

Тернопільський національний педагогічний університет
імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)
Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)
Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

ISSN 2307-1222

STUDIA METHODOLOGICA

Випуск 42, весна 2016 року
Заснований 1993 року

Issue 42, Spring 2016
Founded in 1993

Тернопіль-Кельце / Ternopil-Kielce
2016

STUDIA METHODOLOGICA

ISSN 2307-1222

EDITORS-IN-CHIEF

Prof. Dr. OKSANA LABASHCHUK Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. OLEG LESZCZAK Institute of Foreign Philology Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

EXECUTIVE EDITOR

Dr. YURY ZAVADSKY Krok Publishers, Ternopil (UKRAINE)

EDITORIAL BOARD:

Prof. Dr. LYUBOV STRUHANETS Head of the Department of the Ukrainian Language and Methods of Teaching, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. NATALIYA POPLAVSKA Head of the Department of Journalism, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. OLHA KUTSA Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. MYKOLA TKACHUK Head of Department of Theory and Methods of the Ukrainian and World literature, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University (UKRAINE)

Prof. Dr. JANUSZ DETKA Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

Prof. Dr. MAREK RUSZKOWSKI Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

Prof. Dr. ELEONORA LASSAN Vilnius University (LITHUANIA)

Prof. Dr. VLADIMIR ZAIKA Department of Russian Language, Yaroslav Mudryi State University of Novgorod (RUSSIA)

Prof. Dr. ALEKSANDR GLOTOV Department of Literary and Language Theory, Ostroh Academy (UKRAINE)

Prof. Dr. MILOSAV CHARKICH Serbian Academy of Sciences and Arts (SERBIA)

Dr RYSZARD STEFAŃSKI Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

REVIEWERS:

Prof. Dr. Oleksandr Volkovynsky Department of Journalistics of Ivan Ohiyenko national university in Kamianets-Podilsky (UKRAINE)

Martyna Król-Kumor D.Cs, Assistant of Professor, Institute of Foreign Philology, Jan Kochanowski University in Kielce (POLAND)

Founded in 1993, *Studia methodologica* is the journal of methodological research. *Studia methodologica* publishes articles in literature theory, linguistics, and philosophy. It acts as a forum for the presentation and discussion of research and concepts.

Адреса редакції / Editorial address:

Prof. Dr. Oksana Labashchuk, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University,
Krywonosa street, 2, Ternopil, 46027, Ukraine

Phone: +38 097 498 76 67

Prof. Dr. Oleg Leszczak, Jan Kochanowski University in Kielce, Świętokrzyska street, 21D, Kielce,
25-406, Poland

Phone: +48 41 349 71 31

E-mail: studiamethodologica@gmail.com

www.studiamethodologica.com.ua

SM. No. 42, 2016.
BBK 87.256: 60+87.256: 81..
S. 88.

All rights reserved.

No part of this journal may be reprinted or reproduced without permission in writing from the publisher, TNPU (Ukraine), UJK (Poland).

ГОЛОВНІ РЕДАКТОРИ

Проф., д. філол. н. ОКСАНА ЛАБАЩУК

кафедра теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. ОЛЕГ ЛЕЩАК

Інститут іноземної філології Університету Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

ВІДПОВІДАЛЬНИЙ РЕДАКТОР

К. філол. н. ЮРІЙ ЗАВАДСЬКИЙ Видавництво Крок, Тернопіль (Україна)

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ

Проф., д. філол. н. ЛЮБОВ СТРУГАНЕЦЬ завідувач кафедри української мови та методики її викладання Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. НАТАЛІЯ ПОПЛАВСЬКА завідувач кафедри журналістики Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. ОЛЬГА КУЦА кафедра теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. МИКОЛА ТКАЧУК завідувач кафедри теорії та методики української та світової літератури Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка (УКРАЇНА)

Проф., д. філол. н. ЯНУШ ДЕТКА Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Проф., д. філол. н. МАРЕК РУШКОВСЬКИЙ Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

Проф., д. філол. н. ЕЛЕОНОРА ЛАСАН Вільнюський Університет (Литва)

Проф., д. філол. н. ВОЛОДИМИР ЗАЙКА кафедра російської мови Новгородського державного університету імені Ярослава Мудрого (Росія)

Проф., д. філол. н. ОЛЕКСАНДР ГЛОТОВ кафедра літературної та мовної теорії Національного університету Острозька академія (Україна)

Проф., д. філол. н. МИРОСЛАВ ЧАРКІЧ Сербська академія наук і мистецтв (СЕРБІЯ)

Д. філол. н. РИШАРД СТЕФАНСЬКИЙ Університет Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

РЕЦЕНЗЕНТИ

Проф., д. філол. н. ОЛЕКСАНДР ВОЛКОВИНСЬКИЙ кафедра журналістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (УКРАЇНА)

Д. філол. н. МАРТИНА КРУЛЬ-КУМОР Інститут іноземної філології Університету Яна Кохановського в Кельцах (ПОЛЬЩА)

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 Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та входить до наукометричної бази Index Copernicus.

