлію уявили у видавництві «Азбука»), який називаємо книгою, мав би або залишитись у шухляді, або бути знищеним. Звичайно, твором мистецтва можна вважати будь-що, якщо це вважає твором мистецтва автор і якщо із ним згодна принаймні ще одна людина. Гротескних прикладів достатньо: від консерв Ворхола до численних книг із порожніх сторінок (у 1974 р. видавництво «Harmony Books» видало «Книгу ніщо» — том із 192 чистих сторінок. Видання користувалось таким успіхом, що того ж року довелось видати другий том обсягом 160 сторінок [4]). У повній відповідності до пророцтва Байрона:

Усяк радій, як в друк
підеш.
Хоч книга й брухт,
а книга все ж.

Та водночас згадуються протилежні приклади і Гоголя, і Сезанна: неможливо встановити, скільки полотен він власноруч знищив через їхню недосконалість. Але можна здогадатись, з яких міркувань. І ці міркування кортить поставити у приклад.

«Мулей» мав залишитись у шухляді тому, що це замальовка, ескіз одного із персонажів. Щоб створити роман і наділити його полотном, автор мав би спершу підготувати ескізи інших дійових осіб і лиш тоді — не складати пазл із готових шматків і радіти, бо все зійшлось (ті, що складають пазли, не є їхніми авторами), а розпочати малювати картину. Адже твір — це не сума доданків (зшитих білими нитками), а швидше добуток або результат ділення на нуль.

Аналогію із пазлом Лу використовує, щоб підкреслити незакінченістю малюнка семантичну незавершеність життя: «…а тоді мене вже не буде в наявності, тому цілком справедливо залишити пазл на столику в кімнаті готелю. Пазл розпочатий, зібрано істотну частину, але по ній ще не можна здогадатись, як буде виглядати готовий малюнок. Це точнісінько як моє життя. Коли я побачила цей взаємозв'язок, у мене наче тягар упав із душі» [1, 160]. Але ж пазл можна закінчити за зразком чи малюнком на пачці! Жодних підстав для полегшення, з обірваним життям зовсім по-іншому… Якби Юлії вдалась її друга спроба самогубства, то можливий подальший розвиток її життя був би таємницею, на відміну від незакінченого пазлу, яким героїня планувала спантеличити оточуючих.

Схоже, що видавнича справа перейняла у підприємств глобальної ринкової економіки не тільки маркетингові стратегії, а й відсутність гарантій якості за товар низької цінової категорії. Придбавши розцяцьковану пачку із пазлом «Мулей», читач із дитячим трепетом відкривши її, з'ясовує, що там лише два великих шматки. Скласти їх неважко і нецікаво. Точніше сказати: один розмножений шматок. «Мулей» мав залишитись у шухляді, бо кожен із кількасот щоденникових записів є по суті одним і тим самим початком. Читач почувається обдуреним, як дитина, коли яскрава китайська іграшка ламається у день придбання. Але ж книги, на відміну від іграшок, не повертаються. Ні в книгарню, ні в шухляду. Дивно було б побачити повідомлення на кшталт заяв автовиробників: «Автор відкликає із ринку своє творіння через недолугий фінал». Масова література створена культурою споживання, економікою пропозиції і лише зумовлена тим, що маса готова читати абищо. Це — наслідок, причина ж у тому, що абищо продається. Така можливість закладена у зародку економіки і процвітає за сприятливих умов швидких грошей: необхідність продати дорого із низькою собівартістю неминуче приводить до розуміння необхідності продати неякісний товар і до втілення цього розуміння. Обман негласно входить до договору між продавцем і клієнтом, а, відтак, і до суспільного договору. Читач «Мулея», виявивши обман, дописує на обкладинку те, чого там дуже бракує: «Зроблено в Китаї». І у такій реакції чується все менше протесту і все більше згоди. Тієї згоди, яку виявляємо, купуючи, наприклад, ковбасні вироби і не цікавлячись тим, що термін їхньої придатності рідко перевищує 48 годин, як і тим, чому продавець не вказав цього на упакуванні.

Отже, завдання пролити світло на обличчя автора, що не заслужив особливої уваги критиків, передбачало зривання масок: маски героїні, маски щоденника, маски добутку із суми, маски наївності із примітивності, маски письменника із видавця пазлів. А головна мета визначення літератури, яку «Мулей» Ерленда Лу презентує, спонукає до зривання маски попиту і викриття її як літератури пропозиції. Читачеві пропонують не прочитати, а купити «Мулей». Читач, наділений, ще живою цікавістю, обмежений неможливістю перевірити якість і повернути неякісну книгу, приборканий уже виробленою звичкою до китайських підробок, тобто до обману, за свою цікавість поплатився.

Автор успішно продав продукт, якому назва «Їстівне. Супер» личила б більше. Проте справжнього попиту на таку літературу не існує (як не було епідемії грипу у 2009 р., а лише потреба продати протерміновані індійські препарати). Тим більше, що літератора, який із дитячою наївністю замінив «музей» на «мулей», надихає, на жаль, не муза, а якась… муля.

ЛІТЕРАТУРА:

1.Лу, Ерленд. **Мулей**. — Азбука, 2009 г. — 186 с.
2. http://en.wikipedia.org/wiki/Erlend_Loe
3. http://vkontakte.ru/club42288
4. http://exlibris.ng.ru/tendenc/2010-02-25/5_zaratustra.html

Сергій КРИВЕНКО

ЖАНРОВО-РОДОВИЙ СИНТЕЗ У ЛІРИЧНІЙ ДРАМІ ІВАНА ФРАНКА «ЗІВ'ЯЛЕ ЛИСТЯ» (НА МАТЕРІАЛІ ІІІ ЖМУТКУ)

The article covers the peculiarities of genre-style synthesis of poetry of part III of dramatic poem Dead Leaves by I.Franko

Key words: genre, style, synthesis, dramatic poem

Стаття присвячена особливостям жанрово-родового синтезу поезій ІІІ жмутку ліричної драми І.Франка «Зів'яле листя».

Ключові слова: жанр, рід, синтез, лірична драма.

Простежуючи рух жанрового мислення від Шевченка до Франка, ми відслідковуємо його на різних рівнях й у різнорідних утворах, зокрема тих, які пропонує нам історія літератури в різні пори своєї зрілості. Нас може зацікавити й окремий поетичний твір, скажімо, «Зів'яле листя» Івана Яковича Франка. Лірична драма може цікавити і суцільним текстом, і окремими «жмутками» або циклами, котрі інтригують тими жанровими (жанропоказовими) згущеннями в перебігу тексту, які схиляють до тих чи тих репрезентативних асоціацій.

Третій жмуток у «Зів'ялому листі» має відчутно «родовий» характер. І такий він навіть у найменших подробицях. Зокрема, в образності першої поезії «Коли студінь потисне». Та вже до кінця першого катрена автор вдається до прийому, що відсилає наше сприйняття аж до першопочатку з його «Знов тріскає хвиля пісень». Тут же тільки пильному, чутливому до Франкового звукопису реципієнтові вдасться запеленгувати певну співзвучність у словах «Коли лампа розприсне». Отже І.Франко належить до митців, здатних у знаки різного роду й ґатунку вмонтовувати, закладати ті чи ті прикметні сліди авторського перебування й семантичного діяння.

Як і в кожному з попередніх «жмутків», у цьому І.Франко започатковує нагнітання певного настрою, схиляння свого читача до пафосу, бо, як про це говорив М.Г.Чернишевський, «питання про пафос поета, про ідеї, що дають життя його творам, – питання першорядної ваги» [2, 681]. Спосіб, яким це робиться, щоразу інший. У другій поезії «Вона умерла! Слухай! Бам! Бам-бам!» особиста значущість героя «Зів'ялого листя» спричиняється до несподіваного перемикання уваги на особу жінки – причину «драми». Увесь перший, октавний вірш проведено під означеним гаслом. Подзвін упродовж кількох октав ще «Далеко, зично чуть». Але несподівана є його кінцівка із запитальним «Вона умерла?» та рішучим «Ні, се я умер».

Спосіб підтримки пафосу у наступному творі є у І.Франка рішучим лексичним маніфестуванням відходу від життя: «Байдужісінько мені тепер», «з життям умову я роздер».

Вже в наступній поезії ліричний суб'єкт поновлює свою присутність у наземному бутті: «В алеї нічкою літною, / Я йшов без тями, наче тінь». Проте герой знову показує константу настрою: «Для мене, весь ваш чар погас. / Ненавиджу я нині вас!». Перед новим локусом, як запевняє герой «…тепер / Душа моя похоронила / … Свою остатнюю любов» [1, 156 – 157].

Новий часопростір виявляється здраматизованим аж до трагічної відчутності: «Мов ранений звір той тікає у нетрі, / Щоб в своїй берлозі здихати».

Пафосно означується й новий локус «Розпука! Те, що я вважав», де зосереджений «Отой бездушний міль…». Він і живить наскрізний мотив «Не можу жить, не можу згинуть» – від кінцівки «Сто раз прокляте те життя, / Що так собі закпило з мене!» й до наступної: «І резигнація безкрая / Засіла в серці, як змія».

Поезія з позначкою VIII спроектовує пафос «Зів'ялого листя» безпомильно на самого суб'єкта наратії: «Я хтів життю кінець зробить», чим виражено крайню трагічність внутрішньої людини.

Крайня повздержливість героя ніби відкриває плин сповідальності у поезії «Тричі мені являлася любов». З цього сюжету постали белетристичні проекції ряду текстів, що поповнили українську літературу.

Проте, якщо поезія «Тричі мені являлася любов» могла навіяти ту чи ту фабулу в так чи інакше влаштований мізок, то наступна поезія «Надходить ніч. Боюсь я тої ночі!» ніби стримує рух авторської уяви до белетристики (чи белетризації), принаймні спровокований кінцівкою твору спосіб простеження думки.

Початкове передчуття 10-ої поезії третього циклу-жмутку виводить на суть заключних

рядків:

«…Хоч би прийшлось і чорту душу дати,
А сповняться бажання всі мої!»
І чую, як при тих словах із мене
Обпало щось, мов листя, мов краса,
А щось влилося темне і студене,
Се віра в чорта, віра в чудеса [1, 164].

Чотири катрени, помічені в ліричній драмі цифрою XI. «Чорте, демоне розлуки», виспівують в ліричній драмі **пісню трагічного відчаю** на весь її діапазон:

Чорте, демоне розлуки,
Несповнимих диких мрій,
Недрімаючої муки
І несправджених надій!
Слухай голосу розпуки!
Буду раб, невольник твій,
Весь тобі віддамся в руки,
Лиш те серце заспокій!
Враз з тобою на страждання
Я готов навік піти, –
Лиш одно мені бажання
Заспокій тепера ти.
За один її цілунок
Най горю сто тисяч літ!
За любов її і ласку
Дам я небо, рай, весь світ [1, 164].

Ця поезія на чотири по чотири катрени композиційно ніби урівнює дотеперішню ліричну сповідь авторського суб'єкта з драматизмом поєдинку людського суб'єкта з бестіарною почварою, під час якого «Стид душу жер; замість добуть, на що кортіло, / Я ще від чорта облизня спіймав!»

Та не лише принизлива кінцівка цього великого (в жмутку) твору, а й увесь твір заслуговує на увагу. Надто ж – манера ведення цього незвичайного персонажа, починаючи з манери його введення в дію.

І він явився мені. Не як мара рогата,
З копитами й хвостом, як виснила багата
Уява давніх літ,
А як приємний пан в плащі і пелерині,
Що десь його я чув учора або нині –
Чи жид, чи єзуїт.
Спинився. Лиця йому у пітьмі не видати.
Зареготавсь та й ну мене в плече плескати.
«Ха-ха! Ха-ха! Ха-ха!
Ось новість! Куріоз! Ось диво природниче!
Пан раціоналіст, безбожник – чорта кличе!
Ще й душу напиха!
Мій панцю, адже ж ви не віруєте в бога!
Я ще недавно чув край вашого порога –
Підслухую не раз –
Як голосили ви так просто конфіскабль:
«Ne croyant pas au Dieu je ne croye pas au diable!»
Що ж сталось нині з вас?

І вже перша поява чорта в поезії в поезії І.Франка дезавуює чинність «уяви давніх літ», натомість подаючи поставу «приємного пана в плащі і пелерині», перед котрим цілком можлива сцена досить фамільярної поведінки й зачудованості «дивом природничим», котрим чорт іменує «раціоналіста, безбожника», бо той «чорта кличе!» й до того ж «Ще й душу напиха!» (тобто

нав'язливо пропонує). З подальшої розмови випливає, що невідомий персонаж (тобто чорт) на диво добре обізнаний у всіх нюансах атеїзму свого співбесідника, відомих йому, бо «підслуховує» (що й не дивно для такого персонажа).

Манера початку розмови без будь-якого попередження водночас характеризує обох візаві – і чорта, і його слухача:

Невже ж я – а, pardon, що зараз не представивсь!
Та думаю, що ви, хто я є догадались –
Невже ж я ближчий вам
Чи можливіший вам здаюсь від пана бога?
Чи легша вам здаюсь до сатани дорога,
Аніж на небо там?
Спасибі вам за се довір'я! Розумію!
У вас бажання є, ви стратили надію,
Сказали: як біда,
То хоч до жида йди чи пак до чорта; що там
Що стільки літ його мішали ви з болотом
Кричали: чорт – луда!
Ось бачите, куди веде неосторожність!
Ускочили в таке, що хоч вдаряйсь в побожність
Або до чорта в путь!
Та ще й душею! Ах! Даруйте за нечемність!
Сміяться мушу знов. Пекельна ся приємність
Від вас про душу чуть.
Сто тисяч літ горіть готові? Ха-ха! Друже!
Се спорий шмат часу! А ще недавно дуже
Чи не казали ви:
«Душа – то нервів рух?» Значить, загинуть нерви,
То і душі капут! То як же се тепер ви
Згубили з голови?

Діалог героя драми з чортом не дивлячись на його природу й перебіг не позбавлений внутрішньої логіки. А відтак і дослідницького інтересу.

Стосовно ж точки зору щодо «осіб» діалогу, то вона зберігає свою прямооцінювальну домінанту, хоч інколи й виникають застереження про «спорий шмат часу» чи «нервів рух».

В останній третині цієї поезії діалог виходить на регістри стосовно офіри (чи оферти).

І що ж, скажіть мені, оферта ваша варта?
Се ж в газардовій грі фіктивна, кепська карта.
Чи чесно се, скажіть?
Вам хочесь те і те… конкретне, а мені ви
Даєте пшик. Се стид! Не думав, що такі ви,
І з чортом так не слід!
А втім, голубчику, оферта ваша пізна!
Та ваша душенька – се коршма та заїзна, –
Давно в ній наш нічліг.
Чи я дурний у вас добро те купувати,
Що й без купування швиденько буду мати
Без клопотів усіх!
І знайте ще одно. Ота, що так за нею
Ви побиваєтесь і мучитесь душею,
Є наша теж якраз.
Спішіться ж, паночку, до пекла, як до балю!
Там власноручно сам віддам вам вашу кралю.
Au revoir у нас!»
Ще раз зареготавсь і по плечі легенько
Мене він поклепав та й геть пішов швиденько,
Мов пильне діло мав.
А я стояв, мов стовп, лице моє горіло…[1, 165 – 166]

І вже відома читачам теза про облизня від чорта, котрою завершується цей твір.

Дистанціюючись із малосимпатичним, хоч у драматичному сенсі й небезкорисним суб'єктом, герой ліричної драми наближається до суттєво інтимнішої предметності. Поезія «Матінко моя ріднесенька» проводить героя по останній життєвій дистанції, у передвісті якої виповідаються різні застороги перед усілякими несподіванками й утисками.

Я не можу, не можу спинити того,
Що, мов чорная хмара, на мене йде,
Що, мов буря, здалека шумить-гуде!
Я не хочу на світі завадою буть,
Я не хочу вдуріть і живцем озвіріть –
Радше темную ніч, аніж світло зустріть! [1, 168]

Один із наскрізних у ліричній драмі мотивів стосується жанру пісні й ремесла пісняра. У поезії «Пісне, моя ти підстрелена пташко» І.Франко узгоджує з початком твору його фінал: «Час тобі вже на спокій».

Так само й три секстини поезії «І ти прощай! Твого ім'я» заокруглено закінчується словами «Ні, я його не знала!»

У поезії «Даремно, пісне! Щез твір чар» І.Франко демонструє майстерний перехід до наступного твору «Поклін тобі, Буддо!», проголосивши в його кінцівці знаменні слова «В нірвани темний кут».

Слова «Душа безсмертна! Жить віковічно їй!» викликають протест ліричного суб'єкта:

Жорстока думка, дика фантазія,
Лойоли гідна й Торквемади!
Серце холоне і тьмиться розум [1, 171].
Ліричний суб'єкт (тут читай: І.Франко) проводить наскрізний образ матеріалістичного «бомблика» – людського індивіда з масою чуттів:
…А в кождім бомблі щось там мріє,
Міниться, піниться, пок не присне.
Се наші мрії, се наша свідомість,
Дрібненький бомблик в вирі матерії.
……..
Бажає бомблик приснути радісно,
Згасить болючу іскорку – свідомість,
З людства свойого ні пилинки
В вічність не хоче нести з собою [1, 172 – !73].

Передостанньою поезією ліричної драми «Зів'яле листя» є поезія «Самовбійство – се трусість», змістовним ядром котрої є розповідь про те, «Як Христос по землі ще / Навчати ходив, / То зустрів чоловіка, / Що в шабас робив. / «Як же можна! Се прогріх!» – / Обурився хтось, / Та робітнику строго / Промовив Христос:

«Коли знаєш, що чиниш –
Блаженний єси;
А не знаєш, що чиниш –
Проклятий єси.
Коли знаєш, що чиниш –
Закон твій – ти сам;
А не знаєш, що чиниш –
Закон є твій пан».
Кінцівка цієї притчевої поезії наділена силою великого узагальнення, силою своєрідного резюме:
Для знающих знання їх –
Найвищий закон;
Незнающі в законі
Най гнуться карком.
Чи я знаю, чи чиню,

Се знаю лиш я –
І такий, що мене зна
Ще ліпше, ніж я [1, 173 – 174].

По цьому резюме й остання поезія «Отсей маленький інструмент» у ліричній драмі «Зів'яле листя» сприймається цілком вмотивовано, як Франків поетичний «рецепт / На весь мій біль безмірний».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Франко І.Я. Зібрання творів : У 50 т. – Т. 2. – К. : Наук. думка, 1976.
2. Чернышевский Н.Г. Полное собрание починений : В 16 т. – Т. IV. – М. : Гослитиздат, 1948.

Тарас ДЗИСЬ

ОСНОВИ СУСПІЛЬНОСТІ ЯК ПАРАДИГМА «СТОВПІВ ДЕРЖАВИ» (НА МАТЕРІАЛАХ РОМАНУ ЙОЗЕФА РОТА «ЙОВ»)

У статті розглядається жанрологічне структурування твору Йозефа Рота"Йов". Зокрема висвітлюється система образів, яка моделює взаємини героїв роману у вимірах антропологічних ситуацій.

Ключові слова: жанр, роман, система образів, персонаж, антропологічний.

This article considers the genrological structurization of the work "Job" ("Hiob") by Joseph Roth. The main attention is paid to the system of images which models interrelation of the characters in the dimensions of the anthropological situations.

Key words: genre, novel, system of images, character, anthropological.

В статье рассматривается жанрологическое структурирование произведения Йозефа Рота "Иов". В частности раскрывается система образов, моделирующая взаимоотношения героев романа в измерениях антропологических ситуаций.

Ключевые слова: жанр, роман, система образов, персонаж, антропологический.

Серед численних романів Йозефа Рота австрійські та вітчизняні історики літератури виділяють два твори, які умовно розчленовують спадщину письменника на два періоди. Д. Затонський з цього приводу писав: "*Творчість Рота звичайно поділяють на два періоди, що помітно протистоять один одному. Перший найчастіше датують 1923 – 1928 роками, до другого відносять написане в останні десять – одинадцять років*" [4, с. 223]. На зламі цих хронологічних відтинків знаходяться романи "Йов" (1930) і "Марш Радецького" (1932). Названі твори визнаються класичними. Д. Затонський, спираючись на попередніх літературознавців, нагадує, що крім того "*існує думка*" про "*поворотний пункт*" у тяглості художнього світу австрійського романіста, і тим пунктом є роман "Йов" [4, с. 234].

Творчість Й. Рота обох періодів його діяльності розгорталася у перехідну епоху, що і відбилося на жанрово-генологічному вимірі його прози. З цього погляду показовим є роман "Йов" (1930). Типаж твору моделювався за архетипом біблійних часів. На думку В. Проніна, який осмислював російськомовну версію твору, "Йова" можна називати **романом**, а "*можно и посчитать новейшим библейским мифом, где в качестве земли обетованной выступает Америка*" [7, с. 5]. Один з героїв Йозефа Рота "*повторяет судьбу библейского Иова*". Учитель Мендель Зінґер – "*фигура весьма типичная и для прозы Й. Рота, и для многих других писателей, будь то Шолом Алейхем, Исаак Бабель, просто еврейский местечковый фольклор, Й. Рот исходит из*

того, что жизнь давних выходцев с Пиренеев или даже Северной Африки словно бы остановилась. Он видел в еврейском укладе жизни, прежде всего, традиции, которые хотя бы чисто умозрительно позволяли игнорировать вторжение современних веяний" [7, с. 5].

Система образів, яку презентує текст "Йова", моделює взаємини таких героїв (персонажів): Мендель Зінгер, його дружина Дебора, діти – два сини (Шемая / Сем; Менухім) і дочка-красуня Мір'ям. Згадані центральні постаті взаємодіють на периферії художнього світу впродовж роману з так званими другорядними персонажами (Шолтисик, Самешкін, Каптурак, гість з Америки (Американець), козаки / солдати (Степан чи Іван, чи то Всеволод), писар). У другій частині твору з'являються син Сема на ім'я Маклінкольн, Мак, Сковронек, Роттенберґ, Вегa, містер Ґлюк, Лемель, Грошель, Менкес, Косак. Їхні міжособистісні стосунки творять конфлікти й колізії, у результаті яких Зінґери потрапляють до Америки, залишивши наймолодшого сина, каліку Менухіма, на території колишньої Росії (десь в околицях Дубно). Зрештою, родина повертається із-за океану додому, коли сталося чудо, яке пророкував рабин-ясновидець: вилікувався син Зінґерів, ставши талановитим музикантом і заможним американцем.

Якщо ці постаті в уявному світі систематизувати за генологічною парадигмою роману, проектуючи крізь типологію персонажів у вимірах антропологічних ситуацій, які обіймають людське буття-існування, то можна акцентувати та артикулювати найголовніші моделі поведінкових актів дійових осіб. Але ці моделі будуть відходити від засад правдоподібності, стаючи архетипами міфологічної свідомості. У такий спосіб увиразнюється слушність міркувань В. Проніна про жанрологічне структурування тексту "Йова", коли літературознавець артикулював різноспрямований генологічний дискурс: чи то роман, чи новітній біблійний міф, твердячи, що Й. Рот "*перевернул евангельскую притчу о блудном сыне, рассказав, в сущности, историю о заблуждениях и грехах родителей*" [7, с. 5]. Як бачимо, в терміносистемі, якою оперує літературознавець, функціонують маркери "міф", "притча", "роман"; логіка мислення видає відгомін недавніх парадигм, а саме: "*... Й. Рота всегда больше влечет типичное, а не исключительное...*" (підкреслення тут і далі наше. – Т. Д.). Про це свідчить і наступна фраза Пронина: "*Йозеф Рот ушел из жизни, когда на смену реализму пришел модернизм с его относительностью добра и зла, гипертрофированным авторским "я" и принципиальной непознаваемостью мира и человека*" [7, с. 10]. Але беззаперечна чіткість пізнання вже у ту пору (перша третина XX століття) не була "залізобетонною". Зміну та співіснування різних парадигм у спадщині цього письменника засвідчують не тільки різні твори Рота, а й різні фрагменти тексту "Йова". Покажемо таку динаміку й мінливість на трьох випсках з цього твору, які стосуються наративу Зінґера, Дебори та Мір'ям.

У першому прикладі домінує голос автора про долю єврейського народу та розмірковування Дебори про минуле й майбутнє наймолодшої дитини-каліки. Прочитаймо повільно епізод №1: "*… wer Unglück hat, glaubt nicht an Wunder. Wunder geschahen vor ganz alten Zeiten, als die Juden noch in Palästina lebten. Seitdem sind keine mehr gewesen. Dennoch: hatte man nicht mit Recht merkwürdige Taten des Rabbi von Kluczysk erzählt? Hatte er nicht schon Blinde sehend gemacht und Gelähmte erlöst? Wie war es mit Nathan Piczeniks Tochter? Verrückt war sie gewesen. Man brachte sie nach Kluczysk. Der Rabbi sah sie an. Er sagte seinen Spruch. Dann spuckte er dreimal aus. Und Piczeniks Tochter ging frei, leicht und vernünftig nach Hause. Andere Menschen haben Glück, dachte Deborah*" – [11, с. 96]. – "*… той, хто знає біду, також не вірить в чудо. Чудеса здійснювалися лише у давнину, коли євреї ще жили в Палестині. З тих пір чудеса вже більше не траплялися, але хіба не буває правдивих історій про чудеса, які творив рабин з Клучиська? Хіба не він робив сліпих зрячими і зціляв паралізованих? Ось, наприклад, дочку Натана Печеника, що з нею було? Божевільною була вона, божевільною, але її повезли до Клучиська. І рабин подивився на неї. І сказав він своє слово, а потім плюнув він тричі. І що ви думаєте? Повернулася дочка Печеника додому вільна, розумна і легка. Інші люди мають щастя, думала Дебора*" (пер. наш. – Т. Д.).

Другий фрагмент увиразнює образи-типи матері та дочки, водночас представляє нам образотворчі засоби романного письма, а також стосунки дівчини з молодими юнаками в ста́тусі солдат-козаків. Емоційно-чуттєвий світ красуні виявляється нестримно під впливом пісень, музики та природних потягів. З цього фрагмента навіч переконуємось, що повістево-романна поетика немислима без модифікованої парадигми любові-кохання. Це вічна домінанта розмаїтих описів кохання, заграваання, вдоволення. Тут переважає світовідчуття і самопочуття Мір'ям, дочки Зінґера. Дебора згадує: "*Mirjam geht mit einem Kosaken, sie ist schön, vielleicht hat sie recht. Mirjam schien ihre Mutter nicht zu sehen. Sie beobachtete mit leidenschaftlicher Genauigkeit die glühende Sonne, die jetzt hinter einem schweren violetten Wall von Wolken versinken wollte. Seit einigen Tagen*

stand diese dunkle Masse jeden Abend im Westen, kündigte Sturm und Regen an und war am nächsten Tag wieder verschwunden. Mirjam hatte beobachtet, daß in dem Augenblick, in dem die Sonne untergetaucht war, drüben in der Kavalleriekaserne die Soldaten zu singen begannen, eine ganze Sotnia begann zu singen, immer dasselbe Lied: polubil ja tibia za twoju krasotu. Der Dienst war zu Ende, die Kosaken begrüßten den Abend. Mirjam wiederholte summend den Text des Liedes, von dem sie nur die ersten zwei Verse kannte: ich habe dich liebgewonnen, deiner Schönheit wegen. Ihr galt das Lied einer ganzen Sotnia! Hundert Männer sangen ihr zu. Eine halbe Stunde später traf sie sich mit einem von ihnen oder auch mit zweien. Manchmal kamen drei" – [11, с. 97 – 98]. – "*Мір'ям красива, любиться з козаком. Можливо, вона має рацію.*

Мір'ям здавалося, що вона не помічає матері. Забувши про все, вона зосереджено спостерігала за палаючим сонячним диском, що якраз збирався сховатися за важкою ліловою завісою хмар. Вже декілька днів ця темна маса з'являлася вечорами на заході, провіщаючи дощ і бурю, і знову зникала наступного ранку. Мір'ям помітила, що в ту мить, як сонце ховалося за хмарами, на іншому боці, в кавалерійській казармі, солдати починали співати, співала вся сотня і все одну і ту ж пісню: "Покохав я тебе за твою вроду". Служба закінчувалася, козаки зустрічали вечір. Мір'ям прошепотіла відомі їй тільки два перших рядки: "Покохав я тебе за твою вроду". Ціла сотня чоловіків співала про неї та для неї. Через півгодини вона зустрінеться з одним із них або з двома. Іноді приходили навіть троє" (пер. наш. – Т. Д.).

У цьому епізоді текстова стратегія скеровує увагу читачів від Дебори до Мір'ям крізь авторську суб'єктивність, панорамне бачення довкілля (традиційна парадигма "обставин"). Текст інформаційно дуже насичений і завбачливо націлений на можливу розв'язку твору.

Проекція сюжету роману заломлюється архетипом блудниць і гріховності людських ґендерних стосунків перед доконечністю відбуття у далекі чужі краї. Щоби простежити багатошаровість і різновекторність спрямування художнього дискурсу Й. Рота, мусимо знову подати розлогий уривок тексту: "*Fünfzig Schritte vor der Kaserne, in der Mitte des kleinen Pfades zwischen dem großen Wald und dem Getreide Sameschkins, erwartete sie Iwan. "Wir fahren nach Amerika", sagte Mirjam.*

"Wirst mich nicht vergessen", mahnte Iwan. "Wirst immer um diese Stunde, beim Untergang der Sonne, an mich denken und nicht an die andern. Und vielleicht, wenn Gott hilft, komme ich dir nach, wirst mir schreiben. Pawel wird mir deine Briefe vorlesen, schreib nicht zuviel geheime Dinge von uns beiden, sonst muß ich mich schämen". Er küßte Mirjam, stark und viele Male, seine Küsse knatterten wie Schüsse durch den Abend. Ein Teufelsmädel, dachte er, nun fährt sie hin, nach Amerika, ich muß mir eine andere suchen. So schön wie die ist keine mehr, noch vier Jahre muß ich dienen. Er war groß, bärenstark und schüchtern. Seine riesigen Hände zitterten, wenn er ein Mädchen anfassen sollte. Auch war er in der Liebe nicht heimisch, alles hatte ihm Mirjam beigebracht, auf was für Gedanken war sie nicht schon gekommen!Sie umarmten sich, wie gestern und vorgestern, mitten im Feld, eingebettet zwischen den Früchten der Erde, umgeben und überwölbt von dem schweren Korn. Willig legten sich die Ähren hin, wenn Mirjam und Iwan niedersanken; noch ehe sie niedersanken, schienen sich die Ähren zu legen. Heute war ihre Liebe heftiger, kürzer und gleichsam erschreckt. Es war, als müßte Mirjam schon morgen nach Amerika. Der Abschied zitterte schon in ihrer Liebe. Während sie ineinanderwuchsen, waren sie sich schon fern, durch den Ozean voneinander getrennt. Wie gut, dachte Mirjam, daß nicht er fährt, daß nicht ich zurückbleibe. Sie lagen lange matt, hilflos, stumm, wie Schwerverwundete. Tausend Gedanken schwankten durch ihre Hirne. Sie merkten nicht den Regen, der endlich gekommen war. Er hatte sachte und tückisch begonnen, es dauerte lange, bis seine Tropfen schwer genug waren, das dichte goldene Gehege der Ähren zu durchbrechen. Plötzlich waren sie den strömenden Wassern preisgegeben. Sie erwachten, begannen zu laufen. Der Regen verwirrte sie, verwandelte die Welt vollends, nahm ihnen den Sinn für die Zeit. Sie dachten, es sei schon spät, sie lauschten, ob sie die Glocken vom Turm hören würden, aber nur der Regen rauschte, immer dichter, alle andern Stimmen der Nacht waren unheimlich verstummt. Sie küßten sich auf die nassen Gesichter, drückten sich die Hände, Wasser war zwischen ihnen, keins von beiden konnte den Körper des andern fühlen" – [10, с. 100 – 101]. – "В п'ятдесяти кроках від казарми, на маленькій стежині між лісом і полем Самешкіна на неї чекав Іван.

"Ми їдемо до Америки", сказала Мір'ям.

"Не забувай мене", відповів Іван. "В таку мить, при заході сонця, завжди думатимеш про мене, забудеш про інших, а може, дасть Бог, і я приїду до тебе, ти мені пиши. Павло читатиме мені твої листи, тільки багато не пиши про наші потаємні стосунки, а то мені буде соромно".

Він цілував Мір'ям, міцно і довго, його поцілунки звучали у вечірній тиші як постріли. Чортова дівка, думав він, виїжджає до Америки, тепер мені доведеться шукати іншу. Таку красиву мені більше не знайти, а служити ще чотири роки. Він був високий, сильний, як ведмідь, і боязкий. Його міцні руки тремтіли, коли він торкався до дівчини. У коханні він не мав навиків, усьому його

навчила Мір'ям, чого тільки вона не вигадувала!