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

ЗМІСТ | CONTENTS
STUDIA METHODOLOGICA, No 42

Mateusz Kowalski Problem czasu w pracach naukowych Jana Baudouina de Courtenay.....	6
Dagmara Korczyńska Werbalność i niewerbalność w obrazie miasta (na przykładzie Kielc i Nowogrodu Wielkiego).....	12
Светлана Лещак, Олег Лещак Об экспликативных схемах изобразительных моделей (на примере когнитивного пространства «природа» в песнях Бориса Гребенщикова)	23
Lukasz Stolarski Lexical diversity in selected 18 th century english novels.....	36
Urszula Niekra Deutsch als fremdsprache — fach oder disziplin?.....	43
Валентина Мусий Изучение межтекстовых связей как путь к постижению авторского мира А.С. Грина.....	52
Ярослава Бригадир Український ретродетектив як приклад «естетики впливу».....	60
Ольга Гаряча Епітетна інтерпретація мотиву подорожі в «Мертвих душах» М. Гоголя та «Чарівному ліхтарі» Б. Крашевського.....	68
Зоряна Годунок Концепти імені і знання у тлумаченні індивіда у фентезійному романі М. Семенової про Вовкодава.....	74
Олександр Глотов Література у морально-правовому аспекті.....	81
Юрій Миненко Острозька поетика у ранній творчості Мелетія Смотрицького.....	87

Валерія Глотова Комуникативний метод викладання англійської мови: перспективи розвитку.....	93
Ірина Плавущка, Надія Денисюк, Софія Федак Літературна та загальнокультурна рецепція архетипних просторових уявлень В. Теккерея (в умовах українського сьогодення).....	98
Олександр Готов Конан Дойл з Острога.....	103
Ольга Богданова Новые ракурсы пьесы Максима Горького «На дне».....	108

PROBLEM CZASU W PRACACH NAUKOWYCH JANA BAUDOUIA DE COURTENAY

Mateusz Kowalski

doktor nauk humanistycznych w zakresie językoznawstwa, współpracownik Katedry Współczesnego Języka Polskiego Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie; doktorant w Instytucie Filozofii na Wydziale Nauk Społecznych Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach (POLSKA).

ABSTRACT

Artykuł podejmuje problem objaśnienia temporalnej istoty języka indywidualnego (jako bytu konstytuowanego w psychice podmiotu) oraz języka ogólnego (będącego wyabstrahowanym modelem uogólniającym indywidualne przejawy mowy ludzkiej), które stanowią fundament językoznawczej refleksji Jana Baudouina de Courtenay. Autor analizuje oba pojęcia pod kątem ontologicznych zasad i możliwości ich istnienia w czasie. Interpretacja dzieł polskiego lingwisty prowadzona jest w duchu metodologii funkcjonalno-pragmatycznej, będącej przejawem antropocentrycznego relacjonizmu.

Słowa kluczowe: *język, czas, historia, antropocentryzm, Jan Baudouin de Courtenay.*

Стаття стосується проблеми з'ясування темпоральної сутності індивідуальної мови (як явища, конституованого у психіці суб'єкта) та загальної мови (як абстрагованої моделі, що узагальнює індивідуальні прояви мовної діяльності), які становлять фундамент мовознавчої рефлексії Яна Бодуена де Куртене. Автор аналізує обидва поняття під кутом онтологічних засад і можливостей існування у часі. Інтерпретація праць польського мовознавця проводиться у дусі методології функціонального прагматизму, що є проявом антропоцентричного реляціонізму.

Ключові слова: *мова, час, історія, антропоцентризм, Ян Бодуен де Куртене.*

The article addresses the problem of explanation of the temporal essence of the language of the individual (as an entity constituted in the mind of the subject), and of general language (which is an abstract model that generalizes individual manifestations of human speech), that underlie Jan Baudouin de Courtenay's linguistic paradigm. The author analyzes the two concepts in terms of ontological principles and the possibility of their existence in time. The interpretation of the works of Polish linguist is carried out within methodological context of functional pragmatism, which is a manifestation of anthropocentric relationism.

Keywords: *language, anthropocentrism, time, history Jan Baudouin de Courtenay.*

Wprowadzenie

Rozważania na temat temporalnego charakteru języka chciałbym rozpocząć od być może banalnego, ale dla koncepcji Baudouina niezwykle istotnego stwierdzenia, że czasowe ramy istnienia języka indywidualnego, konstytuowanego w jednostkowej psychice, wyznacza życie konkretnego człowieka. Wielokrotnie akcentowana psychiczna i indywidualna natura języka, będąca zdaniem twórcy szkoły kazańskiej jedyną realną formą jego istnienia, wiązała się z wyraźnym przeciwstawieniem pojęć *języka indywidualnego* oraz *języka ogólnego*. Ten ostatni jest jedynie wyabstrahowanym modelem powstałym na użytek naukowego oglądu jednostkowych przejawów mowy ludzkiej.

Powyższe rozróżnienie wiązało się ponadto z przyporządkowaniem obu pojęciom odrębnych trybów temporalnego istnienia. *Język indywidualny* ulega ciągłemu **rozwojowi** w czasie. Jednak z ontologicznego punktu widzenia tak pojęty rozwój nie jest możliwy w wypadku *języka ogólnego*, jako że nie ma on rangi realnego istnienia. W potocznym doświadczeniu często dokonujemy hipostazy szeregu pojęć. Tak też dzieje się w wypadku języka ogólnego. Ten sposób rozumowania bywa jednakże często przenoszony na grunt działalności naukowej, co Baudouin poddaje w swych pracach ostrej krytyce. W nauce język ogólny może funkcjonować jedynie jako model skonstruowany w celach poznawczych i jako taki jest on rozpatrywany z punktu widzenia **historii** (nigdy zaś rozwoju ciągłego). „Indywidualum — pisze Baudouin de Courtenay — może rozwijać się językowo tylko w społeczeństwie, ale język społeczny rozwoju nie posiada i posiadać nie może. On może mieć tylko historię” (1, s. 183).

W niniejszej pracy chciałbym objaśnić pokrótce najważniejsze problemy metodologiczne i teoretyczne wynikające z dwóch odmiennych trybów temporalnego istnienia języka.