Вони обнімалися, як вчора і третього дня, посеред поля, потопаючи серед плодів землі, а навколо росли, приховуючи їх, важкі колоски. Слухняно схилилося колосся, коли Мір'ям і Іван опустилися на землю; здавалося, ще перш, ніж вони це зробили, колоски вже слухняно вляглися. Сьогодні їхнє кохання було пристрастним та швидким, ніби вони поспішали. Немов Мір'ям вже завтра виїжджала до Америки. Сьогодні відчувалася розлука в їхньому коханні. У самому злитті вони вже віддалялися один від одного, океан розділяв їх. Як добре, думала Мір'ям, що не він виїжджає, що не я залишаюся. Вони довго лежали так, стомлені, безпорадні, мовчазні, як лежать тяжкопоранені на полі бою. Тисячі думок блукали в їх головах. Вони не помітили, як нарешті розпочався дощ. Дощ почався крадькома та непомітно, знадобився якийсь час, щоб його краплі набрали силу і пробили щільну золоту завісу колосків. Раптово на них хлинули потоки води. Вони прокинулися і почали бігти. Дощ збив їх спантелику, позбавив на деякий час відчуття реальності, змінив усе навколо. Їм здалося, що вже пізно, і вони прислухалися, чи не чутно відлуння дзвонів, але почули шелест, який посилювався, дощило; всі інші голоси ночі дивно мовчали. Вони цілувалися, тримаючись за руки, тулячись один до одного мокрими обличчями, вода розділяла їх і вони не відчували своїх тіл" (пер. наш. – Т. Д.).

Текст "Йова" вражає надзвичайною сконденсованістю, максимальною відвертістю щодо навіть найінтимніших взаємин різних типів людей, їх тілесного й духовного злиття. Одначе глибинну інтерпретацію цього фрагмента за антропологічними вимірами можуть здійснити ті читачі, які керуватимуться розширеною методологією "образно-уявного" за пропозиціями Жака Ле Ґоффа [3], про що згадувалося вище в метакритичному екскурсі.

Хронотопні виміри, композиційні обриси, протяжність інтенцій героїв, темпоритміки подачі інформації різної семантики регламентується низкою маркувань: "*Много лет тому назад жил в Цухнове человек по имени Мендель Зингер*" [8, с. 13]; "*Зингер походил на человека, у которого было мало времени и много неотложных целей*", "*Минухим, сын Менделя, будет здоров. Таких, как он, немного будет среди сынов Израиля*" (у I розділі); "*И с этого дня начались для детей их муки*" , "*Долгими, ужасными и бессонными были ночи Деборы*" , "*С этого дня у Менделя Зингера и Деборы пропало желание*" (у II розділі); "*Прошло уже десять лет после того, как Менухим выговорил свои первые и единственные слова*" , "*... война с Японией уже закончилась*", "*Наконец 26 марта оба брата поехали в Тарги*","*Усталые добрались братья до дома, когда уже начало темнеть*" (у III розділі); "*Однажды, он уже не помнил, когда это было…*", "*Это был опасный запах крестьян, предвестник непонятных страстей и спутник погромных настроений*" (у IV розділі); "*Двадцатого августа у Менделя Зингера появился посыльный Каптурак…*", "*Час спустя он увидел первый чужой город*", "*Так пробегали годы*" (у V розділі); "*Однажды в полдень бабьего лета в дом Менделя Зингера вошел чужоземец*" , "*Незнакомец вытащил сложенное вдоль письмо и прочитал адресс и фамилию Зингера на своем странном языке, отчего все снова засмеялись.*

– Америка! – произнес наконец незнакомец и передал письмо Менделю Зингеру", "Мы едим в Америку. Менухим пусть остается здесь" (у VI розділі).

Такі і подібні віхи-маркери у тексті твору орієнтують читачів у часопросторі художнього світу, в якому уявнюється життя і доля родини Зінґерів. Зовнішній і внутрішній світи (довкілля і переживання героїв) по-різному дозують подразники зору та уяви тих читачів, які можуть освоювати твір, проникаючи у смисл зображеного в романі. Тим більше, що вже у сьомому розділі один з персонажів, який допомагав Зінґерам добратися на чужину, вербалізує мотиви зміни орієнтацій у світах, скеровуючи потоки мисленнєвих асоціацій героїв: "*Мирьям гуляет с козаком, в России это можно, но в Америке нет казаков. Россия – страна печали, Америка – страна свободы, страна радости. Мендель больше не будет учителем, отцом богатого сына будет он*" [8, с. 61].

Зазначені тут маркування разом із зразками, які подані вище, ставлять досвід Йозефа Рота у центр інтерпретації компаративного зрізу концептів "міжлітературна рецепція", "типологія персонажів", "генологічне окреслення творів". Засоби семіотики орієнтують читачів на спадщину цього прозаїка.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гром'як Р. Орієнтації. Розмисли. Дискурси. 1997-2007.− Тернопіль: Джура, 2007.− 368 с.
2. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / Пер. со словацкого. – М.: Прогресс, 1979. – 334 с.
3. Жак Ле Ґофф. Середньовічна уява / Жак Ле Ґофф ; [пер. з француз.

Ярема Кравець]. – Львів : Літопис, 2007. – 350 с.
4. Затонський Д. Йозеф Рот : новації традиціоналіста / Дмитро Затонський // Минуле, сучасне, майбутнє (Про реалізм, традиції і новаторство). – К. : Дніпро, 1982. – С. 219 – 240.
5. Затонський Д. Феномен австрійської літератури // Вікно у світ – Київ, 1998. – № 1. – С. 6–45.
6. Петросаняк Г. Поетика художньої прози Йозефа Рота // Автореф. дис. канд. філол. наук. – Львів, 2001. – 20 с.
7. Пронин В. Похороны эпохи / Валентин Пронин // Йозеф Рот. Иов. Роман. Марш Радецкого : [роман]. – М. : Терра – книжный клуб, 2001. – С. 3 – 10.
8. Рот Й. Иов : [роман] / Йозеф Рот ; [пер. с нем. Ю. Архипова] ; Марш Радецкого : [роман] / [пер. с нем. Н. Ман]. – М. : Терра – книжный клуб, 2001. – 480 с.
9. Blanke H.-J. Joseph Roth. Hiob / H.-J. Blanke. – Köln : Kipenheuer&Witsch, 1974. – 216 S.
10. Roth J. Das falsche Gewicht. Drei Erzählungen / Joseph Roth. – Berlin und Weimar : Aufbau-Verlag, 1987. – 180 S.
11. Roth J. Hiob. Roman eines einfachen Mannes / Joseph Roth. – Köln : Kipenheuer & Witsch, 2001. – 217 S.

Галина ЧУМАК

АКТУАЛІЗАЦІЯ КОНЦЕПТУ СТРАХУ В ГОТИЧНОМУ РОМАНІ «ДРАКУЛА» БРЕМА СТОКЕРА ТА СПОСОБИ ЙОГО ПЕРЕДАЧІ В УКРАЇНСЬКОМУ ПЕРЕКЛАДІ

У статті досліджуються наративні прийоми актуалізації концепту страху в готичному романі «Дракула» Брема Стокера та аналізуються способи його передачі в українському перекладі.

Ключові слова :готичний роман, концепт страху, моторошний, тривога, психологічний прийом, адекватність перекладу.

В статье рассматриваются наративные приемы актуализации концепта страха в готическом романе «Дракула» Брема Стокера и анализируются способы его передачи в украинском переводе.

Ключевые слова: готический роман, концепт страха, ужасный, тревога, психологический прием, адекватность перевода.

The article focuses on the analysis of narrative strategy chosen by Bram Stoker to realize the concept of fear in his gothic novel "Dracula" and analyses its rendering in Ukrainian translation.

Key words: gothic novel, concept of fear, uncanny, suspense, psychological technique, translation adequacy.

Готичний роман – це особливий жанр, який зосереджує свою увагу на різноманітних психологічних та екзистенційних проблемах. Наративні прийоми включають інтелектуальний та психологічний портрет персонажів, глибокі культурні страхи чи навіть фобії, які інтерпретуються у романі і які намагається подолати протагоніст, і на які розрахована психологічна реакція читача-реципієнта.

У сучасних літературознавчих працях науковці висловлюють думку про те, що в

літературі Великої Британії та США XIX – першої половини XX століть традиції готики та романтичного роману (romance), трансформованих під впливом романтизму, реалізму, естетизму, посідають одне з визначних місць. Про це свідчить присутність багатьох передромантичних і романтичних поетологічних складових (готичний хронотоп, лейтмотиви родинного прокляття, переслідування, втечі, двійництва, метаобрази лабіринтів, замків, підвалів, склепів та ін.), а також змістовного й етичного комплексу (провіденціалізм, діалогічність, поліцентризм), психологічних нововведень (емотивність і техніка suspense). [10]

В англійському літературознавстві до 60-х рр. XX ст., зокрема в дослідженні Е. Беркхеда, "готика" традиційно трактувалась як суто передромантичне явище. [19] Цю концепцію підтримувала більшість радянських дослідників (Г. Єлістратова, М. Ладигін). [12,14]

В англійській "готиєвістиці" останніх десятиліть наявна тенденція вивести "готику" в ряд визначальних факторів історико-літературного руху XIX-XX століть, позбавити її "маргінального" статусу (М. Саммерс, Дж. Уїлт, В. Сейдж, Н Будур, Д. Пантер) та найостанніше фундаментальне дослідження Джерольда Хогля (Jerrold E. Hogle. Gothic Fiction, 2002).

Психологічна привабливість готичного роману в значній мірі пов'язана з феноменом страху. Це – один з найсильніших станів людської природи. Незрозуміле і страшне завжди притягало уяву, інтригувало, примушувало страждати, тужити в очікуванні розгадки. Вірджинія Вульф відмітила, що людина отримує насолоду, випробовуючи страх перед невідомим. [4, с. 504]

Завдяки своїй психологічній привабливості, готичний жанр набув неабиякої популярності, про що свідчать не тільки численні переклади найкращих зразків жанру, але й численні імітації, пародії та інтертекстуальні алюзії в інших прозових жанрах.

Художній переклад – один з найпоказовіших проявів міжлітературної (і значить певним чином міжкультурної) взаємодії. Фактично він є основною частиною національно-літературного процесу, оскільки виступає посередником між літературами , без нього неможливо було б говорити про міжлітературний процес у всій його повноті.

Кожен прозовий переклад передує і супроводжується великою країнознавчою, біографічною та літературознавчою роботою. Діяльність перекладача спрямована на подолання лінгвоетнічного бар'єру, по обидві сторони якого комунікантів розділяє не лише відсутність спільної мови, але і те, що пов'язують з поняттям етносу: відмінності в культурах та національній психології, недостатня поінформованість щодо соціокультурних реалій тощо. [5, с. 12]

Слушно зауважує Сергій Квіт, що «точно передати текст може лише той перекладач, який зуміє дати мовне вираження тому предмету, котрий відкриває йому оригінальний текст, тобто знайде мову, котра буде його власною і, разом з тим, відповідатиме оригіналу» [13, с. 42].

Мета статті – аналіз актуалізації концепту страху в готичному романі «Дракула» Брема Стокера та способів його передачі в українському перекладі. Тому об'єктом нашого дослідження буде англомовний оригінал роману «Дракула» Брема Стокера та український переклад В. К. Горбатько.

Дослідження проблеми рецепції та адаптації готичної традиції в літературному перекладі є перспективною для українського літературознавства та перекладознавства з огляду на популярність самого жанру та його постмодерну модифікацію сучасними авторами. У цьому аспекті наше дослідження способів передачі концепту страху у готичній парадигмі є наразі актуальним.

Страх – це безперечно один з фундаментальних характеристик наративної структури та рецепції готичної прози. Саме введення почуття страху і маніпуляція ним авторами – риса, яка відрізняє готичну літературу від інших напрямів літератури. [11]

Ще точніше визначає природу страху Едмунд Берк як відчуття, яке викликає в нас велич і піднесеність природи, владно полонить нас і викликає подив. Подив є такий стан душі, в якому всі її рухи завмирають в передчутті жаху. Жодне відчуття не може позбавити наш мозок розсудливості і здібності до дії в такому ступені, в якій здатний це зробити страх. Страх і є передчуття болю або смерті, і за своїм способом дії він схожий на справжній біль. Згідно Едмунду Берку та його теорії про "піднесене" (*sublime*), він протиставляє прекрасне і піднесеність(*sublimity*) за допомогою психологічної теорії. [2] Він протиставив задоволення та біль як джерела двох естетичних категорій, які в свою чергу, краса, виникаючи із задоволення, а піднесеність з болю. Його психологічна теорія робить його чи не найпершим англійським письменником, який запропонував естетичне пояснення цих понять і те, як вони впливають на реципієнта. [2]

Якщо говорити про розвиток готичного роману і його теоретичне підгрунтя, то неодмінною частиною є термін "моторошний" або "надприродний" (з німецької мови "*unheimlich*", пізніше з англійської "*uncanny*"), який зустрічається у психологічній літературі,

зокрема працях З. Фройда. Саме цей термін є невід'ємною частиною нашого розуміння суті надприродного, що і є жахливим, оскільки його неможна адекватно пояснити. Навіть не намагаючись дати йому визначення, більшість критиків вдаються до опису надприродного, завдяки сновидінням – роздвоєнням чи смерті, що закорінені у підсвідомості. Однак саме ці теми є тим, що постійно збуджує наші найпотаємніші й найпримітивніші думки та бажання, саме вони є неодмінним джерелом привабливості готичної літератури. [18]

Дослідження З. Фройда "Надприродне" надзвичайно важливе для розуміння готичного роману тому, що це не тільки теорія "*піднесеного*" чи "*величного*"(*sublime)*. Особливий підвид жаху, який З. Фройд називає "моторошне" значно відрізняється від трактувань Е. Берка – дике, екзотичне, надзвичайні сили. В своїй праці з психології ("*The Uncanny*") З. Фройд також вводить нову тему "подвійного", що також є неодмінною частиною моторошного і готичного. Зокрема, "подвійне"(*double*) розглядається як те, що має відображення у дзеркалі, те, що має тінь,як віра в душу і страх смерті. "*Подвійне*" – це неначе впевненість проти знищення Его, відкидання сили смерті. І, мабуть, безсмертна душа була першим "*подвійним*" людського тіла. Такі ідеї виникли з необмеженої любові до себе, з початкового нарцисизму, який домінує у розумі дитини і примітивної людини. Однак, коли цю стадію долають, "*подвійне*" перевертає свою сутність. Раніше будучи гарантією безсмертя, воно стає моторошним провісником смерті. "*Подвійне*" вже стало ознакою жаху, як тоді як після занепаду релігії боги перетворились у демонів [21, с. 229].

У дослідженні "Фантастичне" Цвєтан Тодоров застосовує структуралістський підхід до жанру готичного роману з точки зору психоаналізу З. Фройда; проте, він поділяє багато думок З. Фройда, особливо ті, що стосуються співставлень літературного жаху з занепадом психічних меж внутрішнього «я» та інших, життя та смерті, реальності та нереальності. [24, с. 16-19]

Література про "надприродне" (*uncanny*) стимулює уяву, це зв'язок жаху з чимось знайомим і чужим, і вона здатна кидати читача в стан жаху, не створюючи щось сама, а, дозволяючи читачу створювати непевність самому. Оскільки література "моторошного" тісно пов'язана зі створенням конкретних психологічних впливів, це природно для неї потребувати певної інтерпретації і психоаналітичного аналізу. [25].

Спробу пояснити і описати форми страху також здійснив Фріц Ріман в своїй книзі "Основні форми страху". Він виділяє чотири види страху: страх перед самоствердженням, котрий переживається як беззахисність та ізоляція; страх пред самовідчуженням, котрий переживається як втрата Я і залежність; страх перед змінами, котрий переживається як мінливість та невпевненість; страх перед необхідністю, котрий переживається як кінцевість та несвобода. І перевага хоча б однієї форми приводить нас до чотирьох типів особистісної структури: шизоїдна, депресивна, нав'язлива та істерична [17].

Отже, страх – це емоція великої сили, яка накладає помітний вплив на сприйняття, мислення і поведінку індивіда. Страх в залежності від своєї інтенсивності переживається як передчуття, невпевненість, чи повна беззахисність. З'являється почуття недостатньої надійності, небезпеки і нещастя, що насувається. Інтенсивний страх – це найнебезпечніша емоція зі всіх.

Саме у готичних романах автори вони наділяють свої героїв почуттями страху, хоча вони модифікують страх в переживання, хвилювання, тривожність, передчуття, тривогу, боязнь, переляк чи жах. А. Н. Гиривенко у своїй статті "Готичний роман" цитує доктора Натана Дрейка, редактора журналу "Літературне дозвілля", який визнає, що жоден інший жанр, крім готичного, так сильно не впливає на людську психіку. Оскільки, навіть найбільш чутливий мозок, розум, вільний від усіляких забобонів, визнає владу готики і її силу. [6, с. 60]

Особливим зразком готичного роману в Англії став "Дракула" Брема Стокера. Для втілення свого задуму автор використав новий стиль – псевдо документальний. Весь роман скомпоновано із заміток, записів зі щоденника, листів, що надавало фантастичним подіям ореол достовірності та реальності. З далеких диких країв монстр–вампір переноситься до Англії, стає сусідом головних героїв, отримує можливість вриватися у беззахисні домівки та життялюдей. Завдяки таким наративним прийомам Брема Стокера, типовий вампір з фольклорного одутлого виродка в білому савані перетворився на елегантного блідого аристократа, спокусника і хитруна.

З тих пір вампіри взагалі і граф Дракула особливо стали улюбленцями читачів і глядачів, що породило цілу традицію «готичного вампірського роману» яка переросла у кінематографічну традицію. [7]

Брем Стокер у своєму романі використовує майже увесь арсенал методів актуалізації страшного та надприродного характерних для більшості готичних романів. У романі "Дракула" ми спостерігаємо наявність більшості неодмінних елементів готичної прози. Сюди належать: похмурий замок з потаємними кімнатами, який сам по собі був сповнений містики і відіграє

важливу роль у наративній структурі твору. Автор постійно створює атмосферу *suspense*; страшні сновидіння; надприродні сили героїв та таємничі події; жінки в розпачі; метонімія страху, яку автор застосовує при зображенні надприродних умінь лиходія – влада над тваринами, вміння перевтілюватись тощо.

Атмосфера страху та тривоги (suspense) нагнітається поступово і переростає у крещендо з наближенням головного героя до замку Дракули:

“Then a dog began to howl somewhere in a farmhouse far down the road, a long, **agonized wailing**, as if from **fear**. The sound was taken up by another dog, and then another and another, till, borne on the wind which now sighed softly through the Pass, **a wild howling** began, which seemed to come from all over the country, as far as the **imagination** could grasp it through **the gloom of the night**”[23].

“Раптом на якомусь сільському обійсті завив собака – довго і **несамовито**, наче від **страху**. Потому виття підхопив інший собака, потім – ще й ще інший, доки вітер, легенький подих якого став відчуватися з боку перевалу, не приніс із собою **несамовите виття**, котре, здавалося, доносилося буквально звідусіль, куди тільки могла сягнути крізь **морок ночі перелякана уява** ”[16, с. 21].

В українському перекладі ***agonized wailing,*** *as if from* ***fear*** передається як *завив собака – довго і* ***несамовито****, наче від* ***страху***, хоча ***agonized*** більше асоціюється з смертю ніж український еквівалент ***несамовито***, але далі перекладач завдяки повтору ***несамовите виття*** та семантичному підсиленню ***перелякана уява,*** що відповідає іменнику ***imagination*** в оригіналі цілком адекватно передає почуття зростаючого ірраціонального страху.

Концепт страху в романі автор актуалізує вже на початку за допомогою різноманітних методів. Автор вводить нас у незнайоме середовище разом із Джонатаном Харкером, який був переляканий і стривожений від подорожі, що супроводжувалася моторошними подіями. Вже тоді незрозумілим для нього були люди навколо, які перехрещували його, давали часник та говорили щось на своїй мові з тривогою на лиці.

“Denn die Todten reiten Schnell“(“For the dead travel fast”)[23].

“Мерці подорожують швидко”[16, с. 20].

Перебуваючи у замку Дракули, Джонатан Харкер опинився серед химерної реальності. Незрозумілість ситуації в якій він перебував, таємничість графа і ціла низка запитань без відповідей наганяли на нього неабиякий страх. Він усвідомлював, що потрапив, неначе до в’язниці, тому залишалося сподіватися лише на Бога.

Крім того, автор використовує стилістичні методи – градацію та повтор, для того щоб передати внутрішні переживання героя і той страх, який поступово переймав панівну позицію у його свідомості.

“I am all in a **sea of wonders**. **I doubt**. **I fear**. I think **strange things**, which I **dare not confess** to my own soul. God keep me, if only for the sake of those dear to me!”[23].

“ Мене звідусіль оточує **море химерних речей**, **мене гризуть сумніви**, **мене мучить страх**; на думку мені спадають **дивні речі**, у яких я сам собі **боявся зізнатися**. Борони мене Боже – хоча б заради дорогих мені людей!”[16, с. 30]

В українському перекладі присутній повтор : ***море химерних речей, дивні речі.*** Короткі фрази ***I doubt***. ***I fear*** передані як ***мене гризуть сумніви****, мене мучить страх* що лише підсилює емоційність.

Для готичного роману характерний особливий хронотоп. Переважна більшість готичних романів мають місцем дії стародавній, покинутий, напівзруйнований замок або монастир, з темними коридорами, забороненими приміщеннями, запахом тліні. У цьому замку відклалися сліди століть і поколінь в різних частинах його будови, фамільних картинних галереях, сімейних архівах, в специфічних людських відносинах династичного спадкоємства, передачі спадкових прав. Страх нагнітається через завивання вітру, бурхливі потоки, дрімучі ліси, безлюдні пустки, розкриті могили тощо. Дія в готичному романі оповита атмосферою страху та жаху і розгортається у вигляді безперервної серії загроз спокою, безпеці і честі героя та героїні. Різні легенди і перекази оточують замок і його околиці. Все це, на думку М. Бахтіна, створює “специфічну сюжетність замку, розгорнену в готичних романах[1, с. 252].

Замок Дракули – метафора замкнутого простору та психологічної вразливості головного героя. Це саме той метод, який допомагає авторові створити ту вражаюче експресивну атмосферу страшного.

Завдяки сюжетному розгортанню простору в готичному романі автор своєрідно реалізує ідею, одну з основних для жанру роману в цілому – відчуження людини від світу. Своєрідність тут полягає саме в тому, що через архітектурний простір готичного топосу автор розробляє основний

філософський мотив жанру – відсутність у героя яких-небудь можливостей протистояти метафізичній в'язниці, що відокремлює його від співтовариства, - в'язниці його долі. Тобто, в готичному романі відбувається своєрідне згортання простору від експозиційного "відкритого" пейзажу до замкнутого топосу, де воно розгортається в глибину. [15]

Однак, автор також звертається до психічного стану героя. Він в'язень у своїй свідомості і підсвідомості. Він не бачить ніякого виходу, а його підсвідомість, в результаті, перебування в замкненому просторі породжує все нові і нові страхи в голові героя. Автор розробляє внутрішній простір свідомості персонажа. Тут ми маємо справу з проявом особливої готичної психології: герой (героїня) потрапляє в полон власної свідомості – він або примушений роздумувати і рефлексувати, будучи обмежений в просторі, або виявляється на рівні різноманітних змінених станів психіки (напівмарення, напівсон, наркотичне сп'яніння, божевілля), обумовлених всілякими обставинами готичного топоса. [8, 9] Готика направляє увагу до внутрішнього світу нашої свідомості.

"Doors, doors, doors everywhere, and **all locked and bolted**. In no place save from the windows in the castle walls is there an available exit. The **castle is a veritable prison**, and I am a **prisoner!**"[23].

"…я скрізь знайшов у ньому самі лише двері, двері та двері – усі **замкнені на замок або на засув**. Окрім вікон у стінах **замку**, тут ніде **не має доступного виходу**"[16, с. 39].

Повтор ***all locked and bolted*** перекладено як ***усі замкнені на замок або на засув. З`амок*** еквівалент до ***castle*** і ***зам`ок*** – еквівалент до ***lock*** мають однакову графічну форму в українській мові, тому створюється асоціація:

з***`а*** мок – замкнений на засув, тобто ув'язнений.

Однак Джонатан Харкер зумів майже надлюдським подолати свій страх і розмірковувати розумно в такій дивній ситуації, в якій він опинився. Обміркувавши усе побачене і почуте, він був змушений зважити на численні пересторога та перекази місцевих і дійшов майже нереальних для раціонального англійця висновків. В результаті, від незрозумілості і нездатності усвідомити надреальне, страх знову опанував його думки.

"For if he does himself all these menial offices, surely it is proof that there is no one else in the castle, it must have been the Count himself who was the driver of the coach that brought me here. This is a **terrible thought**, for if so, what does it mean that he could control the wolves, as he did, by only holding up his hand for silence? How was it that all the people at Bistritz and on the coach had some **terrible fear** for me? What meant the giving of the crucifix, of the garlic, of the wild rose, of the mountain ash?"[23].

"Ця думка вселила в мене **страх**, бо якщо у замку більше нікого не було, то, напевно, сам граф і був тим візником, котрий доставив мене сюди. Від цієї думки я **заціпенів від жаху**, бо якщо це справді так, то що означала його здатність приборкувати вовків одним лише рухом руки, не говорячи при цьому ані слова? Чому всі люди у Бистриці та в диліжансі так **боялися** за мене? Що означали подаровані мені хрестик, головка часнику, шипшина, а також кетяг горобини?"[16, с. 41].

Автор роману користується характерними прийомами готичного роману і вводить факти, які означають щось незрозуміле, а значить моторошне. Розповідаючи про свою подругу, Міна дивувалася її особливій здатності ходити уві сні. Усе відбувалося вночі і після таких прогулянок вона помічала зміни у фізичному здоров'ї Люсі.

"Then, too, Lucy, although she is so well, has lately taken to her old habit of walking in her sleep" [23].

" А тут іще Люсі, попри начебто добрий стан здоров'я, нещодавно відновила свою колишню звичку ходити уві сні" [16, с. 94].

Монстром у цій історії постає граф Дракула, однак, можна говорити про те, що він здатен поширювати свій вплив і породжувати собі подібних. Таким чином, він створював собі подібних. І люди, що перетворювались на "непомерлих" набували рис жорстокості й розпусти, наприклад, в образі Люсі Вестенр.

"Lucy Westenr, but yet how changed. The **sweetness** was turned to **adamantine**, **heartless cruelty**, and the **purity** to **voluptuous wantonness**" [23].

"Так, це була Люсі Вестенр, але ж як вона змінилася! Замість **лагідності** – **непохитна безсердечна жорстокість**, замість **незайманості** – **хтива розпусність**" [16, с. 268].

Страх у героїв роману викликав не тільки граф, але й містичний вплив його присутності чи самого імені на свідомість жертв. Люсі, яка нещодавно була милою дівчиною, перетворювалася на "непомерлу". Тепер невідоме втілення Люсі, викликало лише жах та переляк, оскільки вона змінювалася на очах. Тобто трансформації у свідомості набули очевидних фізіологічних змін.

"Van Helsing and I were shown up to Lucy's room. If I was **shocked** when I saw her yesterday, I

was **horrified** when I saw her today" [23].

"Мене і професора провели до кімнати Люсі. Якщо вчора я був **шокований** її виглядом, то сьогодні – просто **нажаханий**"[16, с. 154].

Перехід на власне психічний рівень дає можливість скільки завгодно урізноманітнювати та ускладнювати сюжетний розвиток за допомогою використання продуктів психічного життя персонажа – снів, бачень, уявних подій.

Найнестерпніше для героїв роману Брема Стокера було пережити ніч. Адже вони знали про надприродні сили графа і не знали як подолати страх ночей, в які він приходив у вигляді хмарини, туману, дияволиць тощо.

"Suddenly the **horror** burst upon me that it was thus that Jonathan had seen those **awful women** growing into reality through the whirling mist in the moonlight, and in my dream I must have fainted, for all became **black darkness**"[23].

"Раптом я з **жахом** збагнула, що Джонатан саме так теж бачив, як із часточок, що танцювали в місячному сяйві, матеріалізувалися оті **огидні жінки**. Мені **стало так страшно**, що, мабуть, я зомліла уві сні, бо все вкрила **непроглядна темрява**"[16, с. 328].

Автор зображує людський страх як щось неконтрольоване, герої роману підвладні йому і не можуть його побороти. Він паралізує їхні думки й заважає здоровому глузду діяти. Кожен герой на самоті зі своїм страхом був лише у його владі.

"I knew, too, the red scar on his forehead where Jonathan had struck him. For an instant **my heart stood still**, and I **would have screamed out**, only that I **was paralyzed**" [23].

"Я упізнала також червоний шрам на лобі – там, де його вдарив заступом Джонатан. На якусь мить **серце моє зупинилося**, я **хотіла закричати**, але мене **паралізував страх**"[16, с. 362].

Як в оригіналі, так і в українському перекладі створюється майже фізіологічне відчуття кошмару: спочатку ***серце моє зупинилося,*** потім ***хотіла закричати,*** нарешті ***паралізував страх.***

Однак, коли герої об'єдналися у боротьбі проти графа, їхній страх був пригнічений. Ними керувало лише бажання знищити Зло.

Готичний простір розгортається на цьому рівні паралельно з "розширенням свідомості", якої автор досягає за допомогою використання вищезазначених змінених станів психіки персонажів. Тут характерний стан на межі між сном і неспанням, в якому ні реальність, ні сон не можуть розсіяти один одного і присутні в зіткненні. Таким чином, сюжетно обумовлена фізична замкнутість персонажа ставить його віч-на-віч з власним внутрішнім світом, штовхає його в цей внутрішній світ; розширення свідомості допомагає реалізувати цю подорож, як і розглянуті вище традиційне занурення місця дії в напівтемряву або повна відсутність освітлення. Герой, залишившись наодинці з власним внутрішнім світом, пізнає таке, що не завжди можливо пізнати навіть в результаті довгої і далекої подорожі в світі зовнішньому. [8, 9]

Роман "Дракула" Брема Стокера – це, мабуть, один з найяскравіших романів жанру готики XIX століття. Роман захоплює, перш за все, завдяки наративним структурам, адже, автор використав документальний стиль з елементами уявної подорожі, яка підкріплювалася постійно інформацією про різноманітні географічні місця. Крім того, Брем Стокер створив образ абсолютного Зла й описав довгий процес боротьби з ним та його знищення.

Автор майстерно використав у романі чимало способів, актуалізуючи концепт страху у романі через експресивні метафори та епітети, анафори, порівняння тощо. Варто зазначити, що Брем Стокер використав численні повтори, градацію, та велику кількість синонімів – лексичних одиниць для позначення страху у романі. Переважно вони передані в українському перекладі за допомогою еквівалентів чи наближених синонімів. Транскрибування / транслітерація переважають під час перекладу власних назв. Переклад В. К. Горбатько можна вважати досить точним та адекватним, адже повною мірою вдалося передати атмосферу жаху та страху перед надприродним абсолютним Злом та особливий психологічний стан напруги героїв роману.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике // М. М. Бахтин. Литературно-критические статьи / Сост. С. Бочаров и В. Кожинов. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 237–258.
2. Берк Э. Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного. – М.: Искусство, 1979. – 237 с.
3. Будур Н. Английская готическая проза//Пер. с англ. М.: ТЕРРА – Книжный клуб, 1999. – 400с.
4. Вулф В. «Джейн Ейр» и «грозовый перевал» // Вулф В. Избранное. – М: Худож.

Лит., 1989. – С. 501-506.
5. Гадамер, Ганс Георг. Батьківщина і мова // Гадамер, Ганс Георг. Герменевтика і поетика: Вибрані твори. / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001.
6. Гиривенко А. Н. Готический роман Анны Радклиф: Из истории рецепции в России // Филология в системе современного университетского образования. Вып. 5. – М., 2002. – С. 58 – 62.
7. Готическое направление в искусстве нового времени // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://Blogwar.Ru/Article/Готическое_Направление_В_Искусстве_Нового_Времени
8. Готический роман: концепция и лучшие образцы // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://gothic.zp.ua/lit/ viewlit.php?Id_lit=23.
9. Готический роман. Ужас, бредущий сквозь века // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://top4man.ru/freetime/288/24496/
10. Денисова Т. Новейшая готика (о жанровых модификациях современного американского романа) // Жанровое разнообразие современной прозы Запада. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 59 – 127.
11. Женевский В. Страх в литературе немецкого романтизма // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.litsovet.ru.
12. Елистратова А.А. “Готический Роман” // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://Feb-Web.Ru/Feb/Ivl/Vl5/Vl5-0792.Htm.
13. Квіт С.М. Основи герменевтики: Навч. посіб. – К.: Вид. дім “КМ Академія”, 2003. – 192с.
14. Ладыгин М. Б. К вопросу об эволюции жанра “романа ужасов” в английской литературе II половины XVIII – нач. XIX в. // Проблемы жанра в зарубежной литературе. – Свердловск, 1979. – С. 3 – 15.
15. Символика замка в готическом романе // Национальное своеобразие культур и литератур. Международный сборник научных сообщений, посвященный 55-летию ИГПИ. – МО Украины, ИГПИ, Измаил, 1995. – С. 68 – 70.
16. Стокер Брем. Дракула: Пер. з англ. В. К. Горбатько. – Харків: Книжковий Клуб “Клуб Сімейного Дозвілля”, 2007. – 480с.
17. Страх как социальное явление // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://ref.by/refs/72/35023/1.html
18. Цымбурский В. Граф Дракула, Философия истории и Зигмунд Фройд // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.Beth.Ru/Stoker/Zymbur.Htm.
19. Birkhead E. The Tale of Terror: A Study of the Gothic Romance. – New York: Russell & Russell,1963. – 210 p.
20. Burke Edmund. On the Sublime // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.victorianweb.org/philosophy/sublime/burke.html.
21. Freud Sigmund. The Uncanny. The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud. Vol. XVII. – London: Hogarth, 1953. – P. 219 – 252.
22. Hogle Jerrold E. Gothic Fiction. – Cambridge: Cambridge University Press, 2002. – 355p.
23. Stoker Bram. Dracula // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: .
24. Todorov T. The Fantastic: A Structural Approach To A Literary Genre. – Ithaca, NY, Cornell University Press, 1975. – 180p.
25. The literature of the uncanny invites psychological interpretation Discuss // [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://virtualdebris.co.uk/studentessays/sub01_uncanny.html.

Іванна ЛУЦИШИН

ПРОЦЕС ВЗАЄМОДІЇ ОПОВІДАЧА І ЧИТАЧА У РОМАНІ В. ВИННИЧЕНКА «ЗАПИСКИ КИРПАТОГО МЕФІСТОФЕЛЯ»

В статті проаналізовано взаємодію оповідача і читача у романі В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля», прокладено «читацький маршрут» у творі, проаналізована естетична прагматика оповідної і читацької взаємодії.

Ключові слова: читач, оповідач, ілюзія, емоційні стани.

В статье проанализировано взаимодействие рассказчика и читателя в романе В. Винниченко «Записки курносого Мефистофеля», проложен «читательский маршрут» в произведении, проанализированная эстетичная прагматика повествовательного и читательского взаимодействия.

Ключевые слова: читатель, рассказчик, иллюзия, эмоциональные состояния.

The co-operation between the narrator and the reader in the novel by V. Vinnichenko «Snub-nosed Mefistofel's messages» is analysed in this article, the «reader route» is laid in the work, the aesthetical pragmatist of the narrator's and the reader's co-operation is analysed.

Keywords: reader, narrator, illusion, emotional conditions.

Художній світ роману В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля» з часу його появи привертає увагу читача широкою палітрою проблем та непередбачуваністю сюжетних ходів. Це цікавить того, хто береться до читання чи літературознавчого аналізу роману. «Записки…» з дивовижною винятковістю втягують у гру співтворчості і тримають читацьку думку в напрузі до останнього рядка.

Роман В. Винниченка з'явився у 1917 році українською, а у 1928 – російською мовою й відразу отримав прихильників в літературно-критичних колах. «І. Айзеншток, зокрема, писав: «Записки кирпатого Мефістофеля» посідають у творчості Винниченка значне, ще й досі не визначене як слід місце». Російський критик Арсеній Мерич у своїй рецензії в газеті «Дни», яка виходила в Берліні, зазначив, що роман мотивами своїми перегукується з Ібсеном, Бергсоном і Велекіндом» [Багрій 2005: 216]. Та у тій таки ж статті авторка констатує факт, що до 1986 року Винниченків роман не був об'єктом спеціального вивчення.

Звісно, на сьогодні ситуація інша: про роман «Записки кирпатого Мефістофеля» написано досить багато. Зокрема, до аналізу твору спричинилися: Р. Багрій, М. Жулинський, В. Харкун, І. Кошова. У їхніх дослідженнях висвітлені такі аспекти: а) відбиток біографії автора на його твір; б) дослідження основної проблематики роману; в) його зв'язок з європейською літературною традицією; г) пообразний аналіз твору; ґ) спроба психоаналітичної інтерпретації роману. Але давно є на часі прочитання «Записок…» за допомогою положень рецептивної естетики. Проблема такого змісту залишається малорозробленою і недослідженою до кінця. Цей факт визначає актуальність нашого дослідження.

Мета статті – прокласти «читацький маршрут», описуючи процес наративно-читацької взаємодії і зосереджуючись на аспектах естетичної прагматики тексту.

Про окремі положення естетичної прагматики писав ще Аристотель. Він описував відчуття естетичного задоволення, яке поет повинен викликати у читача (глядача) під час перегляду або читання трагедії за допомогою двох емоцій – страху і співчуття. У XIV розділі своєї «Поетики» філософ розмірковує, які дії між персонажами можуть сприяти такому ефектові. Він моделює три ситуації стосунків між: друзями, ворогами і людьми, які ставляться одне до одного нейтрально. Звідси філософ робить висновок, що, якщо поет використає розповідь про те, як виникають страждання у колі друзів чи родичів, то викличе в читача (глядача) страх і співчуття, а відтак – естетичне задоволення [Аристотель: http://www.philosophy.ru/library/aristotle/poet.html]. Отже, перша спроба аналізу оповідної і читацької взаємодії мала місце ще в античній трагедії.

Читач, зацікавлений можливістю набуття нового досвіду, вступає у співтворчість. В Ізер вважав, що так здійснюється «екзистенція літературного твору»: «Сходження в одній точці тексту і читача започатковує екзистенцію літературного твору, і це сходження ніколи не можна точно передбачити, але завжди воно повинне залишатися можливим для здійснення, оскільки не

ідентифікується ні з текстуальною дійсністю, ні з індивідуальними уподобаннями читача» [Ізер 1996: 349]. В процесі читання важливим є етап створення діалогу між читачем та автором, а відтак, і оповідачем, процес творення «дійсного виміру тексту» за В. Ізером [Ізер 1996: 353]. З цього приводу Г. Р. Яусс зазначив: «Діялог складають не тільки два співрозмовники, а й взаємна готовність пізнавати і визнавати іншого в його інакшості» [Яусс 1996: 378-379]. Отже, інший, відображений автором за посередництвом тексту, може пізнаватися читачем як естетично вартісний об'єкт і збагатити його життєвий досвід досвідом невідомого досі читачеві порядку. В цьому плані завдання В. Винниченка як автора промовляти до читача, щоб о-мовити щось невідоме за допомогою тексту-як-відомого.

Перш за все, варто з'ясувати ступінь взаємодії оповідача і читача. Тому звернемося до наративної стратегії у романі. Вже сама назва визначає тип оповіді у творі. Звичайно, що «Записки…» мусять бути донесені читачеві тим, хто безпосередньо брав участь в описаних подіях. Власне, сюжетна канва твору складена із фрагментів, що схожі до щоденникових записів (лише без вказівки на дату, як це б мало бути у щоденнику). Це записки кирпатого Мефістофеля – головного персонажа роману, голос і свідомість якого волею автора «транспортують» художню дійсність до читача. Таким чином, тут використано оповідь від першої особи. Про першоособову нарацію у романі зазначила і В. Харкун: «Художній світ роману В. Винниченка «Записки кирпатого Мефістофеля», наративну домінанту якого визначає «я-мовлення», характеризується виразною персоналістичністю. Серед низки персонажів чітко виділяється одна постать – Яків Васильович Михайлюк. Він є «автором» і головним героєм – композиційною вертикаллю твору. Змістову базу роману формує автожиттєпис: те, що відбувається з Михайлюком і як він це переживає» [Харкун 2005: 256]. Вибір такого наративного типу перетворює читання твору в можливість безпосередньої взаємодії читача з оповідачем (головним персонажем). Отже, перед читачем відкривається можливість пізнання горизонту життєвого досвіду адвоката Якова Михайлюка в різних контекстах, калейдоскопічна зміна яких формує читацькі враження і реакції.

Життя оповідача, умовно кажучи, є графіком, кожна точка якого задається двома значеннями x та y. На одній осі позначені відчуття, які загально можна кваліфікувати як радість: любов, ніжність, радість, інтерес, надія, здивування; на іншій – як страх: тривога, вина, сором, страх, жах, хвилювання, нудьга, побоювання. Внутрішнє «я» Мефістофеля роздвоєне, розірване між постійним станом нудьги і короткотривалими митями радості. Ці два відчуття формуватимуть надалі тип поведінки оповідача.

Варто зазначити, що для аналізу ми використовуємо членування тексту на окремі епізоди. В межі епізоду входить одна ситуація, про яку веде мову оповідач. Критерієм відбору цих ситуацій є мотиви поведінки оповідача, які обумовлюють зміну його ролей у тексті. З першого епізоду читач дізнається про те, що оповідач нехтує християнською догмою – тоді, коли «Чути, як дзвонять у Софійському соборі *великопосним*, задумливим дзвоном» [Винниченко 2005: 16] [*Виділення курсивом наше. – І. Л.*], він грає в карти. Заангажований усталеною суспільною нормою, що постити – це добре, читач засуджує персонажа. Користуючись термінологією Г. Р. Яусса, зазначимо, що «горизонт власного досвіду» [Яусс: 378] читача не має у своєму інструментарії того, чим послуговується адвокат Михайлюк. Він нудьгує, повідомляючи читачеві, що «Весна – паскудний час, неспокійний, розхристаний, безглуздий. Вечорами тільки й можна робити, що грати в карти» [Винниченко 2005: 16]. Тому і вигадує розваги, щоб перетворити свою нудьгу на певну радість, одним з виявів якої є картярська гра. Осуд читача підкріплюється словами Мефістофеля про те, що йому «…приємно заманути чоловіка на саму гору і зіпхнути його вниз» [Винниченко 2005: 16]. Він відчуває тоді тиху «злорадну радість», але вона швидкоминуча.

Оповідач презентує себе-як-Мефістофеля. З цією метою поміщені епізоди гри в карти з Сосницьким; провокування останнього Мефістофелем на програш; дзвінок Соні – дружині Сосницького – в його присутності, бо стає нецікаво, коли приятель «зривається з гори й потім понуро сидить» [Винниченко 2005: 18]. Негативне враження закріплюється портретною автохарактеристикою: «…я – довгий, чорний, з довгастим лицем, гострою борідкою і густими бровами, похожими на дві лохматі гусениці. Ніс у мене не кирпатий, а качиний, широкий і плескуватий на кінці, з довгими ніздрями. За все лице і постать мене називають Мефістофелем, а за ніс – кирпатим Мефістофелем» [Винниченко 2005: 18]. Означенням кирпатий додатково вказується на те, що оповідач пов'язаний із смертю, бо згадка про кирпатий ніс асоціюється з черепом. Зв'язок цей не прямий, бо в романі Мефістофель нікого не вбиває, але як адвокат він має справу з різними категоріями злочинців.

З позиції рецептивної естетики із читачем відбувається закономірний процес розуміння тексту, який, на думку Г. Р. Яусса, повинен здійснитися: «Горизонт власного досвіду мусить

радше вводитися у гру навіть змістовно і поєднуватися із чужим горизонтом для здобуття нового горизонту іншого тлумачення» [Яусс 1996: 378]. Тут вперше читач стає присутнім при зміні контекстів, в кожному з яких в адвоката Михайлюка своя роль, і розуміє, що персонаж має як справжнє обличчя, так і маску. Прикметно, що він презентує іншим маску Мефістофеля в якості власного обличчя. Тут маємо приклад реалізації символічного коду Барта – читач розуміє, що в тексті, за великим рахунком, йдеться про боротьбу двох сил – добра і зла – як в самому оповідачеві, так і в тих контекстах, в яких він грає певну роль. «Аще добре хочу, злоє содіваю». Содіваю злоє, навіть не бажаючи того, – виходить само собою» [Винниченко 2005: 53], – так характеризує власну роздвоєність Михайлюк. В цьому вгадується пряма алюзія до Мефістофеля Гете.

Епізод розмови з Сонею Сосницькою дає читачеві можливість пізнати оповідача без маски. «Я боюсь, що на моїм лиці занадто виразно помітно моє почування…» [Винниченко 2005: 21] – він боїться, що Соня здогадається, яку таємну надію про Андрійка як свого сина плекає оповідач. Цей простий страх з приводу того, що Андрійко – його син, у поєднанні з тим, яке «глибоке хвилювання і ніжність обхоплюють» його, допомагають читачеві зрозуміти, що Мефістофель слабкий, як будь-яка проста людина, й одягає машкару тоді, коли це йому вигідно. Оповідач заманює читача в пастку ідеєю про сина Андрійка, яка о-мовлюється реплікою: «Ну, ма-амо! Ти раз у раз, як приходить дядя Яша, женеш мене спати» [Винниченко 2005: 21]. В текстуальному вимірі панує передчуття розкриття якоїсь таємниці. І тут оповідач підіграє читачеві: очікувана ілюзія здійснюється. Соня і Мефістофель розмовляють про подальші дії. В цій розмові він знову одягає маску: «Коли за дверима їдальні зникає маленька постать, я стаю самим собою. Присуваю попільничку, закладаю ногу на ногу й одкидаюсь на спинку стільця» [Винниченко 2005: 23]. З цієї розмови читач робить висновок, що Мефістофель добре розбирається в людях. Відчувається його домінування над Сонею, яка довго готувалася до такої розмови і тепер «немов із книжки вичитує».

В наступному епізоді Мефістофель переймається приємними спогадами про першу зустріч з Білою Шапочкою – своєю мрією. Це привід для розширення горизонту читацького досвіду. На цьому етапі читач уже перейнятий горизонтом досвіду оповідача. Він навчився «випереджати світ свого досвіду і по-справжньому брати участь у подіях літературного тексту, пропонуючи себе йому» [Ізер 1996: 355]. Він переймається екзистенційним станом оповідача, а не просто засуджує чи схвалює його вчинки.

Саме тепер читач дізнається про «холодне, гидливе почування туги», яке переслідує оповідача. «Є туга, є нудьга, важка, гризуча, темна, неначе я зробив щось таке, що забув, і воно мені погрожує бідою» [Винниченко 2005: 26]. Натяк на відчуття загрози підштовхує оцінити цю ситуацію як тривогу, а риторичне запитання Мефістофеля: «Справді, навіщо я живу?» [Винниченко 2005: 27] вказує на те, що це тип тривоги, яку П. Тілліх назвав тривогою відсутності сенсу життя [Тілліх 2005: 15]. Метання між різними розвагами, щоб тільки позбутися відчуття туги і нудьги, – це пошук якогось смислового центру, виправдання власному існуванню. Від неможливості віднайти його, від різноманітних думок про Соню, Андрійка, Сосницького, Панаса Павловича, Карачапова йому і смішно, і боляче. Мефістофель сумує, згортається «по-дитячому бубликом» у ліжку. В читача це навіть викликає жалість.

Мрії Мефістофеля дозволяють здійснитися зміні текстуальних перспектив. Читач спостерігає, як змінюється в тих контекстах роль самого оповідача. У власних мріях він трансформує свою сутність, спосіб життя і мислення: «І от я вже не хижак-адвокат, що годується стервом закона, дурістю, безпорадністю та жадністю своїх жертв. Я скромний повірений, що боронить проти закону і хижаків довірливих та безпорадних» [Винниченко 2005: 31]. Роль Робін Гуда, безсумнівно, симпатична для читача, але не до кінця прийнята. Він вже звик до вчинків Мефістофеля, до того, що його сутність – це короткотривале балансування між добрим і поганим. Незважаючи на цю незадоволеність, іде за розвитком мрії оповідача. Йому приємним є те, що адвокат сплатив борги; не бере справ, які б давали додатковий дохід; те, що місячний бюджет примушує їх з Шапочкою (бо вона невід'ємна частина мрії Мефістофеля) «приймати різні героїчні постанови»: брати дешеві місця в театрі, пробувати сили у вегетаріанстві, курити Михайлюку дешевий тютюн, а Шапочці відмовитися від «яблучної пастили».

Згодом знову змінюється модель поведінки оповідача і це стимулює зміну контексту. Тепер для Мефістофеля є нова роль – благодійника, героя, всемогутнього і щедрого. Він знайомиться із Клавдією Петрівною та її сином Костею. Ця пара викликає жаль в Мефістофілевій душі. Відчуття читача та оповідача у такій ситуації тотожні: стосунки сина і матері більше нагадують поведінку тварин, ніж людей, про що згодом зазначить і сам оповідач. Мефістофель

рятує хлопчика від коліс вагону й автоматично стає в очах матері і сина героєм, їхнім рятівником. Тут він вперше кепкує з себе, промовляє іронічно: «Так ми входимо до будинку, в якому вони живуть. Відмовитись від соромливого, але дуже сердешного запрошення я не можу, як герой і спаситель» [Винниченко 2005: 42]. Читач розуміє такий тон оповідача, навіть підтримує його і з цікавістю входить в будинок Клавдії та чекає, як будуть розвиватися події. Він разом з оповідачем зауважив, якою несміливою є нова героїня, і мимоволі порівняв це знайомство із недавньою зустріччю Мефістофеля з Шапочкою.

Окрім моделі поведінки з Шапочкою, оповідач має ще ролі у двох контекстуальних площинах – у стосунках з Клавдією й у відносинах з сім'єю Сосницьких. Читач порівнює ставлення до жінок – Соні та Клавдії – обоє тепер викликають жаль, але Сосницька привертає до себе увагу читача можливістю її поважати. Цікавою є опозиція двох дітей – Андрійка і Кості. Перший розумний, симпатичний і допитливий; другий – неохайний, вередливий, сміється без причини і кидає дурні фрази. Костя несе в собі затаєну загрозу, і читач відразливо намагається «відсунути» його на другий план.

Щоб уникнути душевного сум'яття, оповідач намагається порвати зв'язок з сім'єю Сосницьких. Мефістофель боязкий і невпевнений в собі та в тому, що сам задумав. Відчуття вини не відпускає оповідача. Ілюзія душевної розмови, виплекана уявою читача, здійснюється. Оповідач вперше щиро просить вибачення у Соні, це симпатично читачеві. Мефістофель переживає страх, сором, провину – ті почуття, які, в основному, визначають його екзистенційний стан. «Мені до болю ніяково й соромно, але тепер я вже ніяк не можу сказати їй: іди до мене» [Винниченко 2005: 70], – зізнається оповідач. Соня і Мефістофель прощаються. Читач заздалегідь був підготовлений оповідачем до такої кінцівки, і своєрідний happy end у їхніх стосунках не задовольнив би його. Якщо б реалізувалася ілюзія щасливого кінця у стосунках Соні та Мефістофеля, яка мимовільно окреслювалася в сюжеті «Записок…», читач втратив би цікавість і можливість бути здивованим за допомогою тексту. Після розмови персонажів на певний час з'являється впевненість в тому, що ця історія завершена. І читач хоче, щоб так було, бо матиме змогу спостерігати за оповідачем в інших контекстах.

Читач сконцентровує увагу на стосунках Мефістофеля з Клавдією. Змінюється навіть локус у творі – персонажі переїжджають до Криму. Оповідачева роль когось вищого, духовно більшого продовжує відігруватися. Свою нудьгу (тривогу відсутності сенсу) він втихомирює відчуттям «смутної, гіркої сатисфакції» від вдячності Клавдії і Кості. Йому приємно бути богом в їхніх очах: «Я почуваю себе щедрим, благодушним богом. Коли ввечері Клавдія стає переді мною на коліна й цілує мою руку, я навіть не протестую, розуміючи її побожний настрій. Я сам стояв би на колінах перед тим, хто дав би мені стільки простодушної, чистої, дитячої радості» [Винниченко 2005: 81]. Стосунки завершуються розривом.

У Мефістофеля нова життєва сторінка. Читач сподівається на те, що дуже швидко влаштуються стосунки з Шапочкою. Читач хоче, щоб Мефістофель розпочав нове життя, і бачить його лише добрим. Поступово стираються межі конфронтації між читачем і текстом, відбувається те, що В. Ізер назвав «поділом» самого читача», «штучним поділом нашої особистості» [Ізер 1996: 364-365]. Відбувається зміна точки зору читача. Тепер фокалізації оповідача і читача співпадають. Читач не може засуджувати оповідача чи перечити йому, бо це все одно, що йти проти самого себе.

Коли адвокатові приходить лист, в якому Клавдія повідомляє про те, що вдалося зробити аборт і дитини вже немає, Мефістофель відчуває: він зовсім вільний. «Так, це добре, що операція вдалась… Дуже добре! Чудовий вечір!» [Винниченко 2005: 119], – радіє він, а з ним і читач. Вже немає осуду з приводу того, що Мефістофель радіє вбивству дитини. Горизонт досвіду читача збагатився досвідом оповідача, тому і не відштовхує того, що пропонує текст, читач визнав «альтеральність тексту перед горизонтом власних сподівань» [Яусс 1996: 379]. Він тимчасово відмовився від «ідей та настанов, які оформляють нашу індивідуальність» [Ізер 1996: 363], а прийняв те, чим живе оповідач.

Мефістофель з чергового листа Клавдії дізнається про те, що вона, все-таки, не зробила аборту і народила дитину. Читач розуміє, що стосункам Михайлюка і Шапочки не бути, оповідач усвідомлює це значно пізніше. По кількох візитах Мефістофель наважується подивитися на Міку – свого сина. «Тривожна, чудна цікавість тягне мене до тої кімнати» [Винниченко 2005: 172], – так з острахом він відчуває потребу знайомства з дитиною.

У читача формується очікування: Мефістофель повинен залишитися з Клавдією і виховувати сина. І коли оповідач робить спроби застудити дитину, то читач не сприймає Міку як перешкоду щастю адвоката, а вже ідентифікує його з єдино можливим і правильним варіантом

досягнення такого стану. Як тільки оповідач виставляє дитину на холод, читач відмовляється бути співучасником в цьому, він, навпаки, хоче забрати малюка від Мефістофеля. Оповідач змінює роль і для Шапочки. Після розриву з ним та прийняття рішучого рішенням «хоч раз довести до краю» якусь справу вона їде в Москву. Про неї оповідач повідомляє скупим реченням: «Про Шапочку майже нічого не знаю. Кажуть, вона в Москві, співає, вже на сцені й живе цивільним шлюбом з якимсь художником» [Винниченко 2005: 213]. А Мефістофель живе з Клавдією. Ілюзія читача здійснилася, та він разом з оповідачем сумує, коли той розповідає своєму Міці казку про «Білу Шапочку».

Здійснене дослідження дозволяє зробити наступні висновки:

1. Протягом твору читач не лише мав змогу спостерігати за тим, як змінювалися перспективи в дійсному, твореному завдяки йому і самому творові, вимірі тексту, а й за тим, як змінювалися ролі оповідача. Так, у ситуації стосунків з сім'ями Сосницьких і Кривуль він – спокусник, лицемір, Мефістофель; з Клавдією і її сином – благодійник, «Бог»; з Шапочкою – закоханий і сором'язливий романтик. І тільки в окремих випадках, які стосуються його найпотаємніших мрій чи побоювань він надто чуттєвий і вразливий, без будь-яких масок і ролей.

2. Автор використав фрагментарний спосіб творення тексту. Весь роман складається з окремих епізодів, які малюють цілісну картину, що нагадує кіномонтаж. Особливістю такої техніки є те, що читач має змогу разом з оповідачем монтувати кіно. Техніка монтажу зацікавлює читача і тримає його уяву у постійному напруженні.

3. Текст роману викристалізовує образ Мефістофеля, внутрішній світ якого маркований амбівалентністю, переживаннями з приводу неможливості віднайти сенс свого існування і постійним відчуттям тривоги.

4. Наративна стратегія твору підпорядкована вимогам жанру роману. Усі засоби працюють на створення інтриги у тексті та досягнення читачем відповідного емоційного стану – балансування між двома полюсами – добром і злом. Усі дії оповідача перетворюються на ланцюг емоцій і реакцій читача, що можуть співпадати з точкою зору оповідача чи відрізнятися від неї.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Аристотель. Поэтика. //www.philosophy.ru/library/aristotle/poet.html
    1. Багрій Р. «Записки кирпатого Мефістофеля», або секс, подружжя і ще деякі проблеми // Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна. – С. 215-228.
    2. Барт Р. S/Z. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 232с. // http://yanko.lib.ru/books/cultural/bart-sz-18.pdf
    3. Винниченко В. Записки кирпатого Мефістофеля. – Черкаси: Брама-Україна. – 264с.
    4. Винниченко В. Щоденник. – Едмонтон-Нью-Йорк, 1980. – Т. 1. – 500 с.
    5. Ізер В. Процес читання і феноменологічне наближення / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.. – Львів: Літопис, 1996. – С. 261-276.
    6. Тілліх П. Мужність бути. Небуття і тривога // Незалежний культурологічний часопис «Ї». – 2005. – №37. – С. 8-29.
    7. Яусс Г. Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика / Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.. – Львів: Літопис, 1996. – С. 278-305.

Юлія ГАЛАН

НАРАТИВНІ СТРАТЕГІЇ ЗАЛУЧЕННЯ ЧИТАЧА У СВІТ ФІКЦІЙНОЇ ДІЙСНОСТІ У РОМАНІ ДЖОРДЖ ЕЛІОТ «САЙЛЕС МАРНЕР»

Стаття присвячена дослідженню наративних технік та прийомів залучення читача у світ фікційної дійсності у творі Джордж Еліот «Сайлес Марнер». Основна увага зосереджена на з'ясуванні наративного значення обраного авторкою типу наратора.

Ключові слова: наратив, перспектива, наратор, метафора, фокалізація.

Статья посвящена исследованию нарративных техник и приемов приобщения читателя в фикциональный мир романа Джоржа Элиот «Сайлес Марнер». Центральное внимание заострено на выяснении нарративного значения избранного автором типа нарратора.

Ключевые слова: нарратив, перспектива, нарратор, метафора, фокализация.

The article deals with the narrative techniques and methods of involving the reader in the world of fictional reality in the novel of George Eliot "Silas Marner. " The main focus is based on the studying of the narrative meaning of the narrator type chosen by the author.

Key words: narrative, perspective, narrator, metaphor, focalisation.

Актуальність теми. У наратології основною ознакою розповідного тексту вважають присутність посередника між автором та зображуваним світом. Суть розповіді зводиться до показу художньої дійсності крізь призму сприйняття наратора (фокалізатора).

Наратор – центр орієнтації, основна фігура у творі, в структурі наративу [3, с. 160]. Яскраво виражена присутність наратора в романах Джордж Еліот і значне використання метафор в наративних структурах її текстів є одними з істотних характеристик художнього мистецтва письменниці. Проте попередні вивчення сконцентрувалися головним чином або лише на розгляді інстанції наратора, або на художньому змісті метафор без посилань на особу наратора [5, 31]. ***Мета*** цієї статті полягає у з'ясуванні того, як метафори в художній літературі сприяють не лише висвітленню ідей, але й допомагають створити особу наратора, який у свою чергу змусить читача зрозуміти і повірити у ці ідеї.

Перед тим, як будь-яке наративне значення зможе передатися від автора до читача, читач має бути переконаний, що він хоче продовжувати читання роману, що він може отримати досвід, що буде вартий прочитання книги. Створюючи розповідача, якого читач хоче слухати, чиї особисті якості, характер і цінності імпонуватимуть читачеві, створюється найголовніше взаємовідношення в розповіді – зв'язок між текстом та читачем. Якщо тип наратора обрано правильно, то взаємозв'язок буде створено: читач продовжуватиме читання і, під керівництвом наратора, розумітиме вигаданий світ художнього твору таким чином як цього хотітиме імпліцитний автор. Якщо ж тип наратора неправильний і читач не виявляє необхідної довіри або недовіри, або якщо він пропускає натяки щодо обдумування певних моментів твору, тому що він відчужується, то наративний задум твору буде втрачений.

Досліджуючи використання метафори як художнього елементу в романах Джордж Еліот, можна багато дізнатися про особу наратора, і в той же час ми досліджуємо наративний метод авторки, який створює картину того світу, який лежить в основі її белетристики. Розпочнемо обговорення з детального прочитання уривка твору *«Сайлес Марнер»,* аби поглянути, як метафори взаємодіють з іншими формами переконання читача, аби створити зв'язок в момент, коли оповідач звертається безпосередньо до читача у творі. Пізніше ми розглянемо застосуванням метафори в представленні персонажів твору, аби поглянути, як наратор використовує цей засіб, щоб сформувати відношення читача до персонажа художнього твору. Розглядаючи ці проблеми, ми маємо на меті висвітлити основні моменти наративних стратегій, які авторка використовувала у процесі конструювання художнього світу твору.

Багато критиків коментувало, як часто Еліот переміщає перспективу свого наративу, подібно до заміни або перефокусовування лінз, і вона робить це в наступному абзаці «Сайлеса Марнера». Наратор розпочинає свою розповідь, дотримуючись середньої дистанції: «Яке місце могло б бути більш несхожим на Лантем Ярд як не Равелла? – сади, які виглядають лінивими від свого достатку, велика церква на широкому подвір'ї, на яку дивляться люди, сидячи біля своїх

хатинок у час церковної служби; червонолиці фермери, які метушаться туди-сюди; сільські дворики, де люди, гарно повечерявши, міцно сплять у світлі нічного вогнища, і де здається, що жінки складають сувої сукна у такій кількості, наче готують їх ще й на потойбічне життя… » [4, с. 63-64]. Оповідач описує містечко Равелла таким чином, як би це зробив будь-який мандрівник, об'єктивно розглядаючи його ландшафт і мешканців досить зблизька, щоб зробити висновок про самовдоволений характер цього містечка, але й на такій відстані, що не дає можливості близького знайомства. Але давайте розглянемо наступний уривок: «У Равеллі не було жодної людини, яка б наважилася промовити хоч слово, яке принесло б біль і так гіркій долі Сайлеса Марнера…» [4, с. 65]. У цьому фрагменті ми бачимо, що наратор наближається до особи головного героя. Не вживаючи до цього моменту метафор, авторка використовує цей засіб у цьому реченні, щоб створити більш драматичний момент у творі. Аналогії ж з'явилися ще раніше: фруктові сади «виглядають» ледачими, і здається, що жінки складають сувої сукна у такій кількості, наче готують їх ще й на потойбічне життя… Ці порівняння допомагають запевнити читача у тому, що саме наратор створює їх і що дійсність, яку вони ілюмінують, є абсолютно звичайна дійсність, і це все створює відчуття того, як наратор знаходиться в повному контролі нашого сприйняття фікційного світу. Це відчуття, що нас як читачів веде спокійний, сприйнятливий наратор, сприяє безпосередньому сприйняттю дійсності.

Багато теорій було висунуто відносно того, що створює різницю між порівняннями і метафорами. Аристотель вважав порівняння «менш приємним», ніж метафору, тому що воно містить слово, яке підкреслює що саме із чим порівнюється, а це позбавляє читача можливості створювати зв'язок самостійно. Більш недавні теорії зазначають, що різниця між метафорою і порівнянням полягає в складності значення, яке несуть у собі ці два засоби. Так порівняння представляє статичне, ясно визначене значення, тоді як метафора працює в системі основних і додаткових значень, змінюючи значення як «головних», так і «допоміжних» елементів» [5, 23-26]. Але, на нашу думку, різниця між цими двома художніми засобами полягає не лише в різниці у змісті, який вони несуть, або в тому, які зусилля читач повинен витратити, аби розуміти цей зміст, але і в різниці у відношенні між наратором і читачем, що створюють порівняння і метафора. У запропонованому фрагменті оповідач, який спочатку веде нас за собою і все пояснює, пропонує сприйняття порівняння як правдивий факт, заявляючи цим, що читача вже не потрібно напрявляти «у правильне русло», а що він може сприймати текст та всі його елементи самостійно. Наратор ніби випробовує читача, але й, у той самий час, сприймає його як рівню собі. Оскільки вжиті художні засоби затвердили особу наратора як розумного та уважного споглядача-інформатора, то який же тоді читач відмовиться від рівності та «партнерства» з таким оповідачем. Саме завдяки таким змінам використання художніх та наративних технік встановлюється тісний зв'язок між читачем та текстом загалом.