Temporalny wymiar języka indywidualnego

Język indywidualny jest definiowany przez Baudouina bądź to jako usystematyzowany zbiór wyobrażeń, bądź też utożsamiany jest z *cerebracją*, czyli myśleniem językowym polegającym na kojarzeniu tychże wyobrażeń — tak wzajemnym, jak i związanym z wyobrażeniami pozajęzykowymi. Spoiwami obu aspektów *języka indywidualnego* są ich psychiczna konstytucja i społeczna organizacja. Obie płaszczyzny wyodrębniane w definicjach *języka indywidualnego* są jednak różne z temporalnego punktu widzenia. Należy więc zadać pytanie, w jaki sposób mogą one odnosić się do jednego obiektu określanego przez Baudouina wspólnym terminem *język indywidualny*?

W jednej ze swoich prac Baudouin pisze: „W języku (...) każdego osobnika rozróżniamy stronę wewnętrzną, centralną i stronę zewnętrzną, peryferyczną; tj. rozróżniamy stronę duchową, czyli mózgową i stronę zmysłową, czyli dziedzinę nerwów pozamózgowych; inaczej rozróżniamy mówienie i wymawianie” (1, s. 188). Podobne stwierdzenia możemy odnaleźć w wielu publikacjach polskiego lingwisty, z których wynika jasno, że w obszarze mowy ludzkiej należy wyodrębnić jej dwie zasadnicze sfery. Pierwszą z nich jest *cerebracja*, czyli kojarzenie wyobrażeń określane również jako istota *języka indywidualnego*. Proponuję mówić tu o *języku indywidualnym* w znaczeniu węższym. Drugą ze sfer jest *fonacja*, a więc wymawianie, wypowiedzianie się będące nieodzownym elementem wynikającym z aktu cerebracji, jak również narzędziem komunikacji interpersonalnej. W tym wypadku można mówić o *języku indywidualnym* w znaczeniu szerszym, uwzględniającym nie tylko to, co psychiczne, lecz również psychofizyczną ekspresję myślenia językowego.

Z temporalnego punktu widzenia obie płaszczyzny mowy ludzkiej, *cerebracja* i *fonacja*, mają charakter **aktualny** (a więc **procesualny**). Obok aktu indywidualnego myślenia (procesu cerebracji) wyodrębniamy również akt wymawiania (proces fonacji). Należy zatem podkreślić, że różnice między oboma aspektami mają charakter wyłącznie przestrzenny. *Fonacja* jest bowiem zewnętrzną i sensoryczną ekspresją wewnątrzpodmiotowego myślenia językowego (*mówienia, cerebracji*).

W dalszej części pracy chciałbym zastanowić się, jak z temporalnego punktu widzenia pogodzić dwa sposoby interpretowania języka indywidualnego w sensie węższym. Jak ma się procesualne w swej naturze myślenie językowe do istniejącego w ludzkiej psychice usystematyzowanego zbioru wyobrażeń? Postaram się odpowiedzieć na to pytanie, odwołując się do antropocentrycznego relacjonizmu jako fundamentu ontologii funkcjonalno-pragmatycznej. W świetle jej założeń *proces* może funkcjonować wyłącznie jako relacja między dwiema *substancjami*, *substancja* zaś jest stosunkiem przynajmniej dwóch *procesów*. Jeśli przeniesiemy tę zależność na płaszczyznę temporalnego aspektu *języka indywidualnego*, substancją umożliwiającą proces cerebracji stanie się ogół wyobrażeń językowych (i pozajęzykowych). To one właśnie są materiałem szeroko pojętego myślenia językowego jako **aktu umysłowego**.

Jest jasne, że *język indywidualny* podlega ciągłemu rozwojowi w czasie (mam tu na myśli rozwój w ujęciu ontogenetycznym). W jaki jednak sposób może rozwijać się coś, co samo już ma procesualny charakter? Czy proces jako taki może ulegać procesom? Osobiście przeczę takiej możliwości. Okazuje się, że temporalne sprowadzenie języka indywidualnego do aktualnego myślenia językowego jest dalece niewystarczające. Problem ten dostrzegł jako jeden z pierwszych lingwistów Baudouin de Courtenay. Wprowadzając pojęcie języka jako usystematyzowanego zbioru wyobrażeń, dał, w moim przekonaniu, do zrozumienia (choć nie *explicite*), że w tym ujęciu należy traktować je jako stale trwające w czasie (duratywne) zaplecze aktu myślenia językowego. Zatem, obok aktualno-procesualnej płaszczyzny *mówienia* i *wymawiania*, powinniśmy uwzględnić istnienie jej ontologicznego warunku w postaci duratywno-potencjalnego (czyli trwałego i inwariantnego) ogółu wyobrażeń językowych. Rozwój i czasowa ciągłość przysługują tylko sferze duratywno-potencjalnej, stanowiącej fundament (możliwość) aktu myślenia językowego który, co jeszcze raz podkreślam, ma charakter wyłącznie psychiczny.

Obie płaszczyzny *języka indywidualnego*, z których każda ma swój odrębny wymiar temporalny, chciałbym dla jasności wyводу objaśnić w jeszcze jeden, bardziej obrazowy sposób. Otóż sferę duratywno-potencjalną można sprowadzić do pojęcia **wiedzy** (operacyjnej). Drugą — o charakterze aktualnym — podobnie jak dotychczas, należy pojmować jako oparty na wiedzy proces myślenia językowego, który w aktach komunikacji realizowany jest za pośrednictwem fonacji (wymawiania, ekspresji myślenia językowego). Nie można jednak zapomnieć, że fonacja, jako zjawisko o podłożu fizycznym (fizjologicznym), wykracza poza sferę języka indywidualnego *sensu stricto* (w znaczeniu węższym). W świetle koncepcji Baudouina de Courtenay wszystko, co należy do języka, ma charakter wyłącznie psychiczny. W tym obrębie znajdują się jedynie duratywno-potencjalna wiedza językowa oraz akty myślenia językowego (*cerebracja*).

Temporalny wymiar języka ogólnego

Dotychczas omawiałem problem *języka indywidualnego* w jego ontogenezie, czyli rozwoju w ramach czasowych wyznaczonych przez życie pojedynczego

człowieka. Teraz chciałbym skupić się na ujęciu problemu *języka ogólnego* i jego czasowego istnienia w *historii*, którą Baudouin de Courtenay definiuje jako: „(...) następstwo zjawisk jednorodnych, ale różnych, powiązanych ze sobą przyczynowością nie bezpośrednią, ale tylko pośrednią” (1, s. 183).

Ciągłość rozwoju *języka indywidualnego* zapewnia z jednej strony psychika jednostki ludzkiej, z drugiej zaś — jej społeczna aktywność wpływająca na kształt sfery indywidualnej. Warto przytoczyć istotne słowa Baudouina de Courtenay, w świetle których: „To, co jest indywidualne, jest zarazem ogólne, ogólnoludzkie” (1, s. 181). W powyższym stwierdzeniu nie należy doszukiwać się paradoksu, bowiem realnie istnieje wyłącznie jednostka, a w jej obrazie świata zawiera się **pojęcie społeczeństwa**. W świetle tego *stricte* antropocentrycznego założenia społeczeństwo jest jedną z funkcji ludzkiego doświadczenia. Jak zauważa komentujący poglądy Baudouina M. Łabaszczuk „[...] filogeneza języka jest to historia języka jako historia socjolektu, na który składa się rozwój idiolektów. Wyjaśnienie rozwoju języka może być tylko psychologiczne, nawet częściowo fizjologiczne. A życie psychologiczne i fizjologiczne właściwe jest tylko podmiotowi i idiolektowi, ale nie społeczeństwu i nie socjolektowi” (3, s. 243). Z pragmatyczno-funkcjonalnego punktu widzenia zarówno *idiolekt*, jak i *socjolekt* składają się na *język indywidualny*. Pozostając na gruncie tejże interpretacji, należy przyjąć, że najszerszym, a zarazem najbardziej konkretnym pojęciem jest właśnie *język indywidualny*, na który składają się dwa aspekty: **indywidualny oraz społeczny**, przy czym indywidualność w pierwszym ujęciu (*język indywidualny*) jest cechą ontologiczną i świadczy o istocie bytu informacyjnego, w drugim ujęciu (*aspekt indywidualny — aspekt społeczny*) jest zaś cechą kausalną, gdyż świadczy o powstaniu i motywach owej działalności. Stwierdzenie to pozwoli też odżegnać się od obiektywistycznego traktowania nie tylko pojęcia społeczeństwa, lecz również — właściwego dla społeczno-językowej działalności jednostki — *socjolektu*.

W pracach poświęconych teoretycznym i metodologicznym problemom historii języka Baudouin de Courtenay powtarzał, że nie ma możliwości bezpośredniego oddziaływania na siebie poszczególnych indywidualów. Samo niebezpośrednie oddziaływanie ma dwojaki charakter:

a) przestrzenny — sprowadzający się do oddziaływania społecznego *tu i teraz*;

b) czasowy — polegający na oddziaływaniu chronologicznym, a zatem międzypokoleniowym.

„Jeżeli jednostki, czyli indywidua oddziałują na siebie, jeżeli rozwój jednego indywiduum zależnym jest od rozwoju innych i nawzajem na niego oddziałują, to historia społeczeństwa rozkłada się na sumę rozwojów pojedynczych indywiduów. Historia więc jest także rozwojem, ale rozwojem przerywanym, przerywanym w swej ciągłości przestrzenionej i w swym następstwie czasowym. Osobniki, współcześnie istniejące, rozdziela przestrzeń; osobniki, następujące po sobie, rozdziela czas. Ale nie są to rozdziały absolutne; przeciwnie, jakem to już wyżej wzmiankował, luki, miejsca puste między osobnikami są wypełnione środkiem, umożliwiającym ich wzajemne porozumiewanie się i wzajemny wpływ jednych na drugich. — Jednym słowem, historia jest rozwojem pośrednim” (2, s. 204). Ontologicznym fundamentem historii *języka ogólnego* zapewniającym jego ciągłość w czasie jest zatem społeczna aktywność ujęzykowionych indywiduów, a więc antropocentrycznie pojmowany socjolekt. Rzecz jasna, ma ona mocno skomplikowany charakter. Jego warunkiem — jako rozwoju pośredniego — jest nieprzerwana ciągłość obcowania

ze sobą indywiduów. Język jest „przekazywany” z pokolenia na pokolenie, przy czym każde z następných pokoleń nosi pewne „ślady” pokoleń wcześniejszych i pozostawia po sobie „ślady” pokoleniom młodszym. Nieprzerwana ciągłość musi zatem sprowadzać się zarazem do **przestrzennej** i **czasowej** językowo-społecznej działalności podmiotu.