Рух від одного художнього засобу до іншого вказує на серйозність бажання розповідача пояснення і показу всіх подій історії, і в той же час свідчить про те, що нічого не може бути пояснене лише через просте представлення даних. І в той же час оповідач вказує на те, що зміна в перспективі (з містечка на особу Салеса, від огляду суспільства до аналізу персонажа) і зміни у риториці (від буквальної доповіді до аналогії і до метафори) не є достатнім для того, щоб донести до читача всі переживання головного героя. І за оглядом «важкої долі» Сайлеса знову слідує зміна перспективи: «Ще на початку історії людства, як ми знаємо, існувало вірування про те, що кожна територія землі населялася і мала своє власне божество, і кожна людина могла перетнути межу своєї території і виявитися вже не під контролем свого божества, яке було і в струмках, і лісах, і на пагорбах, серед яких вона жила ще із свого дитинства. І бідолашний Сайлес мав схоже відчуття давніх людей, коли вони тікали від цього божества на інші території…» [4, 65]

Ця зміна наративної перспективи створює порівняння між становищем персонажа та життям давніх людей. І, використовуючи цей прийом, наратор наче вказує нам на те, що повноту певної ситуації не можна оцінити не порівнявши її із схожою ситуацією. В основі цього лежить ідея про те, що все між собою взаємопов'язане, і що таратор є тією особою, яка бачить світ як цілісність мілких деталей життя та космічних вірувань першолюдей. Ще раз запевнившись в ерудованості оповідача, наша довіра до нього зростає. Нас захоплює та глибина порівняння, до якої вдався наратор лише для того, щоб ми як читачі збагнули все глибше, і в той же час нам імпонує той факт, що настільки розумний та всюдисущий оповідач допускає, що «ми знаємо», як і він, історію культури давніх людей. Ми стаємо ближчими до наратора і фікційного світу художнього твору.

До цього моменту ми обговорювали те, як Джордж Еліот використовує художні засоби у наративному дискурсі як частину процесу зближення читача з наратором і всім твором загалом.

Але хоча відчуття читача щодо того, ким саме є наратор, приходить саме через таке пряме втручання «голосу» оповідача в плин розповіді, ми не можемо не відмітити той факт, що особа всезнаючого наратора, який спрямовує читача, присутня на «всіх сторінках» твору Джордж Еліот. У *«Сайлесі Марнері»* існує тісний зв'язок між особою наратора і метафорами, оскільки останні в свою чергу створюють образ оповідача, присутність якого ми можемо помітити навіть у невласне-прямій мові, яка мала б представляти думки лише персонажа. Давайте розглянемо наступний уривок твору, де Гадфрей Касс думає про те, як уникнути розмови із батьком про своє таємне одруження: «Все ж таки, чому він має покидати надію? Вчора він бачив усе навколо у невірному світлі. Він був розсердженим на Данстена і не міг думати ні про що, окрім цілковитого руйнування їх взаєморозуміння; але що було б найрозумнішим зробити, аби пом'якшити злість батька на Данстена і підтримати ситуацію у тих умовах, які були до цього. Якщо Данстен не повернеться за кілька днів, все може зійти йому з рук…» [4, с. 119].

Відчайдушна раціоналізація Гадфрея виражається в серіях метафор так «натхненно», що можна сказати, що вони набули форму кліше [6, с. 249]. Якщо б вони вживалися окремо, то неодмінно відіграли б свою художню роль належним чином. Але будучи вжитими разом у цьому контексті, ці банальні фрази вказують лише на бідність мовних і моральних якостей персонажа, як і на нещирість його виправдань. Вживаючи ці метафори авторка приховано висуває особу наратора навіть у момент роздумів персонажа. Це свідчить про те, що оповідач у цьому творі є основним джерелом керування читача у напрямі, який обрала сама авторка. У Джордж Еліот наратор все помічає, застосовує нульову фокалізацію, використовує різні наративні фокуси стосовно предмету зображення, переключення розповіді в план сприйняття персонажів, поглиблюючи цим і психологічний малюнок твору. Оскільки у творі «Сайлес Марнер» наратор всезнаючий і всюдисущий, діяльний, активний, тому й тип розповіді аукторіальний (гетеродієгетичний, за Женеттом). Наратор (розповідь у повісті ведеться від 3-ї особи) – всезнаючий і всюдисущий. Тому, всезнайство і всюдисущість розповідача, вираженого в окремій особі, не руйнує читацької ілюзії начебто саморозкриття мистецького світу, як і не приховує суб'єктивної генези начебто «об'єктивної розповіді» [3, 162].

Спираючись на праці М.Бахтіна, Ю.Тинянова, Б.Кормана, І.Денисюка, польських дослідників Г.Маркевича, Я.Славінського, на інші зарубіжні джерела, можна зробити висновок, що: 1) наратор – посередник між «зовнішнім» автором та художнім світом; 2) наратор – насамперед мовно-стилістичний епіцентр викладу: як суб'єкт повіствування він формує цей виклад, а з ним і художній світ твору, який постає саме як наростання слів і подій нарації, 3) наративна стратегія автора в кожному випадку несе в собі ціннісні орієнтири для читачам [1, 158]. А широке використання авторкою метафор буде визначати сам принцип організації роману, основний засіб художнього втілення його задуму, а також і код проникнення в цей задум.

Головним чином Джордж Еліот влучно обрала особу наратора. У «Сайлесі Марнері» вона створила мудрого, співчутливого, щирого наратора-«гіда», до якого читач охоче приєднується і яким керується. Завдяки такому типові оповідача персонажі твору досягають дійсності зображення, яка заохочує читача до активного сприйняття того, що відбувається із ними. Розглядаючи метафору як частину риторики оповідача та наративний засіб можна глибше зрозуміти процес передачі змісту твору читачеві. Насиченість використання метафор наратором і спосіб їх використання зумовлює ступінь відповіді та сприймання читача. А це, у свою чергу, впливає на сприймання та розуміння художнього твору загалом. Така наративна стратегія, де особа всезнаючого наратора виступає основним джерелом інформації, є типовою для творів Вікторіанського періоду англійської літератури.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Боднар Віра. Рецептивна стратегія та особливості нарації малої епічної прози (оповідання І. Франка «Місія» та «Чума»)// Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство/ Редкол. М. П. Ткачук, Р. Т. Гром'як, О. Глотов та ін. – Тернопіль: ТДПУ, 2005. – Вип. 16. – С. 155-159.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс // Жерар Женетт. Фигуры: В 2-х томах. – Т. 2.
3. Собчук Л. Розповідна майстерність М. Вінграновського у світлі сучасної наратології (на матеріалі повісті «Сіроманець»)// Наукові записки ТДПУ ім. В. Гнатюка. Сер. Літературознавство/ Редкол. М. П. Ткачук, Р. Т. Гром'як, О. Глотов та ін. – Тернопіль: ТДПУ, 2003. – Вип. 1 (13). – С. 160-164.
4. George Eliot, Silas Marner: The Weaver of Raveloe, ed. Q. D. Leavis (Harmonsworth:

Penguin, 1967).
5. Studies in the Novel XV no. 1 (Spring 1983). Co. 1983 by North Texas State University.
6. W. J. Harvey, The Art of George Eliot. London: Chatto &Windus, 1961.

Ксенія ЛЕВКІВ

ДЕЩО ПРО «ДІАЛОГ МІЖ СХОДОМ І ЗАХОДОМ» ТА ПОЛІТИКУ: ІРОНІЧНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ У ПРОЗІ СЕРГІЯ ЖАДАНА

У статі йдеться про іронію у прозі С. Жадана. Розглядаються різновиди іронії за опозиціями явна/маскована, стабільна/нестабільна. Звертається увагу на деякі авторські засоби творення іронічності.

This article is concerned to the irony in prose of S. Zhadan. The various types of irony according to oppositions masked/unmasked, stable/unstable are considered. Special attention is given to some author's means of creating ironical prose.

Іронічне забарвлення творів Сергія Жадана є однією з виразних рис його індивідуального стилю. Мотиви дороги, враження від побаченого, зустрічі з різними людьми – ці речі часто трапляються в його прозі. Не зовсім без іронії можна сказати, що персонажі Жаданової прози при цьому «шукають себе». Напевно, має рацію Тамара Гундорова, коли пише, що глибока метафора шістдесятників в Україні – «дім», а у бітників та хіпі – «дорога», яка кудись вела. «Дорога, яка нікуди не веде, бездомність, безбатьківство – такі координати світу вибирає для себе лідер дев'яностих в Україні – Сергій Жадан» [6, *160*]. А Роксана Харчук вважає, що, швидше за все, тут ідеться про духовну безпритульність [22, *212*]. На мій погляд, однак, він сам здатен навіть із цих своїх «координат» іронізувати.

За словами Т. Гундорової, «бездомність – це й безкінечні мандри і втрата довіри до світу дорослих» [6, *167*]. По-моєму, йдеться також про втрату довіри до тих великих метанаративів суспільства, які повсюдно виголошуються, і вже, здається, не завжди вдумливо, не цілком усвідомлено (через свою повторюваність). Бо якби осмислено, то ми побачили б те, що помічає персонаж Жадана щодо, скажімо, «діалогу між Сходом і Заходом», що є одним із таких метанаративів (про це далі).

Отож, у «Баланеску-квартет» головний персонаж бере закордоном участь у розмові «про діалог між Сходом і Заходом, про інтеграцію, про синтез ментальностей» [10, *98*], і його також просять виступити як гостя «з далекого Сходу» («ага, із Самарканда, бляха», – іронічно зауважує головний персонаж на прізвище Жадан). Цікаво простежити, що саме він говорить на публіку і як звучить його внутрішній голос, як він сам коментує власний виступ, не обходячись і без самоіронії («бляха-муха, якби я сам знав», «про що це я?»). Не встигає Жадан як слід щось сказати, але все одно лунають оплески. Таке враження, ніби, що б ти не сказав, під час таких діалогів усі лише вдають, що слухають. З вигляду одного старого поета із Польщі одразу було зрозуміло: «від чого він був якнайдалі, так це від синтезу ментальностей, а також від сходу, не кажучи вже про захід» [10, *98*]. Поляк – також сам по собі неоднозначний образ, а ставлення до події («діалогу») видно вже тут. Ще до початку виступів у тексті є фраза «говоріть про свій *довбаний* синтез ментальностей» (курсив мій. – *К. Л.*) [10, *98*]. Негативна оцінка, яка тут присутня, виявляє нам найвищий ступінь іронії (відвертої і гострої) – сарказм, про що відповідним тоном відверто заявлено в контексті. Тут важко помилитися в оцінці ситуації.

Ведуча з зеленим волоссям наполягає, що «лише повноцінний діалог може сприяти вирішенню цього питання», але Жадан ставить питання інакше: «а ви, ви готові до цієї розмови?» Цікаво, як без слів реагує на різні моменти цього виступу поляк (цікаво, що з поляками у нас в цій

ситуації є дещо спільне, на відміну від «загиблої цивілізації», Заходу). По закінченні виступу Жадан підіймає голову і бачить, як по містку, перекинутому над залою, проходить прибиральниця з великою шваброю (майже символічна постать, яку автор порівнює з архангелом)… Обговорення затертої теми, яке перетворилося на певну суспільну нав'язливу ідею. Подібну іронічну інтерпретацію одержує в оповіданні «Сорок вагонів узбецьких наркотиків» (з «Гімну демократичної молоді») розмова Івана Лихуя після його виступу в Бухаресті з українським патріотом (про це пізніше).

Персонаж Жаданової прози скептично ставиться до таких речей. Він у них не вірить, як не вірить у пам'ять, не вірить у майбутнє, в небеса, в ангелів, у любов, у друзів, у політику, в соціальну справедливість та святість Папи Римського («з принципу»)… [12, *216*] Він просто знає, що «там вгорі, саме там, де час від часу змінюється погода – з хорошої на погану», що там присутній той, хто тягнув його весь час крізь життя і кинув далі, не даючи загинути, бо «це, на його думку, було б надто просто» [12, *216*].

Цікаво було б дізнатися, як той же «Захід» трактують нові його мешканці. Якщо вірити авторові, Європа тепер – дуже різношерста зграя (проза із книги «Біґ Мак²»). Персонаж Жадана зустрічає не німців у Німеччині, не чехів у Чехії, а всюди – мігрантів різних національностей. У принципі, писати про німців у Німеччині, мабуть, менш цікаво, ніж про те, як у тій Німеччині почуваються ті, хто туди приїхав. Культури змішуються, народи змішуються. І справжні діалоги між Сходом і Заходом ведуться, як на мене, не на таких конференціях, а щодня між людьми, які представляють ці не такі вже й різні частини Європи. Араби, що спостерігають за християнським Різдвом, турки, які розбудовують Берлін, майже непритомний індус на лавочці під навчальним закладом – у кожного свій «діалог». Та й чи справді відбувається цей синтез ментальностей? Чи, може, кожен тягне з собою свій Схід?

Неможливо не звернути увагу, що автор завжди звертає увагу на мігрантів, а не на корінних жителів (передусім ідеться про «Біґ Мак²»). «Аутсайдери об'єднаної Європи» – здається, це ті, з ким автор себе ідентифікує, тому й звертає на них увагу і сподівається лише, що не заважав тим, з ким йому доводилося мати справу, і що їм із ним теж цікаво. Звісно, з ними цікавіше, бо «про що можна говорити з молодими науковцями» [10, *40*], наприклад. Іронізує: «Я вже бачив курвів, я бачив обкуреного коридорного [усі вони – слов'янського походження; повії лаються «із відчутною слов'янською інтонацією». – *К. Л.*], я навіть встиг привітатися з кількома сусідами-турками, так само, здається, чимось *накачаними*, хоча, може, це в них *ментальне* [?!! – *К. Л.*]. Загалом Берлін справляв цілком непогане враження. *Цікаво, чи є тут німці?*» (курсив мій. – *К. Л.*) [10, *17*]. Де чий дім в новій Європі – не відомо. Здається, Європа настільки втрачає свої національні обличчя, що тепер це все – один Захід, якому треба щось протиставити. Таке враження, що там уже *всі* є мігрантами: навіть у своїй країні ти вже не вдома.

По-моєму, автор несвідомо вишукує й акцентує увагу на мігрантах, на тих, хто приїхав туди, бо й він тут (майже) турист. Певною мірою це також пошук «своїх» (хоча, з іншого боку – усі вони «чужі/інші», бо всі – іноземці). Взагалі, у прозі Жадана переважають соціально неадаптовані персонажі, а найцікавіший персонаж, від імені якого ведеться оповідь, має прізвище Жадан (не можна цілком ототожнювати його з автором), і він є основним суб'єктом іронізування. Ганна Черненко вважає, що персонажі Жадана займають пасивну позицію (здається, іронік часто спостерігає збоку) і стосовно них можна говорити про «дефіцит маскулінних рис» [Див.: 23]. Про інфантильність персонажів згадували Т. Гундорова і Р. Харчук.

Зважаючи на думку, що наші 90-ті – це римейк періоду хіпі [6, *164*], хочеться процитувати Жадана (загалом про покоління 60-х): «інша річ отакі виродки, як Джон Леннон, печальні обрубки великої європейської псевдореволюції, вони в принципі всюди однакові – що тут, що у нас, і тих і тих свого часу боляче травмували історіями про психоделію й ойкумену» [10, *41*].

Коли Ґашпер, з яким (і з Сільві) Жадан їде до Берліна, каже до нього «*у вас же там, в Росії*, всі п'ють водку…» (курсив мій. – *К. Л.*) [10, *13*], Жадан не виправляє співрозмовника, не переходить на пояснення географії; і водночас тут – стереотипне уявлення європейців про росіян – «всі п'ють водку». Це багато говорить про те, як нас сприймають у цій «об'єднаній Європі», чи відрізняють від росіян (і що тоді тут є «Схід»?). Однак, важко в даному випадку щось твердити, бо йдеться про текст українського автора, а не центрально- чи західноєвропейського (і те уявлення про росіян може бути нашим, а не їхнім: може, це українець Жадан приписує їм таке українське сприйняття росіян).

Справді, багато персонажів Жадана не дуже прив'язані до «географії». Таким є, наприклад, чех-десидент, приятель Гавела, який не хоче повертатися (на це також звертала увагу Т. Гундорова) [Див.: 6, *159-176*; 10]. Руді – художник. Його звинуватили в абстракціонізмі («до

того ж так воно і було») і «попросили куди-небудь звалити», і він поїхав у Західний Берлін. Ситуація змінилася, але Руді не вертається, бо «насправді простір не поділяється на свій або чужий, простір буває або вільний, або контрольований» [10, *30*], а його роботи – «ось мій простір, і ось моя батьківщина» і «цього [здирати рекламу зі стіни, на якій – його металева конструкція. – *К. Л.*] досить, аби ні за чим не шкодувати» [10, *31*]. І «він має рацію, так само, як і десятки тисяч балканців і турків, котрі мурують цей новий Берлін, зводячи повсюди риштування і підпираючи ними холодні берлінські небеса…» [10, *31*] Автор вважає, що кожен може мати «свій персональний Баден-Баден, котрий географії стосується щонайменше […]. Просто, як на мене, багато хто перебільшує значення географії, як може впливати на психічно здорову людину зміна кліматичних чи часових поясів? Та ніяк» [13, *736*]. Слушно помітила Р. Харчук: виглядає так, ніби Жадан і в Україні не почувається так, як в себе вдома [22, *214*]. А помилявся чех чи ні – можна сперечатися дуже довго. Центральний персонаж Жадана вважає з цього приводу, що в житті просто кожен сам відповідає за себе, сам пливе невпинним потоком і, якщо не боїться потонути, знаходить і велику любов, і солодку радість, і справжній відчай. Той і допливе до кінця. «Якщо, звісно, не обламається» [11, *222*].

Повсякчас мігруючи, персонаж Жадана відчуває відносність, оманливість переміщень. Є лише досвід свободи, коли можна йти, думати й переживати відкрито і просто. Дороги ведуть скрізь, куди захочеш. Але десь там, скажімо в Німеччині, зустрічаєш знайомі, запрограмовані елементи західної цивілізації: і антиглобалізм, і боротьбу з маскультурою. Може, самоіронія росте також звідси? Адже твій протест, твоя асоціальність також передбачена. Персонаж Жадана іронізує також з цього приводу: «Мені не вистачає у ваших діях цинізму, всі ці соплі, які розмазують по щоках борці з режимом і несправедливістю, так, ніби хтось із них справді мав намір щось змінити, ви недопрацьовуєте, відверто недопрацьовуєте…» [10, *104*].

Оскільки бачимо такий протест проти даної політичної організації життя, то цікаво з'ясувати питання: а якою ж має бути політика? «Вулична, масова і несправедлива [! – *К. Л.*]. Принаймні тоді, – іронізує автор, – до неї не може бути жодних претензій» [9, *57*]. І жодних ілюзій щодо цього «фашистського громадянського суспільства» [9, *198*] (епітети суперечать один одному). Чи не єдина, пише Жадан, у цій країні річ, що викликала довіру, – прогноз погоди, але вона все одно не цікавила, адже «нас і так позбавили найнеобхіднішого, що нам залишили? – такі-сякі громадянські права» [10, *87*], та й навіть ці права немає кому захищати, оскільки персонажі Жадана у всіх творах зберігають традиційно «теплі» стосунки з міліцією. Зважаючи на непривабливі образи «хранителів правопорядку», іронічно звучить фраза, що вони «дотепні чуваки» [10, *184*]. Але й це складає набір рідних і знайомих реалій, серед яких і психлікарня у Сватово – «частина щасливого дитинства» – і це лише на перший погляд може видаватися парадоксальним, бо це не просто психушка, а щось таке, «з чим були пов'язані перші дитячі анекдоти і просто жахіття» [13, *738*]. «Його [Жадана. – *К. Л.*] тексти визначають парадокс і гіпербола: "Спробуй як-небудь – позбудься політики в своєму житті […]"» [22, *210*].

І в кожному тексті – та сама довірлива інтонація, яка так підкупає читача. Без моралізаторства, без повчання, без нав'язування. Ліричний герой його прози (можна умовно сказати «ліричний», як на мене, бо у прозі Жадана багато таких гарних поетичних мініатюр, що хочеться сказати не лише про іронію в Жадана, а й про цей ліризм) часто звертається до читача (слухача). Як зазначала Анна Біла, це свідчить про потребу бути почутим і потребу одержати відповідь [Цит. за: 15, *180*]. Комунікація та відсутність взаєморозуміння, на мою думку, є виразним мотивом у «Гімні демократичної молоді», якому також пасує гасло «Жити швидко, померти молодим» (так називається частина «Anarchy in the Ukr»). Його інтонація – «фірмова ознака Жаданового стилю» [3, 754] завжди відчувається у всіх текстах (суміш дотепності, ліричності й іронічності).

Євген Повєткін вважає, що «тих людей, про яких він [Жадан. – *К. Л.*] пише, майже не видно, вони по-справжньому не можуть заявити про своє існування» [20]. Це стосується, наприклад, фантасмагоричної доповіді Івана в Будапешті на конгресі про «ойкумену». Жадан не лише ділиться власним закордонним досвідом, а й персонажів своїх туди інколи відсилає. Дещо спільне має «діалог між Сходом і Заходом» з наступним цікавим уривком із оповідання «Сорок вагонів узбецьких наркотиків» з «Гімну…». Від слів «І ось далі відбуваються такі події» [11, 109] починається найцікавіше. Іван Лихуй (до речі, окремої розмови заслуговують у творах Жадана імена та прізвища багатьох персонажів (про це коротко згадується у рецензіях, наприклад, на «Депеш Мод») [Див.: 5; 8; 4]) їде в Будапешт на конференцію «по ойкумені», де замість того, щоб представити родинний бізнес (похоронне бюро), читає випадкову комуністичну листівку. Оскільки робочими мовами конференції є німецька та угорська, ніхто з присутніх не мав би

розуміти, що зачитує Іван, але те, що починається просто комічно, потрапляє у рамки іронії. Тут важко вказати навіть на конкретний об'єкт іронізування, не те що «автентичне» значення відтворити.

Щодо «автентичності» значення хочеться принагідно згадати різновиди іронії, які у своєму дослідженні іронії подає Вейн Бут. Він пропонує класифікувати іронію за опозиціями стабільна/нестабільна, явна/маскована [Див.: 1].

Найпростіше іронічне висловлювання є принаймні «двошаровим» (за Дугласом Мюке [2, *19*], який також є автором книги «Іронія та іронічне» (Лондон, 1982)), тобто має *зовнішній* і *внутрішній* змісти, й у разі, якщо вони заперечують один одного, визначаємо іронію як «стабільну» (в цьому випадку ми можемо більш або менш однозначно реконструювати «справжнє», «автентичне» значення висловлювання). Якщо ж буквальне значення висловлювання і те, що мається на увазі, частково чи повністю накладаються, то іронія є «нестабільною» (важко сказати, що саме приховано під іронічним висловлюванням автора). Така взаємодія зовнішнього і внутрішнього змістів може бути очевидною, підкресленою і наголошеною («очевидна іронія», явна) чи, навпаки, прихованою від реципієнта, малопомітною («прихована іронія», маскована) [Див. про це: 1, *47-86*; 21, *14*]. Механізм іронічної комунікації полягає в тому, що читач несподівано розуміє, що видимий смисл є сумнівним. Тут Вейн Бут оперує поняттями «підозра» та «момент підозри» на позначення ситуації, в якій адресат починає фіксувати іронічність у тексті. Внаслідок цього він відкидає буквальний смисл, тоді застосовує і перевіряє альтернативне значення і, нарешті, вибирає новий потенційно прийнятний смисл [19, *121*;1, *92-98*]. Але істина і знайдений смисл не тотожні, а тому істина залишається десь посередині між автором і читачем, між задумом і розумінням. Виявлення прихованого смислу вимагає від читача інтелектуального взаєморозуміння [19, *121*]. «Реконструкція іронії» – це також поняття Вейна Бута, а те, що Бут позначає як «момент підозри», називають ще «відчуття неадекватного» (Л. Гінзбург).

Звичайно, цю класифікацію не можна вважати досконалою, оскільки тут визначення різновидів іронії дуже залежить від кожного конкретного інтерпретатора (читача). Але опозиції В. Бута допомагають краще схарактеризувати творчість того чи того автора: в цього іронія переважно стабільна, а в того – нестабільна, в одного – очевидна, а в іншого – прихована. У прозі Сергія Жадана іронія переважно явна і частіше нестабільна, як, для прикладу, в аналізованому епізоді, що стосується доповіді Івана. Тут іронія нестабільна. Іронічний ефект справляє невідповідність того, що показується на слайдах і йдуть титри, і того, що читає Іван з чужих листівок. Іронізування з Івана (трагікомічна ситуація)? Чи з конференції? Чи з комуністів, «привид» яких досі «бродить по Європі»? Іронія явна, неприхована, але нестабільна. Жадан так майстерно моделює ситуацію, що фрази з листівки попадають саме на такі кадри, щоб викликати у читача відгук (несуттєво, якого емоційного забарвлення). Так, хоч учасники конференції, найімовірніше, не розуміють Івана, але вже після перших його слів музика чомусь уривається, а зал наче притих. Це лише посилює двозначність (саме такою могла бути реакція на виголошені фрази). Те, що відбувається на першому плані (промова Івана) синхронізується з тим, що показується на екрані (другий план). Здається, тут Жадан застосовує те, що називається принципом інтерференції (накладання двох ситуацій, іронія виникає внаслідок увиразнення невідповідності двох дискурсів). І автор не відповідає тут за висновки, зроблені читачем, оскільки той пересотворює художній світ: «Той, хто прочитує написане тобою, насправді сприймає не написане тобою, а прочитане ним, ну, ти розумієш, про що я…» [14, *742*].

Цікаво, що ця комуністична листівка нагадує (пафосом, риторикою, навіть на рівні фраз) рекламу похоронного бюро братів Лихуїв (з того самого оповідання). А яка іронія потім, коли Івана з виступом (пам'ятаймо про зміст!) вітає і хвалить його промову «наказний отаман […] задунайської січі»!.. Цей отаман користується слуховим апаратом. Отаман «ференцворошської паланки» цієї січі. І цікавить його, як *це* свідчить про розвиток української мови. Що ж, тоді зрозуміло.

Жаданові роздуми про владу та політику рідко обходяться без іронії. Загалом, якщо народ говорить про політику, то вона, за словами Жадана, народові заважає. Попри те, що Жадан наполягає на невигаданості майже всього написаного, говорить в інтерв'ю про реальних прототипів своїх героїв (наприклад, про Собаку Павлова [16]), згадує реальних осіб, то реальній політиці він не надає великого значення (якщо не брати до уваги випадів проти глобалізму, анархо-комуністичних схильностей і, здається, незадоволеності будь-якою політичною формою правління). Про події осені 2004-го в нього є лише один абзац, та й то з несподіваного погляду, без звичного нам пафосу. Автор говорить про «одну чудесну засніжену ніч» та «кілька годин в оточенні міліції» [9, *128*]. Але кого насправді обходила політика і рішення «цвк» (з малої літери)?

Адже «це лише збоку все виглядало таким чином, що нібито ведеться боротьба політичних програм і стратегій» [9, *128*]. Здається, персонажі Жадана не вважають політику чимось реальним і серйозним: «ігри в опозицію» та «ігри в партію влади» [13, *735*]. Цікаво, що, попри таку увагу в усіх творах до політичних моментів, сам Жадан говорить: «Аполітичність – це для мене не кокетство, це мій нормальний природний стан і я не хочу за це виправдовуватися» [Див.: 7]. Напевно, слушно зауважує Роксана Харчук: Жадана «цікавить феномен протесту, а не його суть – проти кого чи проти чого він спрямований» [22, *213*]. За своєю природою іронік асоціальний. Це не означає, що він ховається в якійсь комірчині, але він скептично відгукується про владу як суспільну інституцію, про церкву, про ЗМІ, не вірить у допомогу якої-небудь партії, федерації футболу…

Жадан, до речі, так і пише часто: «цвк», «шахтар» (маючи на увазі футбольну команду), «кулемет максим», «україна». Як пише російська дослідниця Е. Печеніхіна, розглядаючи лексичні засоби вираження іронії (на прикладі текстів португальського письменника Еси де Кейроша), іронія також може підсилюватися графічним засобом – написанням з великої літери загальних назв (персоніфікація) [18, *145*]. На мій погляд, написання з малої літери власних назв дає ефект аналогічний: це підсилює авторське ставлення. Легка іронічність вчувається і в тому, як Жадан пише: «із готельним рушником і *гедендшолдерсом* у пошуках душу» (курсив мій. – *К. Л.*) [10, *25*].

У «Депеш Мод» персонажі подають свою оновлену і, як на мене, дещо пародійну теорію марксизму, пропонують принципи, назви яких звучать, скажімо, дуже дотепно (щоб не називати «іронічно»): «теорія перманентного похуїзму» (це Чапай так називає теорію, яка в оригіналі є теорією розпаду капіталу), принцип ЗРЯ (зовнішня робітнича ячейка), ЗК (загальна каса), принцип ПиХ (поки не знаєш, що це Пролетарська Хартія, виникають цікаві асоціації). Окрім того, Жадан і справді експлуатує різноманітні тоталітарні й комуністичні символи [22, *215*].

«Важливі» питання одержують скептичне трактування. Зате важливими інколи виявляються речі, про які не говорять з пафосом або не говорять взагалі. Як пише Інна Осиновська, у того, хто слухає іроніка, постійно крутиться запитання: «А раптом він говорить серйозно?» чи «А раптом він жартує?» [17, *70*]. І коли персонаж Жадана говорить про макарони чи кросівки як про «найнеобхідніші речі», читач, що відразу сприйме це як іронізування, може потім засумніватися у власному висновку. Все відносно: «[…]у той час, коли нас позбавляють найнеобхіднішого. Я маю на увазі макарони» [9, *132*]. Так само і з кросівками, про які просить один із персонажів «Депеш Мод», Малий Чак Бері, разом із просьбою про якийсь просвіток, про те, щоб видихнути усе те, що він вдихнув у себе за свої дев'ятнадцять років. І у його зверненні прохоплюється прохання «зверни на мене увагу», почуй мене. А може, автор вписав сюди ще й ті кросівки, щоб додати комічну нотку, бо його персонажі соромляться своєї вразливості, свого прохання про допомогу, а насправді їм дуже потрібно бути почутими, потрібна батьківська турбота, а вписані тут кросівки – це просто маркер того, що вони не вірять ні в чию допомогу, ховаються за своїм стьобом, своїм скепсисом.

Ілюстрацією до слів Осиновської може бути також фраза з оповідання «Баланеску-квартет» («Біг Мак²»), в якій ідеться про музиканта Баланеску, що має хворі ясна: «Що ж, як він мені насниться з цими своїми яснами? Це ж померти можна буде від співчуття» [10, *109*].

Цікаво простежити у вказаному уривку, як з'являється іронічний смисл. У розмові з музикантом головний персонаж пропонує випити, але Баланеску відмовляється, пояснюючи: не п'ю, вік не той, здоров'я, молоко п'ю. Ще тричі слово «молоко» звучить у тексті діалогу (і це поки що нічого не означає). Але от головний герой питає, чи інші музиканти квартету п'ють також лише молоко. Ні, вживають наркотики, каже Баланеску і чомусь починає виправдовуватися: «Але я давно підв'язав. Ви що – не вірите?»[10, *107*]. І тут виникає «момент підозри», якийсь сумнів. Може, це дійсно *лише* молоко, але уже закрадається якась непевність (якщо не помиляюся, «молоко» на жаргоні наркоманів – це наркотичний продукт із маку). Виявляється, музикант, який тепер (замість очікуваного алкоголю чи наркотиків?) вживає молоко, п'є його, бо просто має запалення ясен (всього-на-всього). Іронія не в тому, молоко це чи ні, – вона в іншому. Іронічність, замаскована під комічну ситуацію, видається, найімовірніше, самоіронією. Персонаж, затіваючи цю розмову з музикантом, сподівався від Баланеску якогось *натяку* (у тексті – курсивом. – *К. Л.*), сподівався, що «він його – це життя – зараз узагалі змінить, принаймні він може […] *натякнути* мені на щось таке, що вже тривалий час є десь поруч, але я все ніяк не можу розгледіти» [10, *106*]. Здається, персонаж отримав свій «натяк». Як пише Жадан: «Зрештою, сам винен».

Втім, як «Депеш Мод», так і інші романи та оповідання «не доцільно сприймати надто буквально й з абсолютною "серйозністю". Це, окрім усього, ще й текст-game […], що містить фрагменти ексцентрики, пародіювання, "чорного гумору" (які теж є ознаками ігрового начала)», –

вважає Ярослав Голобородько [5]. Жадан чи не в кожній книзі використовує засіб створення іронічної ситуації, коли внутрішнє мовлення і те, що озвучене, накладаються; коли переклад неадекватний оригіналу тощо. Виходить це в нього майстерно.