Psychospołeczna natura człowieka i jego działalność w czasie są warunkiem i fundamentem istnienia wszelkich zmian językowych: „Objaśnienie zmian językowych — zdaniem Baudouina — może być tylko psychologiczne, a do pewnego stopnia fizjologiczne. Życie zaś psychiczne i fizjologiczne właściwym jest tylko jednostce, nigdy zaś społeczeństwu. Procesy, czyli zmiany psychiczne i fizjologiczne, odbywają się tylko w jednostkach, nigdy zaś w społeczeństwach. Że w oddzielonych od siebie indywiduach odbywają się one w sposób podobny lub nawet jednakowy, to zależy od jednakowości ustroju i warunków istnienia, po wtóre zaś, — przy zmianach psychicznych, — od rozumiejącego się samo przez się przestawiania ze sobą osobników uspołecznionych. Rozwój jednego osobnika udziela się rozwojowi innego osobnika; rozwój jednego osobnika przenosi się na rozwój innego osobnika” (2, s. 205-206). A zatem rozwój bezpośredni, jak i pośredni jest szeregiem zmian indywidualnych, które na gruncie działalności interpersonalnej zyskują sankcję społeczną. Zmiany językowe „[...] mogą być tak indywidualne, jako też ogólnoplemiennie lub ogólnonarodowe. Zmiany czysto indywidualne przemijają, mogąc jednak pozostawić po sobie ślad w oddziaływaniu na inne indywidua. Zmiany zaś ogólnoplemiennie, następujące zwykle po całym szeregu prób indywidualnych, stają się nabytkiem historycznym lub też stratą historyczną” (2, s. 212).

Zmiana będąca wynikiem nieskończoności powtórzeń indywidualnych innowacji przyjętych przez ogół użytkowników języka w danym miejscu i czasie jest zwykle faktem niedostrzegalnym dla konkretnej jednostki w ciągu jej życia. Jej dostrzeżenie i interpretacja wchodzi w zakres badawczy historii języka ogólnego.

Należy więc zauważyć, że historia w ujęciu Baudouina nie jest ontologicznym trybem istnienia języka ogólnego *sensu stricto*, lecz sposobem jego naukowego oglądu, przez co należy do porządku epistemologicznego. Fundamentem *historii* jest, jak już wspomniałem, wyabstrahowany konstrukt naukowy dokonany na gruncie uogólnienia przejawów szeregu *języków indywidualnych*. Jak czytamy w jednej z prac: „Główne części tego ideału języka, tego obrazu języka plemiennego mogą być tylko przeciętną wypadkową z połączenia języków indywidualnych osobników, należących do danego plemienia” (1, s. 187-188).

Zakończenie

Rozważania na temat teoretycznojęzykowych założeń Baudouina de Courtenay prowadzone z punktu widzenia czasowości pozwalają dostrzec nie tylko oryginalność myśli polskiego badacza na tle swojej epoki, lecz również jej pionierski charakter.

Od dziesięcioleci za najsłynniejszą i najbardziej znaczącą dla lingwistyki XX wieku postać uznaje się Ferdinanda de Saussure’a. Ten jednak, młodszy od Baudouina ponad dziesięć lat, dobrze znał prace polskiego profesora i popierał głoszone w nich poglądy. De Saussure mówił o tym wprost w swoich zapiskach wydanych pod nazwą *Szkiców z językoznawstwa ogólnego*. Wiele z zawartych w tym dziele poglądów teoretycznych i metodologicznych wykazuje wyraźną zbieżność z koncepcjami Baudouina. Studiując *Szkice*, warto zwrócić uwagę na pojęcia **panchronii** i **idiosynchronii**, które można uznać za temporalne tryby istnienia języka jako bytu

konstytuowanego w indywidualnej psychice podmiotu. Pierwszy z nich zbliżony jest do wyodrębnionego przez Baudouina duratywno-potencjalnego (w proponowanej przeze mnie terminologii) aspektu języka indywidualnego, definiowanego jako usystematyzowany zbiór wyobrażeń. Drugi natomiast, będący aktualizacją panchronicznie istniejącego systemu znaków, bliski jest pojęciu myślenia językowego (*cerebracji*), które z temporalnego punktu widzenia ma charakter procesualny i aktualny.

Warto też przyjrzeć się tym fragmentom *Szkiców z językoznawstwa ogólnego*, w których de Saussure objaśnia psychiczną naturę znaku językowego, a także uznaje za niejęzykowe to, co w naszej semiotyczno-komunikacyjnej działalności wykracza poza sferę psychiki ludzkiej. W podobny sposób czyni to na kartach swoich dzieł Baudouin de Courtenay.

Nie chcę, by posądzono mnie o chęć odebrania de Saussure'owi zaszczytnego miana ojca współczesnego językoznawstwa. Chodzi mi raczej o przypomnienie, że koncepcja Szwajcara nie wzięła się znikąd, a analiza porównawcza *Szkiców* (w których de Saussure otwarcie pisał o swoich inspiracjach oraz naukowych towarzyszach i współtwórcach nowego paradygmatu w badaniach nad językiem) i dzieł Baudouina może wskazać na znacznie większe i wyraźniejsze zbieżności metodologiczne, niż przyjmuje się to dotychczas.

LITERATURA

1. Baudouin de Courtenay, J. O zadaniach językoznawstwa, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1974
2. Baudouin de Courtenay, J. O ogólnych przyczynach zmian językowych, [w:] tenże, *Dzieła wybrane*, t. I, Warszawa 1974
3. Łabaszczuk, M. Rozwój języka w ontogenezie i filogenezie, [w:] *The Peculiarity of Man*, vol. 10: Progres — regres — stagnacja w naukach społecznych i humanistyce, Kielce–Warszawa 2005

WERBALNOŚĆ I NIEWERBALNOŚĆ W OBRAZIE MIASTA (NA PRZYKŁADZIE KIELC I NOWOGRODU WIELKIEGO)

Dagmara Korczyńska

**Doktorantka kierunku Językoznawstwo
Uniwersytetu Jana Kochanowskiego w Kielcach, POLSKA**

ABSTRACT

Referat niniejszy podzielony został na dwie części. Część pierwszą stanowi przedstawienie wyników i omówienie niewerbalnych asocjacji z dwoma miastami — Kielcami i Nowogrodem Wielkim. Część druga skupia się na analizie ikon, ostensywnej semiotyki, symboli oraz znaków indeksowych, które wykorzystywane są w działalności reklamowej na terenie obu badanych miast.

Słowa kluczowe: niewerbalność, ikona, semiotyka ostensywna, symbol, znak indeksalny.

Перша частина статті представляє результати дослідження невербальних асоціацій з двома містами — Кельце і Великим Новгородом. В другій частині автор зосереджується на аналізі іконічних знаків, оstenсивній семиотиці, символів і індексальних знаків, які використовуються в рекламній діяльності в цих містах.

Ключові слова: невербальність, ікона, оstenсивна семиотика, символ, індексальний знак.

The first part of this article discuss and presents results of non-verbal association of the two cities — Kielce and Veliky Novgorod. The second part of the article is an analysis of icons, ostensive semiotics, symbols and index signs which are used in advertising activities in both studied cities.

Keywords: non-verbality, icon, ostensive semiotic, symbol, index sign.

Praca naukowa finansowana ze środków budżetowych na naukę w latach 2013-2015 jako projekt badawczy w ramach programu „Diamentowy Grant”.

Niewerbalne asocjacje mieszkańców Kielc i Nowogrodu Wielkiego z ich miastem

Na podstawie kilku krótkich pytań, zadanych respondentom — obywatelom dwóch krajów, Polski i Rosji, o ich niewerbalne asocjacje z miastami, których są mieszkańcami, udało się określić pewne zbieżności, jak i różnice. Przy czym na potrzeby niniejszego referatu, niżej przedstawione zostały nie wszystkie, a wyłącznie relewantne i najczęściej powtarzające się odpowiedzi:

-dźwięk:

a) Kielce: piosenka hip-hopowa *Scyzoryk* w wykonaniu rapera Liroya, piosenka ludowa *Ach Kieleckie*, dźwięki dochodzące ze stadionu sportowego i Kadzielni podczas imprez masowych

b) Nowogród Wielki: dźwięk dzwonów, piosenka — nieoficjalny hymn *Я преє клоню колени* (pol. uklęknę).

-zapach:

a) Kielce: skoszona trawa, zapach mięsa na kieleckim bazarze, zapach ciętego metalu w dzielnicy Białogon, kiedyś zapach octu przy ulicy grunwaldzkiej — jeśli chodzi o kwestie zapachowe, to odpowiedzi nie były tak jednoznaczne

b) Nowogród Wielki: dużo osób miejscowych mówiło o specyficznym zapachu, jaki unosi się w powietrzu, a wydostaje się on z fabryki *Dirol*. Respondenci mówili o falowych napływach bardzo specyficznej woni gumy do żucia; zapach ryby

-kolor:

a) Kielce: żółto — czerwony. Przy czym motywacjami tego zestawienia kolorów, są asocjacje do barw kieleckiej drużyny piłki nożnej Korona-Kielce. Te z kolei są kalką powziętą z herbu Kielc (Kielczanie zapytani o tę motywację są w stanie przypomnieć sobie kolory herbu — złote litery na czerwonym tle); W Kielcach od pół wieku istnieje drużyna piłki ręcznej, obecnie pod nazwą Vive Tauron Kielce, której żółto-biało-niebieskie barwy nie są na dużą skalę kojarzone z miastem

b) Nowogród Wielki: zielony — trawa; niebieski — niebo, woda; brązowy — błoto

-symbol:

a) Kielce: Scyzoryk, herb miasta, Baba Jaga (ew. Czarownica) — tu zwróćmy uwagę, na nazwę dwóch ważnych wydarzeń kulturowych w mieście: coroczny *Festiwal Scyzoryki*, a także znany na cały kraj koncert — *Sabat Czarownic*, w nazwach których znajdujemy odwołanie się do rodzimego folkloru; dworzec autobusowy w kształcie „UFO”

b) Nowogród Wielki: herb miasta, kora brzozy, Pomnik Tysiąclecia Rosji, ryba, dzwon

-produkt:

a) Kielce: Majonez Kielecki

b) Nowogród Wielki: медовуха, czyli napój alkoholowy, sporządzany na bałzie miodu; piernik nowogrodzki, magnesy — tu odpowiedzi nie były tak jednoznaczne jak to miało miejsce w przypadku Kielc

-główne atrakcje:

a) Kielce: *rezerwat przyrody Kadzielnia, Wzgórze zamkowe, Pałac Biskupów Krakowskich* ob. Muzeum, *Katedra, ul. Sienkiewicza, Rynek, wzgórze Karczówka, góra Telegraf, rezerwat przyrody Wietrznia, Galeria Echo, Galeria Korona, Stadion Korony Kielce*

b) Nowogród Wielki: *Kreml*, a także, oddzielnie, znajdujące się w nim: *Софія* (Sobór Mądrości Bożej), oraz *Pomnik Tysiąclecia Rosji*, historyczny kompleks architektoniczny *Ярославово Дворище*, Klasztor *Юрьєво*, skansen *Витославлицы* — dwa ostatnie znajdują się poza miastem, w odległości kilku kilometrów od niego, w obrębie obwodu nowogrodzkiego.

Interesującym obiektem badań okazał się zbiór wizerunków z danych miast, jakie występują na różnego typu pamiątkach: zaczynając od obrazów, poprzez pocztówki, magnesy, kubki, ozdobne łyżeczki, na talerzach skończywszy. Dodać należy, że tego typu pamiątek o wiele więcej znajdujemy w Nowogrodzie, niż w Kielcach. Sam fakt większej ilości pamiątek świadczy o pewnym habitualnym ukierunkowaniu w usposobieniu miasta, a mianowicie turystycznym. Tutaj również i semantyka samych wyrobów jest wymowna — w Nowogrodzie znajdziemy bardzo dużo dzwon-

ków, dużo jest wyrobów z kory brzozonej, która bardzo często była podawana jako przykład asocjacji z tym miastem.