У прозі Жадана часто важко вказати навіть на конкретний об'єкт іронізування, не те що «автентичне» значення відтворити. Його іронія пов'язана із гумором (часто з «чорним» гумором), зі стьобом. Подекуди іронія переходить у сарказм. І хочеться наголосити, що автор не відповідає тут за висновки, зроблені читачем.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Booth W. C.* A Rethoric of Irony / *Booth W. C.* – Chicago : University of Chicago Press, 1974. – P. 47 – 86.
2. *Muecke D. C.* The Compass of Irony / *Muecke D. C.* – London : The University of London, 1969. – 264 p.
3. *Бондар А.* Равлик відповзає на захід / *Андрій Бондар* // Капітал / *Сергій Жадан*. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 753 – 754.
4. *Вегеш А.* Ономастична теорія Сергія Жадана / *Анастасія Вегеш* // Науковий вісник Ужгородського університету. Серія : Філологія. Випуск 16. – 2007. – С. 74 – 78.
5. *Голобородько Я.* Легітимізація українського андеґраунду. «Депеш Мод» як «Modern Talking» Сергія Жадана / *Ярослав Голобородько* // Дзеркало тижня. – № 33. – Субота, 27 серпня – 2 вересня 2005 р. ; www.zn.kiev.ua.
6. *Гундорова Т.* Постмодерна бездомність // Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн / *Тамара Гундорова* . – К. : Критика, 2005. – С. 159 – 176.
7. *Ганжа Л.* «Ми є останнім радянським поколінням…»: Інтерв'ю з Сергієм Жаданом / *Леся Ганжа* // www.telekritika.kiev.ua.
8. *Довженко О.* Жадан for the masses / *Отар Довженко* // Дзеркало тижня. – 2004. – № 47. – Субота, 20 – 26 листопада; www.zn.kiev.ua.
9. *Жадан С.* Anarchy in the Ukr / *Сергій Жадан*. – Х. : Фоліо, 2005. – 223 с. – (Графіті).
10. *Жадан* С. Біг Мак² / *Сергій Жадан*. – К. : Критика, 2006. – 232 с.
11. *Жадан С.* Гімн демократичної молоді / *Сергій Жадан*. – Х. : Фоліо, 2006. – 223 с. – (Графіті).
12. *Жадан С.* Депеш Мод : [післямова П. Загребельного] / *Сергій Жадан*. – Х. : Фоліо, 2004. – 229 с. – (Графіті).
13. *Жадан С.* Мій Баден-Баден // Капітал / *Сергій Жадан*. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 734 – 739.
14. *Жадан С.* Моя безумна бісексуальна подружка // Капітал / *Сергій Жадан*. – Х. : Фоліо, 2006. – С. 740 – 745.
15. *Котик І.* «Історія…» як система дзеркал / *Ігор Котик* // Березіль. – 2005. – № 12. – С. 177 – 183.
16. *Ліщенко Ю.* «Якщо вам не вдалася кар'єра наркодилера – спробуйте писати книжки…» : Інтерв'ю із Сергієм Жаданом / *Юлія Ліщенко* // Високий Замок (Інтернет-версія). – 2005. – № 202 ; www.vz.lviv.ua.
17. *Осиновская И.* Ирония и Эрос. Поэтика образного поля / *Инна Осиновская*. – М. : «Памятники исторической мысли» ; «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2007. – 208 с.
18. *Печенихина Е. А.* Лексические средства выражения иронии у Эсы де Кейроша / *Е. А. Печенихина* // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. – 2008. – № 4. – С. 140 – 147.
19. *Мирская Л.* Символ и ирония (Опыт характеристики романтического миросозерцания) / *Пигулевский В., Мирская Л.* – Кишинев : «Штиинца», 1990. – 168 с.
20. *Повєткін Є.* Жити швидко, співати «Гімн Демократичної молоді» / *Євген Повєткін* // Культурний тренажер – Інтернет-журнал про культуру. – Березень 06, 2006 р. ; http://kut.org.ua.
21. *Семків Р.* Іронічна структура: типи іронії в художній літературі /*Ростислав Семків*. – К. : Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 128 с.

22. *Харчук Р. Б.* Сергій Жадан – «Вічний Підліток» // Сучасна українська проза: Постмодерний період: навч. посіб. / *Р. Б. Харчук*. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – С. 209 – 216. – (Альма-матер).
23. *Черненко Г.* Постколоніальний ГЕНдер (Сергій Жадан. Депеш Мод. Ірена Карпа. Фройд би плакав) / *Ганна Черненко* // Культурний тренажер – Інтернет-журнал про культуру. – Червень 27, 2005 р. ; http://kut.org.ua.

Валентина МИРОНЮК

РИТМОМЕЛОДИКА ПРОЗОПОЕЗІЙ МАРКА ЧЕРЕМШИНИ

У статті з'ясовано специфіку образного мислення новеліста, ритмізацію, музичність викладу. Досліджено особливості використання Марком Черемшиною народних тужливих плачів і їх роль у реалізації авторського задуму.

Ключові слова: ритмомелодика, ритм, народні плачі, голосіння, речитатив.

В статье выяснена специфика образного мышления новеллиста, ритмизация, музыкальность изложения. Исследованы особенности использования Марком Черемшиной народных тоскливых плачей и их роль в реализации авторского замысла.

Ключевые слова: ритмомелодика, ритм, народные плачи, причитание, речитатив.

The article deals with the specific of figurative thinking of novelist, rythmic, musicality of presentation. The features of the use of Mark Cheremshyna folk weeping and wailing of their role in the author's intention are investigated.

Key words: rythm and melody, rhythm, folk weeping, cry, recitative.

У сучасних наукових студіях важливе місце посідає дослідження ритмомелодики. Цю проблему досить ґрунтовно вивчали такі вчені, як В. Домбровський, І. Качуровський, М. Ласло-Куцюк, Н. Костенко, Б. Бунчук, А. Ткаченко, Л. Краснова, С. Жадан, В. Соколова та ін. Попри такий широкий спектр дослідження, проблема ритмомелодики творів Марка Черемшини залишається ще на периферії наукових пошуків.

Мета і завдання статті – дослідити використання народних тужливих плачів у творах новеліста; простежити специфіку образного мислення письменника; визначити світоглядну домінанту Марка Черемшини, його концепцію людини і світу.

Творчість Марка Черемшини надзвичайно оригінально поєднує модерні європейські віяння та глибинну народність, аж до етнографізму. Це виявилося і в темах, і в образах, і в окремих ситуаціях та художніх деталях.

Основою стилю Марка Черемшини стала оригінально трансформована народна творчість як невичерпне джерело поетичних форм. Добре знані багатющі скарби народної творчості письменник використав у своїх новелах. Його творчість невіддільна від духовного світу селянства. Це виявилося у найрізноманітніших формах. Поряд з матеріалами з етнографії, фольклористики по творчості Марка Черемшини можна вивчати світогляд селянина-гуцула тих часів. Народні звичаї, повір'я, забобони, усна народна творчість усіх жанрів (колядки, невольничі плачі, а особливо, голосіння) знайшли найширше застосування в новелах Марка Черемшини. Майстерне, художньо доцільне використання багатств народної поезії разом із гуцульським діалектом надало творчості митця народного гуцульського колориту.

"Народне голосіння, – пише О. Засенко, – невіддільне від похоронного обряду, а голосіння під пером Марка Черемшини стало універсальною формою художнього змалювання трагічного у житті не тільки окремої людини, але й цілої, дорогої його серцю Гуцульщини" [1, с. 84].

"Голосіння мали речитативну (напіврозповідну) форму, оперували традиційними формулами і давали великі можливості для імпровізації. Мова їх патетична, урочиста і пестлива, багата на яскраві поетичні звороти, образи, порівняння" [3, с. 84].

Новеліст найчастіше використовував форму народних тужливих плачів, вживаючи

ритмізовану мову, якої досягав різними засобами – дієслівним римуванням, характерним для голосінь, рефренами, повторами, інтонаційним членуванням речень. Його герої нерідко тужать і плачуть.

Плакав старий дід, “руки собі заломлював і казав, що вся Гуцулія на старців переходить” (“Карби”). Плакав голодний хлопчик-сирота, над яким немилосердно познущалися куркулі (“Злодія зловили”).

Вигляд села, його зойки, жалісливі голоси та плачі вплинули на те, що багато новел Марка Черемшини, зокрема новели збірки “Карби” є народними голосіннями. Драматичні конфлікти стають підставою майже кожної новели, а діалоги, монологи й голосіння – формою виконання.

Основою драматичних конфліктів є, по-перше, дуже важливе економічне становище, в якому перебувають дійові особи, а по-друге, їхня темрява.

Сердечністю і ніжною любов’ю до селян-трудівників, вболіванням за їх безпросвітне, злиденне життя пройнята автобіографічна новела “Карби”, що відкриває збірку і починається ліричним вступом-плачем: “У пригорщі брав би тото зелене село, леліяв би, як дрібненьку запашну отаву, гладив би, як паву.

Дивіть, хитається межи горами, гей дубова колиска у віночку, чічки розкидає.

Хотів би тоті чічки позбирати, вітрові не дати, в садочку посадити. Та скілько рука з ними посягне, стілько разів мерця підіймає.

Сухі, надмогильні квіти на цвинтарних, струпішілих хрестах…

Лиш би їх до серця тулити, лиш би ними серце кривавити” [5, с. 24].

Витончена манера народних плачів, їх простота допомогли Марку Черемшині повно відтворити тогочасне становище села, правдиво передати тугу, сум душі, плач серця над замученим, “тихоньким, зарошеним деревищем-селом”. Велична і сумна природа в Черемшининому вступі-плачі не тільки імпонує важким роздумам автора, але й сама включається в коло цих роздумів. Ця досконала повна гармонія природи і переживань автора засвідчує глибоке розуміння автором краси гуцульської природи, емоційного сприйняття її та вмілу і колоритну передачу. Яскрава, ніжно-лірична фраза, яку ми бачимо у вступі, буде акомпанементом всієї творчості гуцульського співця.

Багато горя і сліз бачимо в народних піснях про покритку. Немає тужливішої пісні за ту, де дівчина, знеславлена багатим паном, залишається з дитиною на руках і замість вінка – краси дівоцтва – на її голові хустка. Образ покритки Марко Черемшина змалював у дусі етики народу:

– Ой не куй, зазулько, не куй, не милиси! Йик перейшласми на панцкий хліб, то я вже не дівка, не смію ті надслухати. Шо ті маю гуляти, шо ті буду трудити?

– Дала-с мені, душко, віночьок, шо ми груди ссе. Аді, йкий файний віночьок! Ліси дивуютси, шо такий віночьок маю! [5, с. 63].

Навіть зозуля, що звикла кувати людям долю, не може зняти з серця розпуку, а ніби навмисне нагадує їй про “гріх”, про трагічне становище, в якому опинилася бідна дівчина.

Автор щиро, з великою теплотою і сердечністю змалював образ нещасної, збезчещеної дівчини і висловив гострий протест проти похмурої тогочасної дійсності. У кожній строфі, в кожному слові відчувається глибоке співчуття автора до своєї героїні, і тому таким ніжним чаром поезії оповив він її образ. Всю ту душевну бурю, весь хаос думок, розпачу підслухав письменник у дівчини і передав через внутрішній монолог.

Новела “Зведениця” має чисто музичну будову. Коротка інтродукція: “Прокуратна копила має! Кіски хусткою накриває, у долонях лице мочить, гей підвалена птаха, боїться. Зведениця копила несе”, наче музичний заспів. Ідуть три варіанти, в яких повторюється, чи, навіть, домінує головний мотив голосіння. Ліс і голос зозулі викликає оцей мотив: “А буду в село входити, а люди на мене ззиратися будут. Будут за мнов в пальці свистати, будут спиратися та гійкати”. Шум вітру, хмари, голос зозулі, викликають знову мотив: “Буде мні флетівня здибати, буде си питати: “На котрім тото данци така парубія грешна?..” Буря думок, розпачливі почуття проймають дівчину. Звідусіль – і від людей, і від птахів, і від землі, і від гір – вона чує докір; плаче і проклинає ненависного пана, що знівечив її життя.

Далі йде плач дитини, і знову: “А ненька буде собі сивий волос вимикати” [5, с. 63]. Цей третій музичний варіант ніби збирає в собі все, що є в першому та другому мотиві, дає сильніші драматичні акорди, щоб перейти в драматичний фінал і закінчитися одним потягненням смичка на скрипці. Отже, закінчення цього нарису таке: “Та й буде по всему...”.

У цьому плачі-голосінні автор не обмежується тим, щоб передати тільки ліричні почуття, не обмежується поодинокими зойками, стогонами, а малює також поодинокі думки та їх логічний розвиток. Отже, це вже не суто ліричний твір, а ще менше суб’єктивний, бо нічого тут не дає

Марко Черемшина від себе, а поодинокі образи з природи йдуть із почувань голосільниці. Ці останні – це та форма паралелізму, що її маємо в народній творчості, що її дослідник і знавець народної творчості Філарет Колесса формулює ось як: "Вища форма паралелізму основується на поставленню образів із природи або взагалі із зовнішнього світу поруч проявів внутрішнього духовного життя людини. Між обома паралельними картинами з'являється зв'язок асоціації, близької аналогії, що дуже часто скидається на порівняння: в природі діється щось подібного як у душі або взагалі в життю чоловіка" [2, с. 8].

В інших голосіннях виходить автор уже навіть не від ліричних почуттів, а від розвитку думки, мотиву, душевного стану, душевної боротьби (новели "Горець", "Чічка", "Бабин хід" тощо).

"Показується, що голосіння, зложені переважно віршами, які виявляються у своїй будові й групованню в ту саму свобідну форму, що й думи, – пише Філарет Колесса, – показується дальше, що голосіння визначаються високорозвиненим поетичним словом та образною мовою, що знаходимо між ними правдиві перлини народної поезії, які могли бути взірцями для пізніших творів тим більше, що були вони розширені й спопуляризовані на всьому просторі українських земель. Речитативна форма голосінь так само як і дум, не зв'язана сталими відношеннями строф ані ритмічними мотивами, откриває широке поле для імпровізації – у голосіннях більш ніж у думах – і тим пояснюється, чому ті два роди речитативної поезії були плекані професіональними співцями. По своїй формі голосіння виявляють лише низший степень того самого рецитаційного стилю, який так буйно розвинувся в думах. Думи в'яжуться з голосіннями також ліричним характером, поетичним висловом, символікою й мотивами" [2, с. 4].

Філарет Колесса зазначає, що навіть у прозових голосіннях виразно пробивається віршова будова, бо голосіння в переважній частині укладаються у нерівномірні вірші без сталих цезур.

"У Марка Черемшини ми маємо не тільки звичайні голосіння, а художній твір, побудований на драматичній основі. Його голосіння писані прозою. Але багато з них, у місцях дійсного голосіння, наближаються до речитативного нерівноскладового ритму, де ритмічна симетрія підтримується голосовою модуляцією в ширшій амплітуді, до періодів чи віршів, що вказують на кінці жіночі рими, звичайно, дієслівні" [4, с. 206]. Ось як голосить гуцул над трупом конячки: "То таки-сми ті отавами візимував, то так-сми ті, Чічка, вікохав? То абис знала, єкомус газді п'єтнаціть рік гарувала, абис тємила. Не кривдуй си на мні, моя Чічко, не кривдуй, то ти упала си в пусті руки, у лєцтий рід!

За тото, що-сми домівку вігодувала, то я ті псєнков на тот світ віріжєю, то так ти у торбеїв заробила си!.. Гей, люди добрі, за шьо мні так біг покарав!.. Скорнєй си, душко, Чічко, скорнєй си, аді терхівочка хребет ті виїла, аді мушня ті ссе, аді вся кров з тебе випарувала! Самого мні д'хаті виріжєєш, самого?" [5, с. 83].

Такий самий речитативний ритм маємо в нарисі-голосінні "Грушка". Голосять доньки над мамою-трудівницею, що "як біль біла спочивала по чорних муках": "Чіму до нас, ненько, не заговорите, чіму на нас не подивитеси, наші мозілі не позавиваєте? А в котру онь доріжку, ненько, вибираєтеси, відків вас визирати маємо?

– Ненько наша солоденька, чічко наша пишна, жєлобо люба!..

–Йкими онь словами ви до нас приговорите, йкими слозами заплачете над нами? Нашо-сте си, ненько, грижіли чорними днями, нашо-сте си годували синими синцями?" [5, с. 50].

Подібний текст маємо в народному голосінні: "Ненько наша солоденька, чічко наша пишна, жьилобо люба! Котрі ж то віночки на голову ви нам клали, котрими переміточками ви нас накривали? Йкими онь словами ви до нас приговорите, йкими сльозами заплачите над нами? А йке ваше личко тихеньке, йкі ваші ручки сухенькі! Нашости си годували синими синцями?" [2, с. 73-74]. Не зазнала світлих днів небіжчиця, не сподіваються їх і доньки, "бідні, студені сироти", руки котрих від надмірної праці покрилися мозолями ("чіму... наші мозолі не позавиваєте?").

Голосіння Ілаша – це сповідь, нарікання, біль знівеченої людини:

– Ану-ко, встань, газдине моя гідна, ану, підведися! Скажи-ко хоть одно словечко, бо я не гаден сам обігнатися. Хоть би-с людям розповіла, шо-сми марнотратця, п'єнюга остатний, я не заперечю... Таже-с, зазулько, тількі роки перед людьми мовчєла, у рукави плакала, дітем дорогу стелила… [5, с. 52].

Народні голосіння Марко Черемшина використовував для вираження трагічних мотивів у житті народу, для показу на фоні особистого горя картин реальної дійсності. Знаючи їх досконало, новеліст звертався до їхнього сюжету, переосмислював, створював свої, жодного разу не повторюючи народних. Беручи з їхнього змісту окремі мотиви, подавав їх у такій оригінальній композиції, в якій виражалась його яскрава художня індивідуальність. "Черемшина, – писав А.

Музичка, – не тільки має багатий запас етнографічного матеріалу, ще з дитинства, що потім чимраз побільшувався через "Дністрову русалку", через збірник Головацького тощо, що міг формуватись у художню творчість, коли він читав Федьковичеві твори, але теж мав уже неабияке знання про усну словесну творчість. А це значить, що Марко Черемшина опановує цей матеріал, а не підлягає йому" [4, с. 121].

Марко Черемшина в голосіннях вживає таку речитативну форму, що притаманна обом родам творчості: думам і голосінню. У вищенаведених рядках бачимо, що поруч із риторичним ритмом є певне вирівнювання рядків, причому виступає зовсім виразно вже двоколінна будова з добре помітною цезурою, навіть із дещо правильною будовою складів, чого немає в думах і в невіршованих голосіннях. Така будова характерна для билин.

Для прикладу візьмемо новелу "На боже", яка є не тільки голосінням, а ніби початком якоїсь колядки. Ось як собі малює Семениха цісарські палати:

"Десь така палата як церква велика, десь у тій палаті від срібла-злота мовня б'є. Ліхтарі, як стоги високі, свічки стовпами горять. Десь вівтар великий, злотом кований, срібними гаками до землі прибитий. Луна від світла йде, на стінах трясеться. На вівтарі тісар сидить, найясніший тато… Але на тото мир бога просить, аби кривди не було, аби тісареви файно жилося. Аби цісарська земля пишно родила, аби цісарська маржинка дужья була, аби в хаті лежі не було" [5, с. 88]. Таку картину можна знайти в колядках, а також у молитвах сільських жінок.

Мова голосінь, як і мова дум, урочисто-піднесена, патетична. У новелі "На боже" знаходимо постійні епічні образи, поширені в колядках, билинах, думах і піснях, як, наприклад, синонімічні сполучення "срібло-злото", синтаксична градація синонімічних виразів "дзвони гуділи, ревіли", чисто епічний образ "мовня б'є".

Отже, в новелах Марка Черемшини, зокрема в збірці "Карби", маємо стилізацію, орнаментування під старий український стиль. Новеліст хоче передати об'єктивно народне; він змальовує, як гуцули жалі свої виповідають, чи як то "чілідина мусить файно до бога скластися, хотівши аби молитва була приймлена".

Вже в новелах збірки "Карби" Марко Черемшина бачив смерть галицького села, він чув його зойки й через те передав їх у формі народного голосіння. І вже нічого крім голосіння не міг чути письменник під час імперіалістичної війни, нічого іншого не міг бачити. Бачив тільки те, що галицьке село гинуло.

Сама війна, сама техніка, що нищила цілі села так, що з них сліду не залишалося, воєнний стан, що не визнає ніякого іншого права, крім права війни – ось перша драма для селянина. В одній хвилині гине весь селянський достаток, усе майно, усе, на що ціле життя гірко працював селянин, на що положив усю свою силу. "Село робиться тісарським", – каже Марко Черемшина устами селянина.

Жахливу картину вимирання села показує письменник у картині-голосінні (новела "Село вигибає"). З цілого села не залишилось нічого, тільки слід:

"Оті печі, що село вигрівали, лежать тепер перевалені на снігу, як не поховані велетні з роззявленими ротами.

Ворон там сідає, хіба звір там навертає.

Такий чорний туск б'є з тих челюстей, як із сірих великих могил.

Собаки села шукають, блудом ходять і виють на ліси, на гори... Нема села, лиш цвинтар, а край цвинтаря одноока трупарня деб'я дише на морозі" [5, с. 134]. У цій новелі переплітається спокійна сцена смерті з голосінням.

Використовує голосіння Марко Черемшина і в новелі "Зрадник". "У цих голосіннях кожне слово, кожна думка, кожне почування, кожний образ подає письменник не від себе, а з душі почувань, світогляду гуцулів, що їх ніби записує, ніби фотографує співець гуцульської смерті" [4, с. 200]. У голосінні Василихи (новела "Зрадник"), крім великого жалю за страченим чоловіком, звучить нота ненависті до цісаря, що затіяв криваву війну, цісарських вояків, що ревно виконують його волю – повісити зрадника. Жінка притуляла до грудей дитину і голосила:

– А куди ж я тебе виряжаю, Васильчику любий?

– За що берете мені газду з хати, нащо дитині дєдю відбираєте?

– Хто ж мені тепер талан приобріє, хто дитину приголубить?...

Марійчині плачі розлетілися зозулями понад село і сіяли тривогу [5, с. 131].

Таким засобом військо допомагало нищити невинних селян, щоб розносилися ще голосіння, що їх так багато чув і так художньо передав новеліст.

"Село привикало до війни, гей до ярма", – каже Марко Черемшина в новелі "Перші стріли". У творі митець вдало поєднав ритм голосінь і ритм веселої, чи навіть весільної пісні.

Розвеселені гуцули згадують своїх синів, що мусять воювати й тоді молодиці вражені жалем заводять плач:

– Най би легінів не млоїв голод попід серце.

– Най би їм студінь не вигонила їх молоду душу.

– Най би їм молоді су ставочки не заклякали на камінних плитах.

– Най би неприятіль не красив кремінь молодою кервою [5, с. 96].

Село вийшло на гору до пушкарів, починається забава. Гуцули на підпитку веселилися, в молодиць "флоєри під серцем скоботали", чобітками притупували й лупали кремінисту землю. "Очі свічками світили", і коли радість і веселість доходять до вершка, раптом сиплються стріли й гине чорнобрива молодиця. Це перелякані ляндштурмаки стріляють у них. Незадоволені селяни "загійкали на жовнірів, що стріляють до людей, як до звірів" [5, с. 98].

Село здивоване, настрій упав, чути прокльони газдів: "Аби вам путь пропала, цуріки безчєсні...".

Із плачу-голосіння починається "Туга". Дівчина звертається до "сонечка божого очка", що бачить її "Юрійка золотого", та до вітру, щоб "приніс хоть одно щонайтихіше слово": "Скажи мені, сонечко, ти боже очко, чи видиш ти мого Юрійка золотого? Може десь далеко на чужій царинці, хоть на полонинці, хоть на дарабі на бистрій річці, хоть на широкім лані?

Наверни наперед мене його солодкий погляд з-під брів лискучих! Принеси з його личка той його усміх парубоцький, присунь легеньким леготом його віддих любий!.." [5, с. 186]. Далі йде картина вічної туги дівчини. Їй нагадує милого вся природа, що її бачить довкруги. Природа то подає надію на повернення коханого, то відбирає її.

Отже, через голосіння Марко Черемшина сподівається дати волю потужному струменеві свого ліризму. Діалоги, монологи, полілоги, близькі фразеологією і лексикою до живої гуцульської говірки, в новелах письменника забарвлені ліризмом, подібні до ліризму народних дум, невольничих плачів і, особливо, голосінь. У деяких його новелах ("Зведениця", "Чічка", "Село потерпає" тощо) майже відсутній сюжет, прямий зв'язок між оповідними частинами, епізодами, всебічне зумовлення поведінки героїв та інші елементи композиції. У таких випадках автор зосереджує свою увагу, головним чином, на заключному, здебільшого трагічному епізоді спостереженої ним життєвої історії. Всі події, що зумовили цей епізод, висвітлені автором з позиції самого героя в пору найвищого напруження його душевних сил. Умінням глибоко проникнути в психологію дійових осіб і розкрити її у найкритичніші хвилини письменник досягав високого рівня драматизму. Драматичне переживання героїв постійно супроводжується тужливим ліризмом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Засенко О. Є. Марко Черемшина: Життя і творчість/ О. Засенко. – К.: Дніпро, 1974. – 253 с.
2. Колесса Ф. М. Українська усна словесність/ Ф. Колесса. – Едмонтон: КІУС, 1983. – 643 с.
3. Лесин В. М., Пулинець О. С. Словник літературознавчих термінів. – К.: Рад. школа, 1971. – 486 с.
4. Музичка А. Марко Черемшина (Іван Семанюк)/ А. Музичка. – Одеса: ДВУ. – 1928. – 280 с.
5. Марко Черемшина. Новели. Посвяти Василеві Стефанику. Ранні твори. Переклади. Літературно-критичні виступи. Спогади. Автобіографія. Листи / Марко Черемшина. – К.: Наук. думка, 1987. – 448 с.

Наталія ПОРОХНЯК

СІМЕЙНА ХРОНІКА «ЛЮБОРАЦЬКІ» А. СВИДНИЦЬКОГО ЯК РОМАН ПРО ЗАНЕПАД РОДУ

У статті досліджено, яким чином у романі – сімейній хроніці «Люборацькі» А. Свидницького реалізується один із варіантів сімейного наративу – розповідь про загибель роду; зроблено спробу прослідкувати, у чому А. Свидницький вбачає виродження роду Люборацьких.

Ключові слова: жанр, роман-сімейна хроніка, сімейний наратив, занепад сім'ї.

The paper deals with the realization of one of the variants of the family narratives — the decline of a family. An attempt was made to find out what are the reasons for A. Svydnytskyi that course the degeneration of the whole family of Liuboratski.

Key words: genre, family chronicle novel, family narrative, family decline.

Постановка наукової проблеми та її значення. Жанр сімейного роману-хроніки у сучасному українському літературознавстві до цього часу не є чітко окресленим. Сімейний наратив є одним із найдавніших типів наративу, який здавна притаманний людській культурі та зберігся до наших днів.

Ми розглядаємо «сімейний наратив» —як вербальну оповідь про життя сім'ї у кількох поколіннях. У традиційній культурі розповіді про історію сім'ї, роду функціонують як в усній, так і писемній формах. Генеалогічні міфи існують практично в усіх культурних традиціях [6, с. 333] . Згодом, коли міфологічний тип мислення змінюється на історичний, на основі генеалогічних міфів формуються родинні перекази та оповідання. З появою писемності сімейні наративи починають записуватися і набувають форм генеалогічних оповідань, чи документальних або документально-мемуарних хронік про той чи інший рід. Зокрема, як вказує В. Шевчук, традиція ведення українських документально-мемуарних хронік розпочинається на початку XVII століття і триває щонайменше до XIX століття [12, с. 22].

Те, що сімейний наратив є неодмінною складовою частиною людської культури, доводять сучасні дослідження цього жанру у фольклорі російською дослідницею І.О. Разумовою, яка виділяє ряд типологічних рис, що характерні для сімейних розповідей. Через реалізацію властивостей пам'яті нарація є фрагментарною, з послабленою внутрішньотекстовою когезією. Російська дослідниця доводить, що розповідь про свій родовід чи сімейно-біографічну розповідь справедливо можна назвати «автобіографією», оскільки вона акумулює колективну пам'ять, і оповідач чи укладач сімейного життєпису часто орієнтує його на себе як частину «родинного організму». Дидактико-виховна функція писемних мемуарів підсилена тим, що вони адресуються і присвячуються реальним чи символічним нащадкам. Слід назвати такі обов'язкові елементи сімейного наративу як початок сімейної пам'яті в тексті (немаркований чи може містити етіологічні мотиви), вказівка на соціальне походження членів родини. Точкою відліку сімейної історичної пам'яті можна вважати а) початок персоналізації предків; б) «першоподія» — переселення, поява предка в певному місці, створення сім'ї. Сімейний хронікальний наратив можливий двох типів: від першопредка чи «від себе» та від батьків. Основною дискретною одиницею в просторово-часовому континуумі «сімейної історії», як і в генеалогічному дереві, є «персонаж», що визначається певним ступенем родичання із оповідачем. Незалежно від побудови наративу, на наступному рівні він сегментується на досить самостійні оповіді про окремих родичів: їх біографії і характеристики — тобто композиційно є ланцюжком персоналій. Сімейна пам'ять має такі ознаки як вибірковість, індивідуалізованість, особливе ставлення до «запам'ятовування» і «забування», надання переваги смислу подій над їх фактичною стороною; актуальна «пам'ять меморанта», як правило, поширюється на період, що охоплює спогади від третього до п'ятого поколінь [7]. Як зазначає І. О. Разумова «внутрішній час» родинної групи розглядається на двох рівнях — «генеалогічний час» («часовий діапазон даного колективу, що виражений в термінах поколінь — від предків у минулому до потомства в майбутньому») та сімейний час, що включає лінійну і циклічну моделі: зміна поколінь та відтворення родинної групи». У сімейному історичному наративі абсолютна (календарна) хронологія є обмеженою. Основою є власне час події, датування є вторинним [7].

Більшість вищенаведених ознак сімейного наративу як усної історії роду знаходимо і у

художньому тексті. Основною **метою** статті є дослідити, які риси сімейного наративу притаманні роману «Люборацькі» А. П. Свидницького. Сам автор визначає жанр свого твору як «сімейна хроніка».

Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження. Роман «Люборацькі» А. П. Свидницького йшов до свого читача майже 40 років. Адже, перша частина твору була написана у 1861 році і подана до друку у січні (за деякими твердженнями дослідників у лютому) 1862 року до «Основи». Друга частина була майже завершена весною 1862 року, та письменник не відсилав до журналу, оскільки довгий час не було відповіді від редакції щодо першої частини твору. У 1886 році у видавництві «Зоря» за сприянням І. Я. Франка текст був надрукований з «значними переробками» та пропусками виразів, картин життя [11, с. 7]. Тільки 1901 року в Києві було надруковано повне видання роману «Люборацькі», проте автограф роману втрачений [4] .

Як зазначає В.Шевчук, незважаючи на довгі роки забуття, твір вражає читачів та дослідників своєю «сконденсованістю», що не поступається романам XX століття [12, с. 27]. Використовуючи поетику бароко та романтизму й поєднуючи її з етнографічним реалізмом, А. П. Свидницький будує свою поетику на нових засадах, що є предтечею модернізму [12, с. 21]. На думку М. Є. Сиваченка, використання південно-західного (подільського) діалекту додає творові місцевого колориту, більшої «реалістичної конкретності» героїв [9, с. 288-289]. Дослідник характеризує як новаторське вміння А. Свидницького індивідуалізувати мову своїх героїв, що допомагає ще чіткіше окреслити характер, рівень розвитку, думки і помисли, смаки і уподобання персонажів [9, с. 293].

У центрі роману — розповідь про небагату родину священика Люборацького у трьох поколіннях: о. Гервасія та його дружини, їхніх дітей Масі, Антося, Орисі та Теклі, їхнього онука, сина Орисі — Фоні. Сім'я як цілісність, як єдине ціле виступає у романі протагоністом. Проте сімейний наратив у романі сегментований на окремі розповіді про основні віхи у житті героїв.

Роман-сімейна хроніка "Люборацькі" має кілька сюжетних ліній. Перша зображує життя старих Люборацьких, друга — долю їхнього сина Антося, інша — життєвий шлях старшої дочки священика Масі та трагічну долю середньої дочки Люборацьких — Орисі. Окрім того, роман містить розповіді про ряд другорядних персонажів: Галі, коханої Антося, а згодом дружини Робусинського, який виступає антиподом Антося в романі, дідича в Солодьках та інших. В. Шевчук звертає увагу на те, що є ще ««тіньовий» головний герой — батько паніматки, який незмінно живе в її спогадах, стаючи ніби лакмусовим папірцем, який виверяє житейські вартості» [12, с. 23].

Автор використовує реалістичну парадигматику для опису замальовок з побуту родини подільського православного священика. Життя роду Люборацьких є складним, долі нащадків — надзвичайно трагічні.

Паніматка та панотець є представниками старшого покоління у романі. Вони є вже сформованими особистостями, з усталеними поглядами на життя. Отець Гервасій є типовим представником подільського духовенства 40-50-х років XIX століття, що «шанували громаду і громада їх; та й панів не цурались, бо знали, що коло пана можна поживитись» [9, с. 51]. У стосунках з парафіянами він люб'язний, ввічливий, добре править службу в церкві. Письменник змальовує своїх героїв не однобоко, однолінійно, а показує як позитивні, так і негативні сторони їх характеру, майстерно використовуючи авторські характеристики. Таким є і панотець, з одного боку хороший господар, батько та чоловік. А з іншого боку, він є досить інертною, лінивою особистістю. «Отець Гервасій нічого так не боявся, як (Б)ожої кари за недолю дітей, і неба їм прихилив би, та був тяжко лінивий, то все відкладав тай відкладав» [9, с. 59]. Як зазначає В. Шевчук, саме він «ініціює відхід своїх дітей від … гармонії» життя за традиціями і звичаями предків [12, с. 25].

Образ паніматки зображено реалістично. Її життя мало чим відрізняється від життя простої селянки. Вона важко працює кожного дня і цьому вчить своїх дітей. Стара Люборацька з усіх героїв роману найближче стоїть до коренів свого народу, нації. Однак, їй притаманна певна двоїстість, яка прослідковується у ставленні до простого люду. Як відмічає В. Сиваченко «вона (стара Люборацька) хоч і не забороняє сходитись із сільськими дівчатами, але ж брататися з ними рішуче не дозволяє» [9, с. 186]. Вона негативно ставиться до тогочасної освіти і постійно повторює слова свого батька «що то <…> не ученики, а мученики; не учителі, а мучителі» [8, с. 70]. Хоча попадя і засуджує навчання як у в бурсі, так і польському пансіоні, сама відвозить туди і Антося, і Масю.

У романі чітко прослідковуються негативні наслідки деструктивного впливу суспільства,

оточуючих на сім'ю. Під впливом дідича Росолинського панотець віддає свою старшу дочку на навчання до польського пансіону, де Мася повністю ополячилась. Введення передісторії про колишню кріпачку Пріську, а згодом «кращу вчительку» польської, на перший погляд, не стосується розповіді про родину, проте згодом допомагає краще зрозуміти особливості формування характеру дівчини. Під фізичним, і психологічним натиском під час перебування у школі, Мася з роботящої, чуйної перетворюється на неробу («запаніла»), що говорить тільки по-польськи і стидається своєї матері. «Все з ляхами та з ляхами водилася, все їздила по костьолах та кляшторах; до своєї церкви і носа не показувала ... останню краплю крові … тягла з матері. І ніколи й за холодну воду не бралась» [8, с. 119-120].

Виконуючи наказ вищого духовенства, родина священика віддає єдиного сина на науку в православну духовну семінарію, де Антось підпадає під русифікаторський вплив і стає повністю зрусифікованим.

Окремої уваги заслуговує той факт, як діти панотця сприймають і засвоюють «науку». Для Масі бажання «запаніти», стати шляхтянкою стає вищим від поваги до батьків, рідної мови, звичаїв. Героїня поступово втрачає привабливі для читача риси. Останнім штрихом, який остаточно позбавляє нас ілюзій щодо її характеру та сутності, є епізод, коли вийшовши заміж за пристаркуватого шляхтича і полишаючи рідну домівку, забирає у матері все родинне майно, навіть останню подушку. На прикладі Масі ми переконуємося, що при неправильному вихованні і антинародній системі освіти люди стають просто моральними покручами. Мася робиться гострою на язик, злорадною, в'їдливою псевдоляхівкою. Вона виходить заміж за вдівця, пана Кулинського, діти якого докоряють їй кожним шматком хліба. Незабаром Кулинський помирає, а Мася, залишившись у злиднях, доведена до розпачу, накладає на себе руки.

Образ Антося подається письменником у розвитку. З перших сторінок роману дізнаємось про розумного, допитливого хлопчика. «Що то за хлопець ріс! Вже було вмів на криласі читати, міг за дяка бути, хоч мав літ одинадцять. Панотець так-таки й думав, та прийшов указ від благочинника, щоб в школи везти...» [8, с. 53]. Тогочасне навчання у бурсі було схоластичним, де неповага до людини, постійні приниження не давали розвинутись паросткам духовності, без яких неможлива щира віра у Бога. Антось, який, як і старша сестра, навчається в умовах повної заборони спілкування рідною мовою, все ж при всіх своїх недоліках зберігає риси людяності. Краще за все характеризують його думки та прагнення у майбутньому відкрити школу, працю на парафії. «От як я вийду на попа, то зараз школу заведу, учитиму дітей, стоятиму за громаду перед паном, перед судом, перед царем… Заїдять? То що? Христос дав нам узір собою, я послідую йому» [8, с. 245]. Цікавими є його роздуми про стосунки між чоловіком і жінкою: «Бог жінку сотворив після чоловіка, то вона значить і старша» [8, с. 244]. Проте його мріям не судилося здійснитися і «деградація бере верх і все добро, яке в ньому ще не пригасло, добро, що йде від природи, гине завдяки чужій освіті, яка нищить у людині її духовне закладення, і завдяки тому, що він значно більше відірвався від питомого кореня, який ще прочитувавсь у його батьках» [12, с. 26].

Композиційно роман складається з двох частин. Слід відмітити хронологічність наративу — часову послідовність подій. Так, у романі перед нами поступово розкривається історія сім'ї Люборацьких у кількох поколіннях, їхні родинні і суспільні стосунки.

Розділи пов'язані між собою хронологічно. Хроніка іноді порушується вставленням розповідей про окремих персонажів (Пріськи Печержинської, Тимохи), які «переростають у вставні оповідання» [3, с. 59]. Проте хронотопної конкретизації немає і точне датування відсутнє. Для часової відмітки зображуваної події автор користується фразами «… і оце тільки рік минав», «Ішли роки за роками. Минуло їх п'ять», «Пройшло десять літ» [8; с. 9, 53, 119, 247 відповідно]. Час у сімейному наративі роману можна розглядати з двох точок зору. З одного боку, це вертикальна вісь, що включає зміну поколінь від предків у минулому до нащадків – генеалогічна модель роду. З іншого — сімейний час можна розглядати через стосунки між чоловіком і дружиною, батьками і дітьми, взаємини між дітьми у родині.

У сімейній хроніці «Люборацькі» носієм пам'яті роду є паніматка. Вона повчає старшу дочку Масю, говорячи «Знатного ти роду попівна, давнього роду» [8, с. 113], бо ще її прадід освячував ножі гайдамакам, дід брав участь в Коліївщині.

У романі письменник піднімає актуальну для тогочасного суспільства (50 – 60 ті роки XIX століття) тему, яка ще не була до того висвітлена в художній літературі — нелегке життя сільських православних священників та їх родин.

Оповідь у романі ведеться від третьої особи, гетеродієгетичного наратора. Звертаючись до епічної форми розповіді, письменник поєднує об'єктивно-повістевий виклад від імені всезнаючого

оповідача, що є, на думку М. Зерова, перехідним між двома типами оповіді – оповідач розповідного та описового стилю [5, с. 346]. Мова оповідача має характер усної розповіді. Щодо складу фраз, то вони є «короткими, і кожна з яких розпадається на кілька невеличких груп, … об'єднаних інтонаційно. Всі повороти фрази немов умотивовані рухом асоціацій уявного оповідача» [5].

Можна з певністю сказати, що А. П. Свидницький для написання досліджуваного нами тексту використовує матеріал з власного життя, життя своєї родини. У творі письменник описує те середовище, той соціальний прошарок суспільства, з якого сам походив. Багато дослідників вказують, що прообразом о. Гервасія був батько письменника, Патрикій Люборацький, який не навчався у школі, самотужки навчився «читати, співати і церковному уставу» [9, с. 177], довгий час був дияконом, і тільки у 36 років став священиком. Прототипом для створення образу Масі була старша сестра письменника Марія, яка навчалася у польському пансіоні пані Вернер у містечку Тернівці [1]. Багато елементів із власної біографії використовує письменник для створення образу головного героя — Антося Люборацького. Антосьо навчається у тих самих духовних школах — Крутянському духовному училищі, Кам'янецькій духовній семінарії — що і сам автор.

Письменник майстерно вплітає в канву своєї розповіді про рід Люборацьких описи їх повсякденного життя, їхні звичаї, родинні стосунки. Лаконічно та влучно зобразив А. П. Свидницький традиції українського застілля, частування гостей.

Автор відбирає епізоди, дотримуючись принципу кумулятивного нарощування подій. На кожному етапі розповіді обирається не довільний відрізок життя, а ключова подія, важлива для подальшого розвитку історії сім'ї. В. Шевчук характеризуючи головних персонажів твору, зокрема Антося, Масю, о. Гервасія, стверджує, що вони є образами-символами, які разом уособлюють тогочасну Україну. Показуючи типові явища в житті подільського сільського духовенства, А. Свидницький бере за основу розповідь про руйнування й занепад однієї родини священика.

Зображуючи трагічний кінець життя нащадків Люборацьких — Антося, який гине через неможливість стати священником та втрату коханої, Масі, яка кінчає життя самогубством через особисту кризу, пов'язану з відсутністю засобів до існування та знущання пасербиць і пасинків, Орисі — яку вбиває чоловік-п'яниця Тимоха, письменник стверджує, що «нормальне життя нації може початися за гармонійного існування етносу в системі звичаєвих законів та суспільної організації, <…> а деградація з'являється в разі аномалій» [12, с. 25].

У творі А. Свидницького прослідковується паралель між загибеллю роду та занепадом нації. А причина виродження роду криється у поступовому, під стороннім впливом, відторгненні, відхрещуванні від прадавніх звичаїв, традицій, мови. Свідченням цього є авторський відступ у романі «Ми себе забули і своєї мови цураємось», напротивагу ляхам, які «не цураються своїх звичаїв» [8, с. 58]. Далі у тексті знаходимо «хіба старі панотці свого не цураються, та й на них добрі сильця понаставляли, <…> на їх **дітей**» [8, с. 59] *(виділення наше – Н.П.).*

Як зазначає В. Шевчук у своїй передмові до видання творів А.П. Свидницького, що «взявши за основний інтелектуальний стрижень саме таку деградацію освіченого стану, письменник недаремно зупинився на розкладі саме духовенства, який, з одного боку, зберігав національні традиції та найтісніше єднався з народом-простолюддям, а з іншого — намагався наблизитися до чужих цьому народові панів (етнічно і морально) і до темного, нівелюючого традиційні вартості російського православ'я — і в тому, і в іншому випадку від народу відриваючись» [12, с. 24]. Власне до непоціновування «наської мови», традицій підштовхує своїх дітей якби знехотя, задля їхнього ж добра і кращої долі, сам о. Гервасій. Згодом зображувані навчальні заклади М. Зеров назве «лабораторії, що в них готується і набуває сили перевертенство» [5, с. 342].

Для А. Свидницького родина — це «ядро української національної структури» [2, с. 15], наголошує на формуванні її чіткої «національної визначеності» [2, с. 15], особливо в часи відсутності власної держави. На прикладі родини Люборацьких письменник показав небезпечність підпадання під вплив російських чи польських поневолювачів. Виходом з такого становища для А. П. Свидницького є процес національної самоідентифікації через демократичне просвітництво та політичну боротьбу [2, с. 14].

Можемо припустити, що пишучи про загибель сім'ї, роду, про зламані долі людей, письменник прагне не тільки зобразити, відтворити це явище у своєму творі, а й зробивши копію життя, змоделювавши ситуацію у тексті, знайти причину конфлікту, трагедії й, у такий спосіб, нейтралізувати, подолати конфлікт або застерегти від подібного у майбутньому. Схожу думку

знаходимо у американського письменника і літературознавця Р. П. Уоррена, який розглядає літературу як «знання форми» [10, с. 187], як право письменника подолати трагізм буття і досягнути гармонії. «Форма створює для людини її власний образ, оскільки розкриває йому характер досвіду, модель його внутрішнього життя, хід долі, той жереб, який чекає на неї» [10, с. 189]. І власне це осяяння, пробудження, боротьба та осмислення життя дає можливість для подальшого вдосконалення.

Висновки. Характерними рисами роману-сімейної хроніки є реалістичне зображення життя родини у кількох поколіннях, її побуту і сімейних звичаїв, традицій. Сім'я у романі розглядається як цілісне явище та виступає протагоністом у творі. У тексті автор відтворює хід думок своїх головних персонажів. Оповідь у романі ведеться від третьої особи, всезнаючого оповідача. Особливістю наративної форми роману-сімейної хроніки є поєднання двох моделей — генеалогічної моделі, що проходить через зміну поколінь від предків до нащадків, та відтворення сім'ї, стосунки між чоловіком і дружиною, батьками і дітьми. Письменник використовує у романі бінарні опозиції: старий/молодий, чоловік/дружина, батьки/діти, українізація/полонізація, українізація/русифікація, що дає змогу віддзеркалити наскрізну тематику твору.

«Люборацькі» А.Свидницького є одним із перших романів-сімейної хроніки у тогочасній українській літературі. Автору вдалось переконливо відобразити процес загибелі української родини, передати трагедію виродження роду на фоні національного занепаду.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Герасименко В. Я. Анатолій Свидницький. Літературний портрет/ Володимир Якович Герасименко. – К.: Державне видавництво художньої літератури, 1959. – 132 с.
2. Данюк Н. А. Творчість Анатолія Свидницького у розвитку суспільно-політичної та літературної думки України другої половини XIX ст./ Наталія Анатоліївна Данюк // Автореф. дис… канд.. філол.. наук: 10.01.01/ Київський національний університет імені Тараса Шевченка. – К.:2004. – 17с.
3. Жук Н. Й. Анатолій Свидницький. Нарис життя і творчості / Ніна Йосипівна Жук . – К.:Дніпро, 1987. – 150 с.
4. Зарва В. Жанровий синкретизм роману "Люборацькі" А. Свидницького/ В. Зарва // Наукові записки. Серія: Літературознавство/За ред. проф. М. Ткачука. – Тернопіль: ТНПУ, 2006. – Вип. XIX. – С.45-54.
5. Зеров М. К. Анатоль Свидницький, його постать і твори/ Микола Констянтинович Зеров // Твори: В. 2-х т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2: Історико-літературні та літературознавчі праці/ Упоряд. Г.П. Кочура, Д.В. Павличка. - К.:Дніпро, 1990.- С.323-359.
6. Мифы народов мира. Энциклопедия (в 2-х томах). Гл. ред. С.А. Токарев. — М.: Советская Энциклопедия, 1980. — Т. 2. – 720 с.
7. Разумова И. А. Когнитивные основы семейного нарратива/ Ирина Алексеевна Разумова - http://www.ruthenia.ru/folklore/rasumova4.htm /15.03.2011/
8. Свидницький А. П. Люборацькі. Оповідання. Нариси та ст./ Анатолій Патрикійович Свидницький / Упоряд. Раїса Мовчан. – К.: А.С.К., 2006. – 460с.
9. Сиваченко М. Є. Анатолій Свидницький і зародження соціального роману в українській літературі. Монографія. / Микола Єфремович Сиваченко. — К.: Видавництво Академії наук Української РСР, 1962. – 416 с.
10. Уоррен Р. П. Как работает поэт./ Роберт Пенн Уоррен – М.: Радуга, 1988.- 541 с.
11. Франко І. Я. Анатоль Патрикійович Свидницький (уваги його"Люборацьких")/ Іван Якович Франко // І. Франко. Зібрання творів у п'ятидесяти томах. Т. 27. Літературно-критичні праці (1886-1889). – К.: В-цтво "Наукова думка",1980. – С. 7-9, 367-368.
12. Шевчук Валерій. Класик "розумного битопису"/ Валерій Шевчук // Передмова до видання: А. Свидницький. Люборацькі. Оповідання. Нариси та ст./ [Упоряд. Раїса Мовчан]. – К.: А.С.К., 2006. – С.5-46.

Марія АПАНОВИЧ

ІНТЕРТЕКСТУАЛЬНІ МОТИВИ В ІНТИМНІЙ ЛІРИЦІ ГАННИ ЧУБАЧ

У статті здійснено аналіз інтимної лірики Ганни Чубач із метою виявлення в ній інтертекстуальних елементів. Автор статті досліджує біблійні та народнопісенні ремінісценції у віршах поетеси, особливості взаємодії в них прототексту та метатексту. Доведено, що єдине текстове поле з творами інтимної лірики П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського, М. Вінграновського, Д. Павличка та С. Єсеніна створюється у віршах Г. Чубач завдяки використанню поетесою прямих цитат та епіграфів із найбільш відомих творів цих ліриків. Автор статті приходить до висновку, що чужі тексти і пов'язані з ними образи породжують нові смисли та забезпечують експресивність віршованих рядків, і це робить поезію Г. Чубач глибокою за змістом та стилістично оригінальною.

Ключові слова: інтертекстуальність, ремінісценція, цитата, алюзія, дискурс, прототекст, метатекст.

В статье осуществлен анализ интимной лирики Анны Чубач с целью выявления в ней интертекстуальних элементов. Автор статьи исследует библейские и народнопесенные реминисценции в стихотворениях поэтессы, особенности взаимодействия в них прототекста и метатекста. Доказано, что единое текстовое поле с произведениями интимной лирики П. Тычины, В. Сосюры, М. Рыльского, Н. Винграновского, Д. Павлычко и С. Есенина создается в стихотворениях Г. Чубач благодаря использованию поэтессой прямых цитат и эпиграфов из наиболее известных произведений этих лириков. Автор статьи приходит к выводу, что чужие тексты и связанные с ними образы порождают новые смыслы и обеспечивают экспрессивность стихотворных строк, и это делает поэзию Г. Чубач глубокой по содержанию и стилистически оригинальной.

Ключевые слова: интертекстуальность, реминисценция, цитата, аллюзия, дискурс, прототекст, метатекст.

Любов до власного Я нероздільно пов'язана з любов'ю до іншої істоти. Це справжня любов, вираження й створення, що передбачає турботу, повагу, відповідальність і знання. Це не афект у розумінні направленості чиєїсь дії, а активна боротьба за розвиток і щастя дорогої людини, пов'язані із самою здатністю любити. Коли індивід спроможний любити творчість, він любить і себе; якщо ж він любить лише інших, він не може любити загалом.

Уже в своїй першій збірці «Журавка» Ганна Чубач задекларувала певний тип ліричної героїні: її Жінка постає у всій своїй природній красі й могутності. Вона – як неприборкана водна стихія, що несе «неспокій / І нерозхлюпані печалі» [Чубач 1970: 50]. Жіноча істота тлумачиться як поєднання двох протилежних первнів – світлого, що народжує, дарує життя, множить красу й гармонію світу, і іншого – темного, руйнівного, яке несе смерть усьому живому:

Не вір, що жінка наче квітка,
Яка пелюститься красою, –
Я можу бути непривітна,
Я можу вдарити грозою [Чубач 1970: 51].

Повернути грізну Богиню в «позитивний стан», втихомирити її може лише кохання: «Я лиш тоді покірна й тиха, / Коли любов моя зі мною» [Чубач 1970: 62]. Кого ж здатна покохати велична Богиня, хто буде їй до пари? Безперечно, гідного себе за силою й міццю, так само нестримного і некерованого – стихію. Це стихія повітря, що є протилежною водній.

Базовими у поезії «Налетіло в сіни листячка осіннього» (зб. «Жниця») є такі безперечно іптертекстуальні мотиви, як рослинні концепти. Структурно поезія являє собою три восьмирядкові строфи. Домінуючим образом поетичного твору є осіннє листя, що його вітер накидав у сіни. Листя тут – образ колишнього почуття: «Я ж його не вимету, / Я ж його не викину – / За вчорашнім вечором / Серденько болить» [Чубач 1974: 69]. У такому потрактуванні концепт осіннього листя являє собою виразну ремінісценцію стрижневого образу ліричної драми І. Франка «Зів'яле листя»:

Розвійтеся з вітром, листочки зів'ялі,

Розвійтесь, як тихе зітхання!
Незгоєні рани, невтишні жалі,
Завмерлеє в серці кохання [Франко 1976: III, 124].

Подаючи персоніфікований образ Дня, що втомлено сидить на призьбі, письменниця формує космогонічну міфологему Оселі, своєрідного міфічного дому стихій, куди можуть завітати День і Ніч, де мешкають небесні світила. Цей дім належить ліричній героїні й успадкований нею від матері – Хазяйки, що тримає в дійниці вітри; тепер Хазяйкою стихій виступає лірична героїня. Визначальним також є концепт стежки, що веде від порога, знаменуючи тим потяг героїв до блукань: «Від порога стежечка / Рівною мережкою / На дорогу вивела / Сліди...» [Чубач 1974: 69]. Знаменно, що чоловічі сліди спрямовані не в бік оселі Хазяйки, а навпаки – від неї. Таким чином, чоловіки ліричної героїні – зайди, блукальці, жоден з них не затримується в її міфопросторі. Образ чоловічих слідів диференційовано на основі антитези й парадоксу, коли коханий виявляється зрадливим, а байдужий ліричній героїні – вірним їй: «Перший слід – від милого, / Любого й зрадливого. / Другий – од нелюбого,/ Вірного мені...» [Чубач 1974: 69].

Слід відзначити також наявність у поезії ремінісценції народнопісенного мотиву покривання листом слідів об'єкта кохання. Тут очевидною є фетишизація відбитків ніг обожнюваної істоти, бажання зберегти їх недоторканними, що може тлумачитися як своєрідний обряд любовної магії:

Ой піду я в лісочок
Та вирву кленовий листочок,
Та прикрию слідочок,
Де дружина походила! (М. Костомаров).

На загал, у площині поетичного тексту виразно прочитується дискурс народнопісенної традиції через ремінісценції наступних мотивів:

- *наявність персоніфікованих образів: «А на призьбі втомлено / Білий день сидить»;*
- *закликання на допомогу природних стихій: «Ой вітри осінні, / Не летіть у сіни»;*
- *походжання стежкою, де вже пройшов об'єкт замилування;*
- *покривання листом сліду коханого або коханої.*

На окрему увагу заслуговує група поезій, що формує єдине текстуальне поле з творами інтимної лірики П. Тичини, В. Сосюри, М. Рильського, Д. Павличка, М. Вінграновського, а з російської літератури – С. Єсеніна.

Входження у спільний текстуальний простір відбувається завдяки використанню прямих цитат та епіграфів. Як правило, за епіграф письменниця обирає рядок одного з найбільш відомих віршів того чи іншого лірика – поезії, що стала хрестоматійною. Через епіграф або цитату відбувається входження в площину прототексту, а метатекст являє собою переосмислення, обігрування стрижневого мотиву прототексту.

Прототекстом поезії «Не слухала...» (зб. «Літо без осені») є вірш П. Тичини «Ви знаєте, як липа шелестить», перші рядки якого виступають епіграфом твору Ганни Чубач. Імпресіоністичний образ прототексту творить картину п'янкої весняної ночі, ночі любощів, коли безтямно юний ліричний герой ладен спалити пестощами сплячу кохану. Водночас це давній спогад про таку ніч. Лірична героїня метатексту свого часу злегковажила таким безцінним враженням - віддаючись п'янкому аромату липи, не слухала її таємничого шелесту: «Не слухала, / Як липа шелестить. / Після дощу / Вона так п 'янко пахла» [Чубач 1986: 156]. І так у вирі людської суєтності було втрачено безліч дорогоцінних, неповторних моментів. Осердям поезії є образ минущості, швидкоплинності людського життя, його марноти, виражений через калейдоскопічну зміну пір доби: «Не бачила, / Як сонечко зайшло. / Нагріта днем / Надіялась на вечір. / Лише як ніч лягла мені на плечі. / Я зрозуміла: / Втратила тепло» [Чубач 1986: 157]. Час постає як субстанція необоротна, він – невблаганний, і те, що минулося, ніколи не повернути. Стирає час і нетривкі людські спогади. Далеко в роках загубився п'янкий запах липового цвіту – цвітіння буяння юності. І нині ліричній героїні залишається лише слухати смутний шепіт старого дерева: «Минулий час / Словами не вмолить. / Пройшли дощі. / І запаху не стаю. / Невже мені / Зосталося так мало: / Лиш

слухати. / Як липа шелестить» [Чубач 1986: 162].

Протекстом поезії «Так ніхто!» (зб. «Небесна долина») виступає твір В.Сосюри «Так ніхто не кохав», початкові рядки якого є водночас епіграфом твору Ганни Чубач. Стрижневим мотивом прото- і метатексту, очевидно, є сакральне «Так ніхто не любив!». На відміну від підкреслено чуттєвого кохання, декларованого ліричним героєм В. Сосюри, почуття ліричної героїні Ганни Чубач чисте, легке й іскристе, пронизане радістю буття. Перше кохання юної істоти – палке, щире, безпосередність її почувань і поривів компенсує відсутність досвіду, наявного в зрілої жінки:

Я любила не вміючи –
Так ніхто не любив!
Над тобою не хмариться
Безпорадність моя.
Так ніхто не пригорнеться,
Як, не вміючи, я! [Чубач 1993: 20].

Саме тому й немає гіркого присмаку від того, що почуття спалахнуло на мить зіркою серпневого неба і згасло. Жагуче кохання перелилося в пісню (пор. «Одной надеждой меньше стало, / Одною песней больше будет» Анни Ахматової). Енергія любовного потягу, шукаючи вихід, перетворилася на творчу, й саме творчість подарувала розраду, врятувала від туги, журби: «Пахнуть втомою руки, / Пахне втомою день. / Я втекла від розлуки. / В безконечність пісень»; «Над сумною колискою / Незачатих синів / Я пісні свої виставлю / Із натомлених днів. / Так ніхто не любив!» [Чубач 1993: 51].

Прототекстом поезії «Замріяна синь» (зб. «Небесна долина») є твір М. Вінграновського «У синьому небі я висіяв ліс». Формування єдиного текстуального поля відбувається за допомогою епіграфа, в ролі якого виступає перший рядок поезії М. Вінграновського. Очевидно, що поєднання поетичних текстів відбувається на основі асоціативного зв'язку, базованого, в свою чергу, на враженнєвому, імпресіоністичному чинникові.

Так, сюрреалістичний ліс, висіяний ліричним героєм у синьому небі, підсвідомо пов'язується з Ірпінськими лісами під замріяним блакитним небом. Два образи являють собою ніби дзеркальне відображення, де метатекстуальний образ є реальним зображенням, а прототекстуальний – своєрідним задзеркаллям. У задзеркаллі зливаються, переплітаючись, стрічки «синього неба» і «синього моря», на яких оприявнює і в яких розчиняється образ коханої.

Пантеїстична субстанція оповиває вічного мандрівника – ліричного героя: «Дубовий мій костур, вечірня хода, / І ти біля мене, і птиці, і стебла, / В дорозі і небо над нами із тебе, / І море із тебе...дорога тверда» [Українське 1994: ІІІ, 380]. Таким же мандрівником на дорозі життя виявляє себе й герой поезії-метатексту: «На довгім шляху до сивин / Було Вам спокійно без мене» [Чубач 1993: 215|.

Лірична героїня Ганни Чубач так само уподібнюється енергетичній субстанції, спроможній перевернути основи світобудови заради коханої людини, оповити світ красою й гармонією:

А так...Не прощайте мені!
По-іншому просто не вмію:
І небо створю на землі!
І трави на хмарах посію!
Ірпінську замріяну синь
Хлюпну Вам на роки буденні [Чубач 1993: 215].

У контексті феміністичного дискурсу поетичного простору Ганни Чубач пильного прочитання потребують знакові образи жінок, що повстають проти тиранії чоловічої влади, – насамперед це архетипи Єви та Ліліт.

Згідно з міфологічним тлумаченням, першою дружиною Адама була Ліліт, яка відмовилася підкорятися своєму чоловікові й добровільно покинула рай. Порвавши з Адамом. Ліліт стала деструктивною спокусницею, котра розпалює пристрасть чоловіків та умертвляє новонароджених дітей.

На відміну від негативного юдейського, позитивним щодо Ліліт є гностичне тлумачення. Тут вона постає як жінка розумна, котра не задовольняє самого Ягве – Бога, що створив її: розумова сила жінки загрожує картині світу в раю, тому Бог виганяє її й творить Адамові іншу, підкорену йому (метафорично – з чоловікового ребра) Єву. А вигнана Ліліт набирає подоби Змія

(втілення мудрості та розуму) й повертається до раю, щоб спокусити свідомістю першочоловіка та його нову супутницю.

Розумна Ліліт протиставляється Єві як винятково тілесній жінці без розуму, оскільки остання виступає цілком придатним сексуальним об'єктом для панування Адама. Негативне тлумачення образу Ліліт у єврейській патріархальній традиції зумовлює культовий образ Ліліт в єврейському та європейському фемінізмі. Інтерпретація образу первісної жінки вступає в суперечність із моделюванням матріархального міфу як ідеального правління Матері.

Поезія Ганни Чубач «Ліліт» (зо. «Небесна долина») являє собою ремінісценцію основних апокрифічних мотивів міфу про першолюдей. Основу її становить міфологічний чотирикутник «Бог – Адам – Ліліт – Єва», де Ліліт протиставлено Єві як дух і матерію. Ліліт являє собою диво-жінку з «великими блакитними очима», в якої за плечима мріли рожеві крила й «довгі вії - наче ковила» Її усмішка затьмарювала яскраве денне світло, а дух сягав меж можливого, і саме цей політ духу, думки ідеального створіння видався Богу занадто зухвалим:

...Мріями своїми
Вона самого бога досягла.
Цим розгнівила Батечка-Отця.
Він вигнав геть зухвальцю із раю.
Боги не люблять, як земні літають,
Од сотворіння світу й до кінця [Чубач 1993: 217].

На місці вигнаної Ліліт з'являється Єва, що змінює життя Адама. Нова дружина наділена досить ефектною зовнішністю, вона гарна господиня й мати: «*Варила м'ясо і крутила жорна, / Оберігала вогнище своє»* [Чубач 1993: 217]. До того ж, найголовніше, нове творіння Боже позбавлене вад своєї попередниці; Єва «покірна. Тиха. І земна до краю», що цілковито влаштовує Бога. Адам, проте, радості небес не поділяє, але він не наділений сміливістю Ліліт, неспроможний на протест і свою незгоду висловлює лише зітханням. Після суворо вичитаної догани Творця Адам змушений змиритися й вести тихе сімейне життя разом із Євою, множити рід, славити Бога. Та не полишає його туга за знищеною Богом мрією, від якої тепер *«лиш блакитне мрево, / І те покрите шаром пилюги*» [Чубач 1993: 219]. Неприборкана частина його душі прагне єднання з жінкою, яка була б Особистістю, а не лише самичкою, з тією, чий дух відкрив би йому нові висоти. Адам тужить, і туга ця – вічна:

Лише вночі, як місяць золотий
Закохано блукав поміж зірками,
Щеміло серце в бідного Адама,
Аж стогін виривався голосний.
І так понині – вже мільйони літ –
він шепче: «Єва!»
Чується: «Ліліт!» [Чубач 1993: 217].

Єдине текстуальне поле з віршем «Ліліт» формує поезія «Кому ж іще?», присвячена Любові Голоті (остання обіймала посаду редактора жіночого поетичного журналу «П'ята пора», тож присвята встановлює діалогічний зв'язок тексту з творами так званого «жіночого письма» початку 90-х років XX століття). Лірична героїня «Кому ж іще?» являє собою розщеплену особистість, у якій мусять уживатися і Єва, і Ліліт. Така роздвоєність сприймається як Боже покарання – життя жінки в патріархальному суспільстві. Вдень вона Єва, занурена в господарські клопоти, змушена «варить борщі, куплять кефір», «дитину колисати», «вранці – кухню підмітати»; вночі – Ліліт, яка «сягає крилом високих зір». Єдине, що залишається зашореній буднями ліричній героїні, – ставити собі риторичне по суті запитання: «Це дуже мало? Чи багато?» [Чубач 1993: 285].

Письменниця інтегрує у феміністичний дискурс і архетипний образ «спадкоємиці» Ліліт – багатостраждальної земної Єви, про що свідчать поезії «Попросила пів'яблука в Єви» (зб. «Літо без осені»), «Монолог Єви» (зб. «Прозріння»), поема «Спіймана світом» (зб. «Дзвінка ріка»). «Монолог Єви», визначені мотиви поеми «Спіймана світом» є ремінісценціями біблійної легенди про створення першої жінки, спокушення, гріхопадіння й вигнання з Раю Адама та Єви.

Яким би чином не було інтерпретовано з'яву жінки, аналіз біблійного тексту засвідчує, що до її створення жіноче начало входило до складу першої людини – Адама і було лише виокремлене й відокремлене. Отже, коли образ і подоба Бога втілювали в собі два начала, то і сам Бог має їх. Створення жінки, виділення ребра чи частини тіла – це перетворення людського на жіноче і чоловіче з метою народження собі та чоловікові подібних. Це виокремлення, певної функції (виношування, народження) і закріплення її за однією частиною людства – жінкою.