Motywami, jakie powtarzały się na pamiątkach z wizerunkiem Kielc były głównie te atrakcje, które przytoczone zostały wyżej. To samo zjawisko miało miejsce przy rozpatrywaniu pocztówek (i pozostałych pamiątek), przedstawiających Nowogród Wielki.

Analiza znaków występujących w szyldach reklamowych

Na obraz praktycznie każdej zamieszkałej i oswojonej przez człowieka przestrzeni wpływają czynniki zarówno werbalne, jak i niewerbalne. Jednak to miasto wprowadza potrzebę piśmiennictwa, czego niezliczone przykłady możemy bez trudu zauważyć w postaci wypisywanych na murach miast graffiti, czy właśnie szyldów i reklam. Dlatego też rola, jaką semiotyka odgrywa w kształtowaniu obrazu miasta jest ogromna [Лещак 2007: 98-99]. W mieście zjawisko piśmiennictwa jest niezwykle upowszechnione i trudno w dzisiejszych czasach nie zauważyć ku temu tendencji. Na każdym niemal kroku widzimy różne obrazki, napisy i innego rodzaju znaki. Jak podaje Z. Bauman, z jednej strony człowiek musi nauczyć się wybierać spośród ogromnej ilości dróg, tras, i, aby rzeczywiście było to możliwe, powinien posiadać umiejętność sprawnego odczytywania napotkanych sygnałów. Po drugie, niekiedy musi wykazać się nie lada intuicją, gdyż sygnałów takich jest całe mnóstwo. Musi wybierać to, co jest dla niego pragmatycznie istotne, musi nauczyć się więc wśród nich „przebierać” [Bauman 1997: 145]. Dla tak sprawnego poruszania się w mieście, nie wystarcza jedynie opanowana umiejętność czytania, ale i rozpoznawania innych tekstów (w tym niejednokrotnie obcojęzycznych), nieraz człowiek musi się wykazać znajomością i wielu innych znaków, w tym ikonicznych, indeksowych, oraz symbolicznych.

Na ile jednak dzięki formie możemy odgadnąć z czym mamy do czynienia, jeżeli chodzi o szyldy reklamowe? Ich celem jest przykucie uwagi potencjalnego klienta. Ale czy rzeczywiście zawsze indeksy, ikony, symbole klientowi pomagają, czy mogą wprowadzać w błąd? Spróbujemy rozpatrzyć przejaw takich zjawisk w Kielcach i w Nowogrodzie Wielkim. Przyjrzymy się bliżej temu zjawisku, w oparciu o szyldy komercyjne.

Za Chudzik, w ujęciu Peirce'owskim znaki dzielą się ze względu na związek, jaki łączy znak z desygnatem na: indeksy, ikony i symbole. Podana kolejność jest odzwierciedleniem procesu „oddalania się” znaku od oznaczanego obiektu [Chudzik 2010: 110]. Przytaczając poniżej definicje indeksu, ikony oraz symbolu, powołujemy się na definicje tych pojęć określone przez naukowców, w tym językoznawców (Peirce'a Ch., Tabakowskiej E., Lyons'a J.), które zostały zebrane i scalone przez Chudzik A. w książce pt.: „Inskrypcje w przestrzeni miejskiej”.

Indeks — znak, wskazujący na coś znajdującego się w jego bezpośredniej bliskości. Powiązanie formy ze znaczeniem na zasadzie przyległości (dosłownej lub przenośnej) [Chudzik 2010: 110-111].

Ikona — podobieństwo znaczenia do formy, w jakiej jest ono przekazywane; korespondencja między formą a znaczeniem. Ikony są podklasą znaków niearbitralnych, w której zachodzi naturalne lub kulturowe podobieństwo do obiektu. Czynnikiem nadającym ikonie wartość, jest wspólna wiedza kulturowa komunikujących się jednostek, obejmująca m.in. znajomość skryptów kulturowych i kulturowych konwencji oznaczania [Chudzik 2010: 115-116].

Symbol — znak, którego związek z reprezentowanym obiektem jest jedynie konwencjonalny, co może — ale nie musi oznaczać też nieumotywowany [Chudzik 2010: 120].

Należy jednak zwrócić uwagę, że bardzo rzadko zdarza się, ażeby któryś ze znaków na szyldzie komercyjnym istniał „w pojedynkę”. Już sam szyld jest przecież znakiem. Po pierwsze, za każdym razem, wszystkie ze znaków, które przedstawione zostaną poniżej, są indeksami, gdyż wskazują na coś znajdującego się w bezpośredniej bliskości od znaku. Z kolei każdy z nich może zawierać albo symbol albo ikonę, które można skalować. Najdalszy ze swej natury od obiektu oznaczanego jest symbol, najbliższa zaś obiektowi temu będzie deiktyczna, ostensywna semiotyka. Po drugie zaś, możemy spotkać się z tym, że na jednym szyldzie (będącym indeksem) mamy do czynienia z kilkoma rodzajami znaków na raz [np. napis (jego treść i forma) + zdjęcie, grafika czy piktogram], na każdym niemal szyldzie znaki owe się przeplatają. Biorąc pod uwagę powyższe wywody, spróbujemy skupić się na każdym aspekcie występowania znaków z osobna, skupiając się na relewantnych cechach występujących na różnego rodzaju szyldach i banerach reklamowych przedstawionych poniżej.