На відміну від Платона, який вважав статі рівними від початку їх виникнення (адже навпіл було розрізано єдину плоть і душу, отже, виникли рівні частини – половини) згідно з Біблією, від єдиної плоті та душі було відділено Богом частину. Навіть якщо це не ребро, а грань, сторона єдиної сутності, все ж жінка є чимось вторинним, частковим, не половиною, не рівною частиною, а, отже, неважливим, незначним, приналежним до першої *людини – тепер вже чоловіка, людини чоловічої статі. Відтепер у біблійному тексті людиною скрізь називається лише Адам, чоловік.*

Текст Біблії послужив приводом до того, щоб жінку не вважали людиною, сумнівалися в наявності у неї душі [Истархов 2004: 304]. Адже душу дав Бог людині, а відтак – лише Адамові, чоловіку. Про душу ж жінки в Біблії не йдеться.

У християнстві, на думку Б. Рассела, жіноче питання має дві сторони. З одного боку, жінка спокусниця, джерело гріха, з іншого – вона здатна до святості більше, ніж чоловік (ці два типи представлені Євою та Дівою Марією). Саме тому так активно намагається відмежуватися від своєї «чоловічої похідної» лірична героїня поеми «Спіймана світом»: «Прости, мій Боже, / Ти даремно мучився: /Я – не з його / Поганого ребра!» [Чубач 2000: 191]. Заперечуючи в такий спосіб своє «відчоловіче» походження, жінка воліє, натомість, органічного поєднання зі світом природи, підкреслюючи свою до нього належність: «Я може, з квітки? /З пагону тополі? / Мій біль високий. / І завжди - болить» [Чубач 2000: 191].

Апофеозом феміністичного дискурсу можна вважати поезію «Я – жінка» (зб. «Дзвінка ріка»). Лірична героїня сповнена гордості за приналежність до жіночої статі. Як обов'язкові складові жіночої істоти декларуються нездоланність, незламність, життєлюбність, життєдайність: «Я – все-таки сильна! Я – щось-таки значу!», «Немеркнуче світло: я – жінка, я – мати! / Запалена Богом остання свіча» [Чубач 2000: 98]. Тут жінка мислиться як абсолютно самодостатня особистість, походження й існування якої виключає будь-яку вторинність: це вже не та, що з ребра Адамового, принижена Богом-чоловіком. Перед читачем постає величний образ Жінки-Матері, увічненої земної Мадонни:

І, хто мене кине, – покинутим буде.
Хто словом осудить, – осудиться сам.
Земна і небесна. Такою пребуду.
Такою достанусь грядущим вікам [Чубач 2000: 98].

Як висновок зауважимо:

У творчості Ганни Чубач чітко виокремлюються інтертекстуальні та контекстуальні концепти. Отже, інтертекстуальність – це властивість будь- якого тексту вступати в діалог з іншими текстами. Аналізуючи конкретні твори, беремо до уваги й функціональні різновиди текстів, зокрема, прототекст («базовий текст») і метатекст («текст про текст»). Ліричний і ліро-епічний набуток поетеси с вдячним матеріалом для висновку про автоінтертекстуальність як один із прийомів міжтекстової взаємодії, коли авторська діяльність демонструє активне тяжіння до діалогічності.

Так, одним із найпоказовіших у творчості письменниці є любовний дискурс, що ідентифікується як комплекс соціокультурних традицій, пов'язаних із інтимною лірикою XIX - XX століть. Уже в ранніх поезіях Ганни Чубач жінка постає в своїй природній красі й жадобі любові. У свідомості ліричної героїні коханню відводиться роль абсолюту. Виписаний авторкою образ жінки акцентовано тяжіє до храму природи; її героїня зливається з довкіллям, розчиняється в ньому. Кохання мислиться як потужна деміургічна сила, що провокує початок існування нової істоти з одночасною зміною світобудови. Саме любов розбурхує енергію творення, що для ліричної героїні набуває першочергового значення.

У ліриці поетки звертають на себе увагу знакові образи жінок, які повстають проти

чоловічої сваволі. Йдеться, зосібна, про архетипи Єви, Ліліт, Медеї тощо, постаті яких виявскравлюються в контексті феміністичного дискурсу. Цілий ряд творів поетеси сформовує єдине текстуальне поле з творами П. Тичини («Ви знаєте, як липа шелестить...»), В. Сосюри («Так ніхто не кохав»), М. Рильського («Ластівки літають, бо літаються...»), Д. Павличка («Моя любове, ти – як Бог»), М. Вінграновського («У синьому небі я висіяв ліс») тощо.

Любовна лірика Ганни Чубач щиро хвилює утвердженням права на земні блага, гармонійне існування людини у світі; вона прикметна органічним поєднанням ліричного й епічного, особистого і громадського.

Поетеса завжди в творчому пошукові, повсякчас на шляху до прекрасного – кохання, людяності, щедрості, душевної цілісності, чистоти, краси життя, миру в суспільстві й людській душі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Истархов В.А. Удар Русских богов / Владимир Истархов. – Х.: Світо-вид, 2004. – 448 с.*
2. *Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики. – Т. ІІІ. – К.: Рось, 1994. – 672 с.*
3. *Франко І.Я. Зів'яле листя / Іван Франко. - К.: Наукова думка, 1976. – 448 с. (Франко І.Я. Зібрання творів: у 50-ти т. – Т. 3: Поетичні твори).*
4. *Чубач Г. Дзвінка ріка: Лірика / Ганна Чубач. – К.: Університетське видавництво «Пульсари», 2000. – 223 с. – (Першотвір).*
5. *Чубач Г. Жниця: Лірика / Ганна Чубач. – К.: Рад. письменник, 1974. – 79 с. – (Першотвір).*
6. *Чубач Г. Журавка: Лірика / Ганна Чубач. К.: Рад. письменник, 1970. – 79 с. – (Першотвір).*
7. *Чубач Г. Літо без осені: Лірика / Ганна Чубач. – К.: Рад. письменник, 1986. – 181 с. – (Першотвір).*
8. *Чубач Ганна. Небесна долина: Вибрані поезії / Ганна Чубач. – К.: Укр. письменник, 1993. – 367 с. – (Першотвір).*

РЕЦЕНЗІЇ

Марія МОКЛИЦЯ

ПОЛЕМІЧНІ ЗАУВАГИ ПРО НОВИЙ ПОСІБНИК ІЗ ЗАРУБІЖНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

(Ігор Козлик. Світова література доби Середньовіччя та епохи Відродження (“Картина світу”. Естетика. Поетика” : навчальний посібник [для студентів вищих навчальних закладів]. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2011. – 344 с.)

Останнім часом, завдяки вимозі ВАК рецензувати докторські монографії, стрімко виріс у масштабах жанр компліментарної рецензії. І справа не лише в нашій глибоко укоріненій любові до ритуальних жестів, а й у тому, що будь-яка критика, навіть дуже чемна, оповита ореолом негативу: таємної упередженості чи підступної помсти або інших якихось лихих намірів. Ніхто не повірить, що розгромну рецензію можна написати не тому, що автор перейшов дорогу рецензентові чи косо подивився на нього, а з простої, органічно властивої науковцю любові до істини. Маючи намір написати критичні зауваги про посібник свого колеги Ігоря Володимировича Козлика, я мушу рахуватись зі стереотипами масової свідомості, а тому розпочну саме з ритуальних жестів.

Ігор Козлик написав гарний посібник із дуже складного періоду історії зарубіжної (чи пак світової) літератури. Хоча автор ретельно вишукав всіх українських і зарубіжних медієвістів, подав стислу інформацію про кожного (низький йому уклін від рядових викладачів), вже побіжний погляд засвідчує: у нас медієвістів дуже мало, та й ті викладають переважно давню українську літературу (якщо взагалі щось викладають, а не працюють в академічних установах). Отже, це означає, що період Середньовіччя і Відродження читають переважно не-фахівці, викладачі, наукові інтереси яких знаходяться на значній відстані від зазначених епох. При цьому вони мають великі проблеми з текстами, з українськими перекладами, загалом з науковою базою. А ще додайте основну складність: період вивчається на першому курсі, це не та читацька аудиторія і не та література, які знаходять одне одного без сторонньої допомоги. При таких обставинах кожен посібник чи підручник (не лише україномовний – український!) – це подія. Втім, ясна річ, подія за одної простої умови: якщо дійте до призначеної аудиторії. А це ж далеко непроста справа для посібника, який вийшов у периферійному видавництві.

Посібник має своє обличчя, навіть шарм. Хоча написаний досить академічно (орієнтований на високі стандарти і наукові, і навчально-методичні), є в ньому наративне дихання, яке видає авторську присутність, той людський компонент, який робить читання цікавим і повчальним.

І все ж своїм першокурсникам я цей посібник не рекомендуватиму. Втім, я наполягатиму, щоб його читали аспіранти кафедри, незалежно від того, до якого періоду прикріплює їх наукова тема. У нас, на жаль, не існує підручників для аспірантів. Хоча деякі книги самі собою набувають такого статусу. У студентському періоді вони здаються головоломними, а в аспірантському лягають на сприйняття, як мед на душу. Аспіранти – це майбутні викладачі. Попри звуження спеціалізації через наукову тему, вони мусять заново вибудовувати історико-літературну і теоретичну базу своєї освіти, бачити всю панораму світового літературного процесу на іншому рівні, ніж могли побачити у студентські часи. Є книги, з яких варто почати чергове студіювання епохи.

Посібник Ігора Козлика не варто рекомендувати першокурсникам з однієї простої причини: в ньому є багато чого, але нема головного: самої літератури. Є довгий перелік (переліки)

імен і творів, трапляються, щоправда, дуже рідко, твори, про які говориться докладніше (наприклад, із незбагненних для мене причин, про “Мандрагору” Н. Макіавеллі), але йдеться переважно не про літературу, а про культуру, філософію, естетику та інші поважні речі. Тобто це посібник з теорії чи філософії зазначених періодів, але аж ніяк не з історії літератури. Я думаю, що такий посібник повинен існувати. Добре, що він написаний і що рекомендований Міністерством до використання. Але це не той посібник, яким може обмежитись студент-першокурсник, той, що читає твір за твором і має потребу ці твори зрозуміти й укласти у щось цілісне, певно окреслене. Він лише заплутається і втоне у сотнях різноманітних дефініцій, до речі, часто досить суперечливих. Потрібен ще один посібник: зрозуміла, послідовна розповідь про письменників різних країн і про твори, з якими вони увійшли в історію літератури.

Ігор Козлик маніфестує сучасний підхід до Середньовіччя (його він називає добою) і Відродження (воно чомусь значиться як епоха). Спираючись на деякі наукові авторитети, навіть завершує розділ про Середньовіччя легкою критикою тієї упередженості, яка давала про себе знати раніше (за радянських часів), а це, мовляв, нормальна собі епоха, не краща і не гірша за інші, і вже напевне не якісь там темні віки занепаду чи “мракобесия”. Це дуже приваблива настанова, для мене надзвичайно важлива. Читаючи сучасні російські підручники із історії Середньовіччя, я не знаходжу там відвертих ідеологем радянського часу (тоді справді Середньовіччя поспіхом миналося зі зневажливим жестом у загальних характеристиках), але водночас не знаходжу в них і суттєвих змін. Разюче відрізняється від них книга лекцій Ігоря Качуровського, який справді знімає дуже багато упереджень з Середньовіччя і перебільшених захоплень епохою Відродження (єдина епоха, удостоєна великої літери за радянських часів). Російські підручники позбулись відвертих ідеологем, але по суті залишилися такими самими, і це зовсім не випадково.

Мені здається, що Ігор Козлик у своєму баченні цих епох забагато взяв саме у російських медієвістів, непомітно для себе він розставив саме ті акценти, які завжди стояли і влаштовували імперську ідеологію. Від них дуже важко позбутися. Я теж завдячую своїми знаннями про Середньовіччя і Відродження багатьом російським науковцям, мабуть, наша з паном Ігорем лектура з цього періоду мало чим відрізняється. Але студіюючи свого часу працю М. Бахтіна про творчість Рабле і сміхову культуру Середньовіччя і працю О. Лосєва “Естетика Відродження”, я виявила глибинну опозицію у баченні цих епох, яка для мене стала орієнтовною. Якщо у Бахтіна вся концептуальна споруда підпирає світогляд Ренесансу, то у Лосєва апологетика цього періоду піддана сумніву і послідовному критичному аналізу. Фактично він зміг вмістити у свою книгу, загородившись цитатами із Маркса-Енгельса-Леніна, крамольне як для радянських часів вивищення християнської епохи. Яким поважним науковцем не був Михайло Бахтін, він своїми працями створював вишукану наукову базу для радянської апологетики гуманізму, в той час як Лосєв, незважаючи на дошкульні табірні уроки, ризикуючи знову потрапити в ті ж місця, намагається пояснювати, наскільки важливою для європейської культури була християнська епоха, наскільки інші засади моралі і духовності вона несла в собі, порівняно з попередніми часами, і наскільки, з іншого боку, небезпечним і агресивним є гуманізм, той світогляд, який зорієнтовує людину лише на матеріальний світ і його цінності. Радянська ідеологія не випадково любила і пропагувала Ренесанс. Там вона легко знаходила все, що необхідно для маніпуляції масовою свідомістю, починаючи утопіями і завершуючи такими струнками моделями тоталітарного устрою, як “Державець” Макіавеллі. Середньовіччя з його зовсім іншими приписами (навіть ті ж утопії принципово інші: “Град Божий”) могло навести на небажані роздуми і сумніви. А тому із Середньовіччя відбиралися цілком безпечні героїчні епоси та куртуазні романи, але не філософська, містична, релігійна література, яка склала підвалини епохи. Показова історія з деякими авторами, які способом легкої маніпуляції перемістилися з “поганої” епохи в “хорошу”: Флорентійське відродження, Данте, Петрарка, Бокаччо. Трійця класиків, яких і в радянські часи затерти було неможливо. Дванадцяте-тринадцяте століття, питомі часи Середньовіччя. Після Флорентійського було Ферарське відродження, до Флорентійського відродження були у розквіті і багатстві інші міста-республіки Італії чи Іспанії. Це Середньовіччя. Ренесанс як епоха починається пізніше, ці дві епохи, попри відсутність чіткої межі (її й за визначенням не може бути) протилежні, так само, як протилежні були античність і християнство. Межа епох – це злам, пов’язаний з кардинальною переоцінкою цінностей, це важливі опозиції, це безліч усіляких войовниче протилежних фактів і явищ. Флорентійське відродження – відродження у широкому сенсі, в найширшому сенсі, щось постійно відроджується і занепадає, такий хід цивілізації. Відродження як епоха – це вужче значення, це назва періоду, і флорентійці, в першу чергу Данте і Петрарка, до нього не мають стосунку. Всіх письменників-класиків віднести до Ренесансу (забравши у Середньовіччя) – широкий жест радянської ідеології. Якщо Бокаччо, за

духом його оптимістичної і матеріалістичної особи, ще можна з певними примітками віднести до Ренесансу, називати ренесансними митцями Данте і Петрарку, цих пристрасних проповідників християнства, цих видатних містиків і теологів, які сконцентрували у своїй творчості всі найважливіші набутки Середньовіччя – означає йти проти очевидних речей, називати чорне білим чи навпаки. Для радянської ідеології (і будь-якої іншої) це не дивно. Для науковця... Це неприйнятно. На жаль, пан Ігор Козлик, так і не здолавши живучих упереджень, флорентійську трійцю вилучає із їхнього рідного Середньовіччя.

Показово навіть те, що частина книги, присвячена Середньовіччю, складає третину загального обсягу. Ясно чому: про Відродження ж хочеться сказати більше, воно має усього більше, воно загалом більше (хоча Середньовіччя тривало тисячу років, а Ренесанс – два століття). Показово й те, що, даючи загальну панораму європейських епох (періодів) автор посібника взагалі не згадує Бароко, яке прийшло на зміну Ренесансу і піддало його доречній критиці на засадах Середньовіччя. Пізніше цей досвід вповні використають романтики. Тобто факти свідчать: пан Ігор Козлик, бажаючи дати студентам об'єктивну панораму літературного розвитку, на кожному кроці виявляє надмір суб'єктивності: він явно надає перевагу Відродженню, а от Середньовіччю досить і того, що тепер його не гудять (нормальна ж епоха).

У посібнику багато місця відведено питанням культурного обміну між Заходом і Сходом. Йдеться про численні відмінності східної (іудейської) і західної (греко-римської) картин світу. Але натомість майже нічого не пишеться про протилежність між Середньовіччям і Ренесансом, засадничу протилежність. На відміну від акцентованої першої опозиції (насправді між світоглядом часів Старого Заповіту і часів Олімпу багато більше спільного, ніж відмінного) ця опозиція склала основний механізм розвитку європейської цивілізації. В осмисленні філософів і культурологів нового часу це протилежність між об'єктивним і суб'єктивним, реальним та ідеальним, матеріалістичним та ідеалістичним, зовнішнім (екстравертним) і внутрішнім (інтровертним) тощо. Середньовіччя – це епоха внутрішньої людини, це шлях всередину себе, від світу, а не до світу. Це грандіозний порив до індивідуального безсмертя, до розбудови особистості, всередині якої зіштовхуються космічні сили і змагаються за її душу. Аскет, книжник, провидець, лицар, прекрасна дама – це ті вічні ідеали, які були виношені Середньовіччям і потім спародійовані і відкинуті Ренесансом.

Зрозуміло, що маркування епох – справа марна, це ідеологічний імпульс. Я не маю наміру поміняти маркери між двома епохами. Справді ні одна не краща за іншу, а життя завжди препаскудне, як і людина в ньому. Але варто наголошувати: в історії європейської цивілізації є дві основоположні епохи (кожна – тисячу років): греко-римська Античність і християнське Середньовіччя. Решта епох – похідні, вони повторюють, вертають, переосмислюють чи одну, чи другу. Будь-якої наступної могло б не бути – інші були б не гірші. Без двох перших Західна цивілізація не постала б. Може, було б щось краще, хто зна. Але якщо ми цінуємо те, що маємо, то варто віддати належне двом першим періодам, підкреслюючи їх рівноцінну важливість і водночас повну протилежність, яка, зрештою, і забезпечила динаміку цивілізаційного руху, характерного саме для Європи.

Можливо, у мене свої упередження, і я перебільшую те, що насправді є простою даниною традиції. Хоча...

Орися ГАЧКО

НОВИЙ ПІДРУЧНИК З КУЛЬТУРОЛОГІЇ

[Джон Сторі. Теорія культури та масова культура. Вступний курс. – Київ: Вид-во "Акта", 2005. – 357 с. – ISBN 966-7021-90-4.]

Сьогодні культурологія набуває все більшої популярності серед молодшого покоління українських гуманітаріїв. Однак підручників, які б чітко окреслювали проблематику сучасних досліджень в цій галузі, катастрофічно не вистачає. Це зовсім не означає, що присвячені культурологічній тематиці тексти важко знайти або вони не цікаві видавцям. Проблема радше у

способі викладу і специфіці вітчизняної культурології. Традиційні навчальні посібники з культурології за способом вживання термінології нагадують японські головоломки – настільки все складно і заплутано в базових визначеннях, а сама дисципліна, здається, ніяк не може позбутися тіні етнографії. Тому книга професора Сандерлендського університету, доктора Джона Сторі буде приємним сюрпризом для шанувальників культурологічних студій. По-перше, вона чудово перекладена з англійської, легко читається і практично не хибує термінологічними неточностями. По-друге, книжка дає відчуття «смаку» матеріалу: густо пересипана цитатами з оригінальних творів класиків філософії та теорії культури, вона в жодному випадку не є компендіумом чужих думок, а радше продуманим аналізом, що ставить кожну працю у контекст своєї часової епохи.

Предметом уваги автора є зв'язок між теорією культури та масовою культурою. Проте він зосереджується не стільки на історії, скільки на теоретичних і методологічних наслідках цього взаємозв'язку, що його автор розглядає як дискурсивну формацію з притаманною їй ідеологією функціонування. Масову культуру, стверджує Дж. Сторі, завжди визначають через додаткові поняття: народну культуру, панівну культуру, культуру робітничого класу тощо, натомість, «це порожня концептуальна категорія, яку залежно від використовуваного контексту можна наділити значущістю…» (с. 14). Користуючись дефініцією Раймонда Вільямса, вчений визначає принаймні три виміри поняття «культура», два з яких (друге і третє) широко використовують у дослідженнях масової культури: 1) культура як загальний процес духовного, інтелектуального та естетичного розвитку; 2) культура як конкретний спосіб життя; 3) культура як культурні тексти і практики. Маскультурі також притаманний політичний вимір, адже розуміння цього поняття міняється не тільки від епохи до епохи, а й залежно від поглядів і переконань того чи іншого дослідника.

Розглядаючи політично орієнтований підхід в дослідженнях масової культури, автор звертається до базового в цій сфері досліджень тексту Метью Арнольда «Культура та анархія». «Цей видатний теоретик масової культури, –зазначає Дж. Сторі, – насправді сказав про масову культуру дуже мало, хіба те, що вона для нього асоціюється з політичним безладдям» (с. 45). Нагадаємо, що позиція М. Арнольда полягала в тому, що культура і цивілізація – невіддільні поняття, і завданням еліт є «окультурити» робітничий клас заради власної ж безпеки. До 1950-х рр. його концепція була провідною серед теоретиків культури. Давши поштовх уявленням про занепад культури і необхідність культурного відродження, вона вплинула на формування поняття «кризи культури» Ф. Р. Левіса. Незважаючи на те, що левісисти мали схильність розглядати масову культуру як прояв занепаду та потенційного політичного безладдя, саме вони створили перший освітній простір для вивчення маскультури.

Паралельно до левісизму і всупереч йому на початку 1960-х рр. в Британії розвинулася ще одна школа теорії культури – т.зв. «культуралізм» Р. Гоґарта і Р. Вільямса. До цієї школи зараховують також праці Е. П. Томпсона, С. Гола і П. Веннела, а інтелектуальним осередком школи став Центр сучасного культурологічного аналізу при Бірмінгемському університеті. До нього вважає себе причетним і сам автор книги. Головне положення культуралізму базується на переконанні в тому, що, аналізуючи культуру суспільства (насамперед текстові документи), можна відтворити моделі поведінки та сукупності ідей тих, хто був творцями цих документів. Культуралісти зосереджуються на об'єктивній оцінці культурних явищ, що є головною засадою тлумачних практик культурологічного аналізу. Вони намагаються зрозуміти, що ж насправді мали на думці автори культурних текстів, і прагнуть відродити досвід, цінності тощо – «структуру відчуття» окремих груп чи цілих суспільств. У цьому сенсі британських культуралістів часто пов'язують з французькими структуралістами. Їхнє поєднання з марксистською теорією виразно простежується у працях Луї Альтусера і Антоніо Ґрамші.

Основна різниця між британцями і французами у дослідженнях масової культури, на думку деяких дослідників, полягає в тому, що структуралісти відрізняються аналітичним підходом і байдужі до культурної цінності предмету дослідження, тоді як обидві британські школи схильні радше оцінювати. Джон Сторі розпочинає огляд структуралізму від ідей Фердінанда де Соссюра, Клода Леві-Стросса та американського культуролога Віла Райта і закінчує «Міфологіями» Ролана Барта та постструктуралізмом Жака Дерріди, Жака Лакана, Мішеля Фуко і Едварда Саїда. Він коротко висвітлює суть їхніх досліджень і показує їх політичну вагу у сучасному світі, що дає відчуття практичної вартості цих робіт. Те саме стосується розгляду марксистського та феміністичного підходів до культури, кожному з яких присвячено окремий розділ книги.

В останніх главах автор розглядає постмодернізм і масову культуру та політику. Постмодернізм, щоправда, проаналізовано лише з точки зору аналізу маскультури. Для цього він зосереджується на розвитку постмодерністичної теорії на початку 1960-х рр. в США і Великій

Британії (Жан-Франсуа Ліотар, Жан Бодріяр і Фредерік Джеймсон), а потім окремо аналізує два приклади постмодерної культури: поп-музику і телебачення. Завершується розділ обговоренням постмодернізму та множинності цінностей. «Постмодернізм, – пише Дж. Сторі, – преобразив теоретичні культурні підвалини дослідження масової культури. Він поставив чимало питань, зокрема щодо ролі, що її може відіграти людина, котра вивчає маскультуру, – яким є наш зв'язок з об'єктом нашого дослідження? З якими авторитетами, й авторитетами для кого, ми маємо справу?» (с. 276).

Ці та інші питання надають дослідженням культури та масової культури виразно політичного характеру. «Вивчення» маскультури може бути вельми серйозною політичною справою, вважає автор. «Мусимо вчити один одного критично усвідомлювати існування різних *версій* дійсності та розуміти, що кожна з них потребує окремого політичного курсу», – підсумовує Дж. Сторі, і додає: «…це має означати остаточний розрив із проблематикою традиції "культура й цивілізація", з її злоякісною впевненістю в тому, що моральну та політичну цінність індивідуума окреслюють конкретні моделі культурного споживання» (с. 313). Він вперто протистоїть прихильникам теорій «високої» та «низької» культур, наголошуючи, що це лише чергова спроба поділити світ на «них» та «нас». «Уявлення про канони високої культури застосують як ніж, який вирізає можливість критичного мислення» (с. 315).

Приємне враження від книги залишає і поліграфія видавництва «Акта», і праця редакторів. Хоч іменний та предметний покажчики зведено разом, це жодним чином не псує враження від охайного і добре опрацьованого видання. Важливим інструментом для студентів і викладачів буде список літератури для подальшого читання, який Дж. Сторі пропонує вкінці кожного розділу. Рекомендуємо працю для найширшого кола гуманітаріїв і всіх тих, хто цікавиться питаннями культури і суспільства.

Ігор ПАВЛЮК

ЗРАЗОК ЗРІЛОГО ПОЕЗІЄЗНАВСТВА

[Лучук І. Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики : монографія / Іван Лучук ; Сектор поезієзнавства Інституту Івана Франка НАН України. – Львів, 2011. – 364 с.]

Монографія, в основу якої покладена докторська дисертація Івана Володимировича Лучука «Мистецтво поетичне в дискурсі української лірики та письменницької критики», що була виконана в докторантурі Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, стала помітним явищем у царині нашого літературознавства.

Іван Лучук є відомим дослідником-поезієзнавцем, автором книжкових видань «Ніби поезієзнавчі шкіци» (1996), «Трохи поезієзнавства» та «Поезієзнавча кафедра» (1997), «Триєдине поезієзнавство» (1998), «Сумніви сорокалітнього» (2008), «Дикі думи» та «Літературний джаз» (2011). Він є теж упорядником серії антологій «Дивоовид», у якій побачили світ, зокрема, антологія української поезії XX століття «Дивоовид» (2007), антологія української любовної лірики кінця XIX – початку XXI століття «Літургія кохання» (2008), антології української поезії для дітей «Зелене Око. 1001 вірш» (2008) та «Зелені очі. 1001 вірш» (2010), антологія «Вертоград: Українське поетичне тисячоліття» (2009), книга-пастиш «Історія світової поезії» (2010). За темою дисертації І. Лучук видав антології «Ars poetica: Українська лірика про мистецтво поетичне» та «Мистецтво поетичне: Хрестоматія української літературної критики й есеїстики про поезію» (2012). І. Лучук є автором сотень публікацій у наукових збірниках, альманахах, журналах, газетах, електронних носіях. Його статті часто мають широкий резонанс, адже закроєні цікаво й інтригуюче, подеколи на дискусійному матеріалі. У більшості публікацій видно ґрунтовну академічну школу, гідний філологічний вишкіл автора, а теж вільний політ фантазії, каскади асоціативних спостережень.

Коли я лише поглянув на саму назву монографії, спершу звернув увагу на формулювання «мистецтво поетичне». Одразу ж подумалося – а чому не «поетичне мистецтво»? Та відповідь не

забарилася. У вступних заувагах автор дослідження аргументує такий порядок розташування слів у ключовому, скажімо так, формулюванні, посилаючись на латинську традицію, а теж на авторитет Максима Рильського, який і трактат Ніколя Буало, і вірш Поля Верлена переклав саме під назвою «Мистецтво поетичне».

Позаяк формулювання «мистецтво поетичне» є ключовим, як вже було сказано, у назві дослідження, то варто поглянути, що ж пише про нього сам Лучук: «Саме формулювання "мистецтво поетичне" є калькою з латинського "ars poetica", тобто калькою є розташування слів у ньому, адже в латинській мові прикметник у сполученні з означуваним іменником стоїть у постпозиції. Згадаймо хоча б "Hortus poeticus" ("Сад поетичний") Митрофана Довгалевського. Позаяк латинський порядок цього формулювання прижився у традиціях різних літератур, то варто поглянути хоча б на одну з них, французьку, найпоказовішу в цьому сенсі. Свій віршований трактат Ніколя Буало назвав "L'art poétique" (1674), а Максим Рильський переклав його під назвою "Мистецтво поетичне". У Поля Верлена є вірш "Art poétique", який вважають його поетичним маніфестом. Григорій Кочур переклав його під назвою "Поетичне мистецтво". Цього ж вірша Ігор Костецький переклав під назвою "Уміння поетицьке". До слова, М. Рильський назву цього вірша, як і назву трактату Буало, переклав саме як "Мистецтво поетичне"».

Методологією дослідження є поезієзнавство, авторський винахід І. Лучука. Цій методології притаманний інтерпретаційний поліфонізм, що цілком відповідає нашій строкатій постмодерній добі. Цікавим є й те, що автор-дисертант саме літературознавство трактує як коментар до коментарю. Одразу видно, що поезієзнавство своїми коренями сягає Аристотелевої «Поетики».

І. Лучук посилається на такі слова з «Абетки дисертанта» Юрія Ковалiва: «Новітній філолог, зокрема літературознавець, послуговується широким вибором методологій. <…> Варто також розуміти, що деякі з них можуть бути несумісними. Наприклад, порівняльний метод обстоює впливи, наслідування, концепцію міграційних і зустрічних течій, типологічні ряди, натомість інтертекстуальність їх не визнає, протиставляє їм принцип цитатності і коментування готових текстів». Із цієї цитати випливає, що компаративістика й інтертекстуальність не можуть уживатися в одному дослідженні. Автор із цим наче дискутує (зрештою, дискутувати радить сам Ю. Ковалів: «…форми суперечок можуть бути присутні і в самому дослідженні, в якому пріоритети віддано дискусії, але в жодному разі не полеміці»), але не полемізує, посилаючись на тезу Дмитра Наливайка: «Значного поширення в компаративістиці останніх десятиліть набув інтертекстуальний метод». Лучук робить висновок: «Тож компаративістика й інтертекстуальність у поезієзнавстві, так би мовити, "не покусаються"». І доводить це у своєму дослідженні.

Видно, що І. Лучук має своїх «фаворитів», на думки яких найчастіше посилається. Це – Іван Франко, Олександр Потебня, Борис Навроцький, Борис Якубський, Ганс Ґеорґ Ґадамер, Моріс Бланшо, Цветан Тодоров, Микола Жулинський, Микола Сулима, Микола Ільницький, Тарас Салига. Похвально, що автор-дисертант не зловживає посиланнями на Мартіна Гайдеґґера, Поля Рікера, Ролана Барта, Жака Дерріду, інших «модних» мислителів. Вплетені у тканину дослідження доречні цитати з іноземних письменників, зокрема слов'янських, що дуже характерно, коли згадаємо про базову славістичну освіту Лучука. Знайдемо в дослідженні поклики на Іво Андрича, Їржі Тауфера, Вітезслава Незвала, Станіслава Костку Неймана, Яна Парандовського, Ярослава Івашкевича. Із зарубіжних поетів автор дослідження влучно використовує доречні думки Йоганна Вольфґанґа Ґете, Фрідріха Шіллера, Федеріко Ґарсії Лорки, Езри Павнда.

Складається враження, що І. Лучук перечитав сливе всі створені досьогочас українські поетичні твори; це враження не зовсім оманливе, коли згадаємо, скільки поетичних антологій він упорядкував. Цей упорядницький досвід став у пригоді і при написанні рецензованої праці.

Цікавою та стрункою є структура дослідження, з якої проглядає виважена архітектоніка самої монографії. Робота складається зі вступу, трьох розділів і висновків. Я б сказав, що робота складається таки з чотирьох розділів, адже вступ, поділений на чотири підрозділи, «тягне» на окремий розділ і за своєю будовою, і за обсягом. Проте це все ж вступ, адже в ньому намічено вектори цілого подальшого дослідження. Йдеться у вступі і про поезієзнавство як методологію, і про поняття дискурсу (яке фахово розтлумачене, бо ж винесене у назву самого дослідження), і про два аспекти осмислення мистецтва поетичного в українській ліриці, і про письменницьку критику.

Перший розділ «Осмислення поетичної сутності в ліричних творах українських авторів», як і два наступні розділи, складається з семи підрозділів. Це: «Питання виникнення поезії», «Про природу натхнення», «Процес поетичної творчості», «Ліричні визначення поезії», «Поет і завдання поезії», «Автор і ліричний герой», «Спрямованість на реципієнта». У моє завдання не входить аналізувати деталі; скажу лишень, що наповнення розділів загалом відповідає їхнім назвам.

Базовими підрозділами другого розділу «Українська лірика про мистецтво віршування» є п'ять початкових підрозділів: «Поетичні мова, слово, твір», «Еволюція українського віршування», «Погляди на ритм і віршові розміри», «Погляди на поетичний образ і тропи», «Ставлення до рими». Другий підрозділ про еволюцію українського віршування велику увагу звертає на дві поетичні форми – сонет і верлібр, а з назви підрозділу якраз тут цього не видно. Можливо, треба було б якось відобразити в назві підрозділу і розвиток віршових форм. Можна було перейменувати цей розділ хоча б таким чином: «Еволюція українського віршування і віршових форм». Завершують цей розділ два підрозділи – «Мистецтво паліндромії: від бароко до ар'єргарду» і «Мистецтво візуальної поезії», які розташовані наче дещо відрубно. Але їхня присутність саме в цьому розділі дуже доречна, бо вони, пам'ятаймо, написані людиною, яка є не лише науковцем, але і практикуючим поетом, який досягнув значних успіхів саме в паліндромії та візуальній поезії. Це автентичні свідоцтва, сказати б.

Знову базовими підрозділами третього розділу «Українська письменницька критика про мистецтво поетичне», є п'ять підрозділів: «Письменницька критика про поезію загалом», «Письменницька критика про призначення поезії», «Письменницька критика про різночасові тенденції віршування», «Письменницька критика про поета-автора», «Письменницька критика про місце поета в суспільстві». І знову відрубно стоять два завершальні підрозділи: «Літературознавча думка про мистецтво поетичне» і «Питання мистецтва поетичного в українських літературних маніфестах». Ці підрозділи наче доповнюють письменницьку критику.

У дослідженні знаходимо й певні, можна сказати, відкриття. Вони продиктовані, так здається, науковою й поетично інтуїцією автора. Про те, що поезієзнавство є авторською (скажімо, «івано-лучуківською») підгалуззю науки про літературу, вже й так знаємо. Варто звернути увагу хоча б на те, що І. Лучук думи називає протоверлібрами. Це свіже формулювання, є й інші схожі свіжі спостереження в монографії.

Список використаної літератури складається з 575 позицій, а це чимало. Кількість їх, слід відзначити, паліндромна.

Виникають і певні зауваги до дослідження. Впадає у вічі, що осмислення мистецтва поетичного в ліричних творах значно переважає за обсягом осмислення цих же матерій письменницькою критикою. Виглядає на те, що письменницька критика є наче доважком до загалом глибоко розробленої теми, проте це все ж виправдано, адже письменницька критика наче відтіняє загальну тему, слугує допоміжним матеріалом. Якщо зважити на те, що поети найвлучніше висловлюються про поезію у своїх ліричних творах, а не критичних текстах, то такий непропорційний підхід можна виправдати. Принаймні, будемо вважати, що саме так автор і замислив. Адже маємо хоч і диспропорційний, але таки авторський підхід.

У деяких місцях авторову думку виражають саме цитати з інших науковців і критиків, проте, якщо згадати думку Едварда Касперського про те, що «гуманітарні науки, на відміну від апріорних та емпіричних, спираються головним чином, але не виключно, на розуміння та інтерпретацію чужих висловлювань», – тоді все стає на свої місця, адже часто відповідне поєднання позичених думок і є їхньою інтерпретацією, а розуміння їх полягає в тому, що саме їх залучено до розгляду.

Деяких поетів І. Лучук наче ігнорує – можливо, в них він не знайшов відповідних текстів, або має певні табу. Хоча в дисертації цитовано багатьох авторів, які не входять до жодного канону, випадаючи з більшості розглядів, – тому мова про табуйованість є не зовсім виправданою.

Ці зауваги не є суттєвими, бо, за великим рахунком, дисертаційне дослідження, оформлене в монографію, є доволі монолітним, виваженим, чітко продуманим. Це завершений твір літературознавчої науки, що сама прагне бути художньою літературою, принаймні мати деякі її важливі ознаки.

Богдан ПАСТУХ

ВИПРОЗОРЕННЯ СЕКРЕТІВ ПОЕТИЧНОГО БУТТЯ

[Ars poetica. Українська лірика про мистецтво поетичне: Антологія / Упоряд., передм., довідки про авт. І. Лучука. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012. – 688 с. – (Серія «Дивоовид»)]

Навряд чи потрібно багато говорити про постать Івана Лучука у сучасному літературному та й літературознавчому контекстах. Зайвим видається переповідання назв його книжок, розмаїтих дат, коли щось траплялось з ним – не маю наміру тут цього робити. Хоч і слід сказати, що Іван Лучук станом на тепер зробив доволі серйозні об'єми праці як на свій вік. В цьому, нашому часі, слід фіксувати ще одну дату його літературознавчої роботи, певний етап, сходинку творчої мандрівки – рік виходу антології "Ars poetica. Українська лірика про мистецтво поетичне". Згодом скажу про винятковість і запотребуваність названої праці у літературознавчому контексті, а зараз спробую насамперед з'ясувати конфігуративну природу цієї книжки, яка, що вкрай важливо, присвячена тим, хто нещодавно відійшов у кращий світ – Ігореві Римаруку, Назарові Гончару та Миколі Мірошниченку. Отож книга ця окрім огрому пошукової енергії оживляє в такий спосіб пам'ять про імена тих, кому там це потрібно.

Томас Стернз Еліот у своїй статті "Музика поезії" говорить про те, що "якщо про поезію береться писати поет, він має у цьому професійні переваги, як і специфічні хиби. Пам'ятаючи про мінуси, нам легше оцінити й плюси. Ці мої застереження слід, думаю, враховувати як поетам, так і тим, хто читатиме їхні розмірковування про поезію <…> Гадаю, що критичні висловлювання поетів, а історія дає нам чимало яскравих зразків – цікаві найперше тим, що поети, незалежно від проголошуваної мети, підсвідомо завжди обстоюють поезію того типу, який близький їм, чи постулюють принципи, на які самі хотіли б опертися"[34]. Наведена цитата може бути референтивною інтродукцією до книги "Ars poetica. Українська лірика про мистецтво поетичне", в якій читач має нагоду відшуковувати у принципі відбору матеріалу, так званого змістового укладу видання, іпостась одного з лугосадівців. І вже тут можна легко наштовхнутись на характеротворчий момент, де укладач, сповідуючи власні художньо-естетичні принципи в поезії, залишає себе-поета "за парканом", намагається абстрагуватись від свого поетичного "Я" у роботі над цією антологією. Така поведінка не опонує думкам Еліота, їх таки можна підтвердити власне поетичними рядками Івана Лучука: "І коли б мене приставили до стінки, / я б вигукнув в останню мить: / хай живе вільний первісний / незакріпачений вірш!" (Лучук І. "Історія поезії"). Ці рядки переконливо звучали би у вступі до антології, де упорядник говорить про синхронне виникнення мови та поезії, наголошує на автотелічності слова. Тут слід сказати, що Іван Лучук як автор поетичних текстів сповідує іманентні його духовним дисциплінам поетичні принципи, але заразом не "інфікує" цю добірку розмаїтих авторів своєю поетичною пристрастю.

Слід насамперед сказати, що робота, виконана упорядником, викликає високий градус захоплення його працездатністю, вмінням "ловити" такий розсіяний матеріал. Книга "Ars poetica…" є добіркою 222-ох українських авторів, які осмислювали поетичний світ засобами (даруйте за тавтологію) поетичної артикуляції. Незважаючи на сучасні можливості цифрових машин, виконати такий добір текстів доволі складно.

Автори у книзі представлені за хронологічним принципом: починаючи від Памви Беринди, Софронія Почаського, Івана Величковського, окреслюючи іменами поетів величезні часові пласти, Іван Лучук зупиняється на сучасному літературному процесі, добираючи тексти Олени Галети, Галини Крук, Любові Якимчук, Сергія Жадана, Павла Вольвача та багато інших, хто творить літературу сьогодні. Важливим у цій антології також є те, що до імені кожного з дібраних авторів додається референтивний блок короткої довідкової інформації – роки життя автора, назви збірок, рік їхнього виходу, джерело з якого подається цитата. Такий підхід до формування антології має всі перспективи зробити книжку настільною на робочому місці літературознавця.

Метапоетичний дискурс існував здавна у різних національних літературах. Про це говорить упорядник у передмові, згадуючи імена Горація чи Ніколя Буало. У певних поетичних пробах подібного кшталту можна шукати і нерідко знаходити цікаві думки, які перегукуються, своєрідні спільні мотиви. Тут можна згадати іронічний образ персонажа Письменника у поемі "Фауст" Й-В. Гете, який обурюється молодим поколінням: "І хто тепер читав би твір / Поважного

---

34 Еліот Т. С. Музика поезії // Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. за ред. М.Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 73

якогось змісту? / Не втрапиш ти ніяк, повір, / На молодь, надто гонориcту[35]. Наступні рядки з "Мистецтва поетичного" Ніколя Буало: "Що любе молодим, те для старих бридня; / У юнака киплять і міняться бажання, / І він порокові дається без вагання; / Непоміркований у пристрастях буйних, / Порад не любить він і сердиться на них"[36]. В деяких випадках можна говорити про спільні бази типологічних мотивів у поезії про поезію. Такі тексти можуть ставати вдячним матеріалом для компаративістичних досліджень.

У розмові про цю добірку не можна оминути проблему представлених в ній поетичних доз і пропорцій. Мова йде про адекватно витримані об'єми подачі того чи того автора. Метапоетичні тексти Івана Франка, Лесі Українки, Павла Тичини, Богдана-Ігоря Антонича та кількох інших світоглядово форпостних в українському літературному процесі постатей подано кількісно більше. Такий підхід імпонує, оскільки підтримує зображення контекстуального балансу певного поетичного простору, своєрідно увиразнює згадані постаті.

У антології "Ars poetica. Українська лірика про мистецтво поетичне" представлено також львівську поетичну галерею. Імена Галини Крук, Юрка Кучерявого, Ігоря Павлюка, Миколи Петренка, Богдани Криси, Романа Кіся та поезію інших персон з поетичного континууму Львова можна зустріти в цій книзі.

Хронологічний принцип, за яким подані імена авторів, розкриває читачеві специфіку контексту певної доби, замилування у розмаїті компоненти світогляду, з чого читальник може складати собі умовну поетичну "картину життя" певного часового відтинку. Чому "умовну"? Оскільки голос того чи іншого автора утверджує саме його поетичний світ, ми не маємо повного права говорити про об'єктивацію своєї читацької оптики: "Обом способам мовлення – поетичному й філософському – притаманна одна спільна риса: вони не можуть бути помилковими. Адже поза ними не існує жодних критеріїв, за якими можна було б їх виміряти, яким вони б відповідали"[37]. Про суб'єктивність сприйняття поезії говорить у передмові Іван Лучук: "Поезія має багато спільного з первісним мовотворенням, вона сама теж є заодно і мовотворенням. У принципі, поезія не мусить бути зрозумілою. Але кожен має право (якщо має спромогу) сприймати поезію по-своєму: інтимно, суб'єктивно, ординарно. Поезію сприймати просто і непросто, приємно та безнадійно, до трему солодко та до розпуки важко. Поезія народжується у пекельній праці чи на дозвіллі, навіть 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 пролонговану еволюцію людини думаючої, людини граючої, людини приреченої[38]. В даному випадку складно обійти увагою міркування автора про етимологію поезії, її проростання в межах свідомого людського існування. Іван Лучук ставить наголос насамперед на музикальності поетичного говоріння, а звідси – "музика як кістяк поезії", автор говорить також про спільні витоки обидвох мистецтв. Передмова прикметна своїм доволі зцементованим теоретичним підґрунтям, оперуванням розмаїтими теоріями, де автор цього вступного слова не бавиться у так поширену в наш час методологічну "туманологію", а прагне зактивізувати пошуковий механізм, дійти витоків поставленої проблеми. І тут, що важливо, поруч з іменами Клода Леві-Стросса, Ганса-Ґеорґа Ґадамера, Ніколя Буало, стоять Олександр Потебня, Іван Франко, Євген Маланюк. Автор передмови наголошує на словах Потебні про те, що віршування та віршований розмір виникли у зв'язку слова зі співом, наводить вислів Ігоря Павлюка: "Поезія – це музика написана словами". Іван Лучук тут актуалізує ще одну доволі важливу тезу про те, що мова виникає з прагнення поетизувати дійсність. Про природу поезії саме в цьому аспекті писав Джамбатіста Віко: "він писав про героїчну епоху, коли люди розмовляли "поетичною мовою", спілкувалися винятково "символами", які "мали би бути метафорами, зображеннями, порівняннями; пізніше в артикульованому вигляді вони становлять усе багатство поетичної мови"[39]. Тут можна формувати каскад цитат з цієї проблеми. Станіслав Пшибишевський також виокремлював словесну творчість первісної людини, у якої велике враження від світу "рвалось до горла".

Говорячи про композиційну стрункість роботи, слід згадати, що у своїх міркуваннях Іван

35 Гете Й.-В. Фауст: Трагедія. – Перекл. з німецьк.. – К.: Дніпро, 1981. – С. 182

36 Буало Н. Мистецтво поетичне. – К.: Мистецтво, 1967. – С.58

37 Ґадамер Г.-Ґ. Філософія і поезія // Г-Ґ Ґадамер. Герменевтика і поетика. – К.: Юніверс, С. 126.

38 Лучук І. Українська лірика про мистецтво поетичне (передмова) / Ars poetica. Українська лірика про мистецтво поетичне: Антологія. / Упоряд., передм., довідки про авт. І. Лучука. – Тернопіль: Навчальна книга – Богдан, 2012.

39 Цит. за Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. – К.: Критика, 2006. – С. 195.

Лучук аналогічно використовує певний часовий підхід, показуючи траєкторію руху думки про поетичне слово. Мандри починаються від часів Античності, Арістотеля, Пісонів, до Буало а згодом – Потебня, Франко, Тичина, Рильський. Не маю на меті назвати всіх, кого долучив автор передмови до зміцнення своїх методологічних позицій, але скажу, Іван Лучук спробував зробити вибірковий аналіз текстів про поетичне мистецтво, де показав читачеві наскільки неохопною є розмова про слово, яке змушує людину радіти, наливатись смутком, бавитись або повставати.

Олег ЛЕЩАК

ЕПІТЕТ ЯК ОБ'ЄКТ ДОСЛІДЖЕННЯ ТА ПРИВІД ДО МЕТОДОЛОГІЧНИХ РОЗВАЖАНЬ

[О. С. Волковинський . Поетика епітета. - Кам'янець-Подільський, 2011, 350 с.]

Кінець XX — початок XXI ст. у філологічній науці позначається надзвичайною активністю у вивченні епітета. За останні роки цілий ряд авторів присвятили свої статті й дисертаційні дослідження різним сторонам лінгвістичної природи епітета. Проте, сутнісні характеристики епітета не можна вважати описаними адекватно й вичерпно. Багато проблем в галузі вивчення епітета залишаються дотепер невирішеними: немає єдності в підході до визначення категоріальної сутності епітета та до класифікації епітетів, не вироблені принципи, що дозволяють зробити таку класифікацію вичерпною і несуперечливою. Дотепер існують різні думки щодо емоційної й естетичної природи епітета; недостатньо досліджені семантичні процеси, які відбуваються в епітеті та в художньо-літературному тексті у зв'язку з функціонуванням у ньому епітета. Майже не вивченою є роль епітета в конвергенціях стилістичних прийомів. Спорадичними та певною мірою безсистемними виглядають спостереження над функціонуванням епітета в різних стилях мовлення, у тому числі й у стилі мови художньої літератури.

Детальному та систематизованому розгляду більшості з цих актуальних проблем й присвячено монографію професора Олександра Волковинського «Поетика епітета». Метою монографії є виокремлення епітетології як окремої галузі сучасної філології. Власне через це праця О. Волковинського складається з двох основних частин. У першій міститься детальний розгляд головних теоретичних засад поетики епітета, у другій — пропонуються методологічні положення та наводяться зразки методики вивчення епітета, що активно функціонує в тексті літературно-художнього твору. Задля більш точного та ефективного дослідження функціонально-прагматичних особливостей епітета О. Волковинський пропонує увести в філологічний обіг поняття «епітетна структура», котре розуміє як «жорстке архітектонічне та семантичне утворення, що виникає як результат поєднання-злиття означення та означуваного» (с.13). Концептуально-теоретичні розважання Автора над альтернативними термінами «епітетна конструкція» і «епітетна конфігурація» та більшою концептуальною ємкістю пропонованого терміну «епітетна структура» видаються мені цілком обґрунтованими. При цьому таке поняття, як означення Автор не зводить до класичної синтаксичної функції, а усвідомлює як формально різнопланову атрибуцію презентованого (зображуваного) об'єкта. На мою думку, важливо, що О. Волковинський досить послідовно проводить через усю свою роботу ідею, згідно якої «епітетна структура тяжіє до забезпечення цілісного її сприйняття в неподільній єдності означення та означуваного, в єдиній асоціативно-образній пластичності» (с. 14).

Сподіваюся, що аргументи, які наводить Автор монографії «Поетика епітета» на користь такої термінологічної модифікації, будуть прийнятними як для літературознавців, так і для лінгвістів.

Слід звернути увагу на те, що професор Волковинський бачить свій об'єкт у достить широкій перспективі: «Епітет належить до важливих елементів, здатних суттєво вплинути на жанрово-родові ознаки тексту» (с. 25), до того ж, додам, не лише тексту художнього. Звісно, функціональний стиль мови художньої літератури, головною функцією якого є естетико-зображальна функція, значне місце відводить вираженню суб'єктивного авторського бачення світу,

емоційного й оцінного ставлення до навколишньої дійсності й образного її сприйняття. Звідси природно припустити, що саме цей стиль дає найбільш повну картину функціонування усіх стилістичних прийомів взагалі та епітета зокрема.

Однак, все ж не варто забувати, що епітет як модель зображення (опису) може у різних цілях використовуватись і поза естетичною сферою людської діяльності. Та можна погодитися з Автором книги, що типологія і фунціональність епітета є недостатньо розпрацьованою ділянкою навіть у поетиці, де це мало б становити «одне з першочергових її завдань» (с. 26).

Характерно, що в монографії О. Волковинського епітет розглядається на тлі інших мовленнєвих засобів, насамперед — тропів і фігур. Автор пропонує створити своєрідну інтердисциплінарну галузь філологічної науки – поетику епітета або ж епітетологію, яка досліджувала б «природу та засоби художньої прикметизації (означуваності) в слові» (с. 24). З деякими тезами цієї частини праці можна було б посперечатися. Так, наприклад, для дисципліни, що досліджує художні функції епітетних структур цілком підходила б назва «поетика епітета», але термін «епітетологія» варто було б зарезервувати для дещо ширшої дисципліни – дослідження епітета як такого, у всьому різноманітті прагматики і функціональності (побутової, світоглядно-філософської, ідеологічно-персвазивної, пізнавально-наукової тощо). На мою думку не варто ототожнювати терміни «поетика епітета» і «епітетологія». Мені здається, що представлена на с. 36 дефініція епітетології більше пасує для «поетики епітета» – «філологічна наукова галузь, мета якої зводиться до всебічного вивчення епітета, обґрунтування теоретико-методологічних засад його дослідження, скрупульозного аналізу діахронії епітетних структур та специфіки їхнього функціонування в літературно-художньому тексті», хіба що з нього вилучити слово «літературно-художньому». Тим більше, що Автор сам нижче підкреслює, що епітетологію варто усвідомлювати як поєднання теорії епітета та поетики епітета (я б додав ще – типології і прагматики епітета). Сама ідея створення цілісної дисципліни, що вивчала б основи «означування» (або ширше – атрибуції), на мою думку, є дуже перспективною пропозицією. Вона могла б стати, з одного боку, альтернативою, а з другого, – доповненням до такої дисципліни, як наратологія. Її можна було б назвати «дескриптологія». Епітетологія могла б становити одну з найбільших її складових.

Важливим теоретичним моментом, на який звертає увагу Автор «Поетики епітета», проблема онтологічного статусу епітетної структури. Вдумливе читання книжки переконує у тому, що професор О. Волковинський реалізує цілісно-системне бачення цього функціонального явища одночасно як мовного інваріанту (моделі) і як «двокомпонентного оказіонально-текстового утворення» (с. 8). Двоїстий характер явища змушує Автора торкнутися досить складного методологічного і теоретичного питання про семантичну цілісність епітетної структури та її складових, а також поставити проблему семантичного прирощення їхніх значень.

Проте, з деякими твердженнями Автора я б не погодився. У кожному разі я бачу в них не так однозначне вирішення проблеми семантики епітетної структури, як заохочення до дискусії та відкриття цікавих теоретичних перспектив.

Перш за все, дозволю собі зацитувати фрагмент праці, у якому обговорюється позиція В. Шкловського, котрий, з одного боку, «розглядає епітет як найбільш дівий засіб оновлення образного потенціалу слова, його асоціативної активності», а з другої – вважає, що «епітет не додає до слова нічого нового, а лише підновлює його образність, яка померла» (с. 61). О. Волковинський висуває тезу, що такі розважання містять логічну суперечність, бо «як можна оживити слово, не додаючи до нього нічого нового?» (там само).

Проблема полягає у тому, що слово може бути усвідомлене як одиниця мовна і інваріантна (і тоді епітет дійсно нічого не додає до слова), або ж як одиниця мовленнєва, і тоді можна сказати, що епітет може провокувати тимчасові зміни в семантиці даної одиниці тексту (актуалізувати певні потенційні елементи референційного плану, які проте суттєво не змінюють змісту номінованого поняття). Але й це ще не вся проблема. Якщо епітет функціонує як елемент епітетної структури, а ця структура посідає свою семантику, то говорити про значення слів, як складників такої структури не зовсім доречно і доцільно. Проблема епітетної структури уявнила досить серйозну теоретичну проблему структури тексту як мовленнєвої функції, а саме проблему статусу знакових лексичних одиниць тексту. Досі мовознавцям вистачало протиставлення слова (лексеми) – словоформі (мовленнєвій словесній формі). У випадку специфічного вживання певної семантичної парадигми форм автором наукового, економічного, публіцистично-політичного, філософського чи побутового тексту можна було говорити або про ідіолектну (або, точніше, ідіостильову) лексичну одиницю, або ж про оказіоналізм. Натомість художній текст вносить у цю кваліфікаційну процедуру певні корективи, адже тут можливе не тільки утворення авторських

одиниць чи оказіональних одиниць, але одиниць ідіотекстових – із значенням, релевантним не для авторської мови загалом, але і не лише для даного фрагменту тексту, але для даного тексту як твору.

З іншого боку, формулювання, що епітет вносить у семантику слова щось нове, чого не було перед появою цього сполучення форм у семантиці лексичних одиниць у мовній системі, до певної міри є надінтерпретацією, бо епітет є лише складовою епітетної структури, отже епітет виник одночасно з виникненням самої епітетної структури. Таке формулювання нівелює роль суб'єкта, котрий власне здійснює зміни в семантиці обох складових епітетної структури під час її утворення. Важко сказати, чи тільки епітет *сонячні* щось змінює у семантиці форми *кларнети,* чи також і у семантиці форми *сонячні* відбулися зміни через її поєднання з формою *кларнети.* В одному можна бути певним – обидві зміни відбулись не через просте механічне поєднання цих форм, а внаслідок цільової психосеміотичної процедури естетичного характеру, яка мала місце у свідомості суб'єкта.

Залишається відкритим питання, чи «сонячність» у даному тексті залишатиме у семантиці елементи «кларнетовості» і чи «кларнети», використані у цьому ж тексті чи циклі, завжди зберігатимуть за собою ознаку «сонячності». Якщо так, можна стверджувати, що мала місце процедура взаємного привнесення чогось до значення цих одиниць, натомість, якщо нічого такого немає, слід стверджувати, що процедура створення епітетної структури супроводжується (чи попереджується) оказіональним створенням якісно нового образного смислу ad hoc, семантика ж окремих лексичних одиниць при цьому залишається незмінною. Припускаю можливість співіснування обох варіантів паралельно.

Ще одна проблема насувається у зв'язку з питанням про семантичне прирощення означуваного (чи також і означення) – це проблема аналітичного чи синтетичного характеру таких структур. Мені здається, що застосування кантівської класифікації суджень на аналітичні і синтетичні могло б принести користь епітетології, оскільки деякі епітетні структури скоріше уявнюють понятійну структуру номінованого об'єкта (вони не вносять нічого нового, але виявляють те, що було притаманне означуваному поняттю, але не було явне), їх можна назвати *аналітичними*, а є такі, що створюють нові смислові сутності на базі поєднання означуваного і означення (це *синтетичні* епітетні структури). Зразком першого типу можна вважати ряд епітетних структур на початку «Шинелі» Гоголя, прикладом другого – поетичні «відкриття» Бальмонта чи Соллогуба, які аналізує Автор. Взагалі прозі з засади повинні бути більш характерні структури аналітичного типу, а ліриці – синтетичні.

У теоретичних роздумах Автора не може не приваблювати функціональна та прагматична методологічна настанова. На відміну від багатьох літературознавців-субстанціалістів, О.Волковинський не намагається представити епітетні структури як об'єктивні факти, речі «у собі і для себе», як своєрідні художні монади. Навпаки, неодноразово він підкреслює, що статус одиниці є цілком узалежнений від її естетичної прагматики та художньої функції у тексті: «означальні частини стають чи не стають епітетами в залежності від загального характеру образності того чи іншого твору» (с. 63), а також «не існує байдужих епітетів, є різне функціональне призначення в поєднанні означення та означуваного» (с. 64).

Другий розділ книги становить, на мою думку, дуже цінний з методологічної точки зору зразок органічного поєднання теоретичного роздуму з практичним аналізом. Дуже цікавим і переконливо написаним є зокрема пункт 4.2. «Системоутворювальна роль епітетних повернень у тексті». Варто було б лише підкреслити, що організуючу функцію мають не просто епітетні структури, а саме однотипні епітетні структури. Саме це змушує звернути увагу на епітетну структуру як на модельну функцію, а не лише як на реалізовану одиницю тексту.

Суттєвою складовою другого розділу є цикл аналітичних блоків, присвячених дослідженню архітектоніки епітетних структур та архітектонічної функції, яку ці одиниці виконують у художньому тексті. Автор досить переконливо і аргументовано доводить, що епітетні структуру здатні структурувати текст на поверхневому рівні.

Глави 3, 4 і 6 насичені прикладами квантитативного та статистичного аналізу, що свідчить про намагання Автора опиратися на факти та не бути голослівним. Свого часу Кант сказав, що у кожному дослідженні стільки науки, скільки в ній математики. Можна було б сперечатися з цим твердженням щодо гуманітарних наук, але у випадку дослідження О.Волковинського це цілком виправдано, оскільки значною мірою його об'єкт – формально-архітектонічна сторона епітетних структур, тобто звукова організація епітетних синтагм, а значить сам об'єкт має (хоча й посереднє) відношення до енергоматеріальної сторони висловлювання, котра, без сумніву, має кількісний і вимірний характер.

У ряді випадків (глави 5, 7 і 8) статистичний аналіз Автор поширює на епітетні структури як цілісні одиниці, протиставляючи їх іншим конструктивним елементам тексту, що теж виявляється продуктивним (наприклад, допомагає зрозуміти модельність вживання епітетних структур у структурі понадфразової єдності, складного синтаксичного цілого чи у архітектоніці вірша, а також ступінь їхньої концентрації чи їхню позиційну фреквентність)

Трохи гірше виглядають статистичні методи дослідження у випадку кваліфікаційних оцінок одиниць. Тут використання подібних методик не є однозначним та певним. Так на с. 110 читаємо: «Текст гоголівської повісті нараховує 10016 слів. Серед них епітетні структури трапляются приблизно 1653 рази, що становить 16,5%». Це досить ризиковане твердження (а фраза «приблизно 1653 рази» – взагалі невдала). По-перше, кількість графічних слів ніколи не дорівнює кількості слів (словоформ) як лексичних одиниць (частина слів має аналітичні форми, деякі слова пишуться окремо). По-друге, текст складається не лише зі слів (словоформ), але й з фразеологізмів і мовних кліше (у яких не виділяються складові у вигляді самостійних слів). Уже одне це робить сумнівними підрахунки кількісного складу тексту. Але найголовніше не це. Якщо епітетна структура охоплює щонайменше два слова (а іноді і більше), причому одні і ті ж слова можуть одночасно входити у декілька епітетних структур, підрахунок їхнього відсотку у тексті є досить сумнівним. Інша справа – підрахунок усіх тропів і вирахування відсотка епітетних структур. Цілком можливо, що у авторських підрахунках йшлося про слова-епітети, а не про епітетні структури.

Не цілком вдалі, на мою думку, деякі фонетичні оцінки Автором епітетних структур. Так на с.95 наведено приклад алітераційної інверсії «мерТвое „ВчеРа”», хоча з фонетичної точки зору у «вчера» перший звук не [в], а [ф]. На с. 123 наводяться статистичні дані алітераційних повторів певних звуків, серед яких є [т] і [с]. Статистика у мові і мовленні є річчю досить непевною. Щодо звуків [т] і [с] може виникати певний сумнів, бо у позиції перед дзвінкими букви т і с означають звуки [д] і [з], натомість букви д і з у цілому ряді випадків означають звуки [т] і [с], котрі теж варто було порахувати. Автор не вказує, чи це враховувалось при аналізі і підрахунках, хоча це питання варто було б окремо обговорити.

Ключовою главою другого розділу є, без сумніву, остання, дев’ята глава «Епітет як елемент внутрішньої форми літературного твору та засіб її актуалізації». Вона ж є і найбільшою у книзі (50 сторінок, при тому, що всі інші глави мають від 10 до 20 сторінок). І це не випадково. При усій важливості фоносемантичних аспектів поетичного тексту, все ж центром художнього тексту і естетичного дискурсу є внутрішня форма знаку. Епітет як широко взяте означення (атрибут) займає у художньому дискурсі ключове місце. Це пояснюється тим, що естетичний тип досвідної діяльності людини є:

по-перше, формально-значущим (на противагу науково-пізнавальному дискурсу як такому, де чільне місце посідає не форма, а зміст),

по-друге – віртуально-емоційним (на відміну від дискурсу суспільно-політичного, у якому емоційна діяльність має характер виразно реальний і практично-значущий),

а по-третє – експресивно-зображальним (тобто таким, у якому експресивне зображення ожидвненої форми явно домінує над чинниками комунікативними чи персвазивними)

Навіть такий динамічний різновид вербального вираження, як нарратив, у художній реалізації є передовсім формальним зображенням ситуації чи події, а не власне подієвою розповіддю, змістовим інформуванням, яким він є у історичній науці. Що це нам дає для зрозуміння функціональної суті епітета? Те, що з трьох базових типів вербального інформування – розповіді, опису та роздуму (оцінної медитації) функцію зображення форми найбільш «натурально» може реалізувати саме опис. А найбільш дієвим інструментом опису є саме означення. Епітет же є означенням специфічним – одивненим і формальним, тобто таким, що описує об’єкт у незвичному аспекті, а також встановлює незвичний мотиваційний зв’язок між значенням та формою знакових складників епітетної структури. Саме епітет як описово-атрибутивна структура затримує увагу читача на формі знаку і змушує його естетично її осмислити («Епітетна структура в конкретному літературно-художньому, а надто в поетичному втіленні налаштована не на впізнавання, як інформативне повідомлення, а на одивнення», с. 17). Якщо архітектурна прагматика епітета реалізується найчастіше через зовнішню форму, то смислова його прагматика реалізується перш за все через внутрішню форму знаків, які входять у епітетну структуру. У цьому плані, на мою думку, досить цінною є ідея Автора, що «чим більш довільними виявляться зв’язки між означенням і означуваним, тим більш поетичними будуть епітетні структури» (с. 79).

Рецензована робота є серйозною теоретичною і методологічною пропозицією

О. Волковинського, причому пропозицією не голословною, а добре аргументованою та доведеною солідною аналітичною працею. Я впевнений, що книга «Поетика епітета» займе належне їй місце не лише у літературознавчій теорії, але й внесе істотний вклад до лінгвістики тексту та лінгвосеміотики.

Наукове видання

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 33

Відповідальний за випуск: Ігор Папуша

Підписано до друку 31.08.2011 р. Формат 70x100/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. 22,5 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