OSTENSYWNA SEMIOTYKA

Wystawianie towarów przed sklep

Ten sposób „żywych szyldów” jest popularny w sytuacji, w której wystawiony towar nie stanowi bardzo dużej wartości materialnej (zwiększone ryzyko kradzieży). Wystawiony towar jest znakiem wskazującym na to, jakiego typu towarów możemy się spodziewać wewnątrz danego sklepu (zdj. 1).

1. Kielce, warzwniak



2. Kielce, sklep motoryzacyjny



Wystawianie towarów w witrynach sklepowych

Tego typu znaki mają funkcję podobną do wymienionego wyżej wystawiania towarów przed sklep, z tą jednak różnicą, że w tym przypadku wartość produktu nie gra roli, a klient nie wchodząc na teren sklepu nie ma z przedmiotem bezpośredniej styczności. Może go natomiast oglądać przez szybę, lub dopiero po wejściu do sklepu (zdj. 2).

IKONY

Zdjęcie/grafika oferowanego towaru

Ten typ reklamy wykorzystywanej na szyldach czy banerach jest szeroko rozpowszechniony zarówno w Polsce, jak i w Rosji. W zdecydowanej większości, zdjęcie, prócz tego, że jest obrobione i pokazuje z reguły dany produkt w jak najlepszym wydaniu, co w działalności reklamowej jest rzeczą zrozumiałą, to przedstawia nierzeczywisty rozmiar produktu, przeważnie będąc powiększeniem jego tak, ażeby klient już z dala widział zikonizowaną ofertę, bądź też niekiedy jest ono pomniejszone, gdyż rozmiar jego ograniczony może być wielkością szyldu (zdj. 3,4).

3. Kielce, sklep mięsny



4. Nowogród Wielki, piekarnia



Zdjęcie/grafika wykonawcy usługi

Na kolejnym zdjęciu (zdj. 5.) przedstawiony jest człowiek w czapce budyńwce, która jest atrybutem kucharza — zobrazowana w ten sposób postać, mająca przedstawiać wykonawcę usługi, może sugerować, iż miejsce to związane jest z działalnością gastronomiczną.

Zdjęcie/grafika adresata usługi bądź adresata produktu

Pierwsze zdjęcie jest reklamą gabinetu stomatologicznego (zdj. 6a), adresatem której są — jak mówi sam szyld — wszyscy (ros. все). Widzimy więc zarówno dziecko, jak i kobietę i mężczyznę. Kolejna fotografia (zdj. 6b) przedstawia baner sklepu z odzieżą oraz obuwiem dla dzieci, na którym znajduje się dziewczynka.

5. Kielce, bar



6. Nowogród Wielki: a) gabinet stomatologiczny, b) sklep odzieżowo-obuwniczy dla dzieci



Zdjęcie/grafika narzędzi służących do wykonania danej usługi

Przeważnie z tego typu szyldami mamy do czynienia wówczas, gdy narzędzie jest charakterystyczne i ściśle połączone z wykonywaniem danej usługi (np. maszyna do szycia — krawiec, nożyczki, suszarka — fryzjer; lakier do paznokci — kosmetyczka itp.) (zdj. 7, 8).

7. Kielce, firma oferująca usługi budowlane



8. Nowogród Wielki, zakład fryzjerski



Zdjęcie/grafika przedmiotu usługi

W tego rodzaju reklamach (zdj. 9, 10), w których uwagę zwraca się już na sam przedmiot usługi, powinien być on rzeczą charakterystyczną i rozpoznawalną (np. ząb). Użycie w szyldzie zobrazowanego sprzętu do borowania zębów mogłoby być wręcz odstrasżające i mieć skutek zupełnie odmienny od zamierzonego.

9. Kielce,
salon kosmetyczny



10. Kielce,
zakład stomatologiczny



Wystawienie nieproporcjonalnych towarów w formie atrap

Atrapy tego typu są charakterystyczne i szybko zapadają w pamięci, co dla instytucji komercyjnych, handlowych, jest niezwykle ważne (zdj. 11, 12). Tym bardziej w tym przypadku, jeżeli ktoś wystawiłby przed sklep krzesło normalnej wielkości, mogłoby to być czymś zupełnie niezauważalnym i prędzej byłoby skojarzone z wyrazem użyteczności niż reklamy (krzesło służy do siedzenia, więc ktoś je tam zostawił, aby na nim móc usiąść). Natomiast w momencie, kiedy ma ono wysokość co najmniej pięciokrotnie przewyższającą dorosłego człowieka, raczej nikt nie wyczytuje użytecznej funkcji tego mebla. Tego typu znaki mogą być rozpoznawalne na skalę miasta.

11. Kielce, kantor



12. Nowogród Wielki, sklep meblowy



SYMBOLE

Napisy

Najczęstszym symbolem jest oczywiście sam napis (zdj. 13, 14). W większości informuje on o branży, nazwie (np. sklepu bądź zakładu), dostępnych usługach bądź artykułach, adresie, godzinach pracy. Należy również pamiętać o tym, że napis taki, to nie tylko treść ale i forma — kolorystyka, odpowiednia czcionka, czy język, już mogą być różnie interpretowane przez odbiorcę, co często wykorzystują ich twórcy. Może oczywiście zawierać inne, bardziej szczegółowe informacje. Aby prawidłowo odczytać taki szyld jako całość, należy znać kod, jakim posłużył się jego autor — czyli dany język. Warto nadmienić, że wszelkie pozostałe rodzaje znaków, wykorzystywane na szyldach czy banerach komercyjnych, w większości, w stosunku do napisu stanowią jedynie jego dopełnienie, upiększenie, uatrakcyjnienie.

13. Kielce, salon obuwia



14. Nowogród Wielki: zakład szewski i dorabiania kluczy



Plastyczna symbolika

Już samo miejsce nawiązuje formą do oferowanych towarów, czy oferowanej usługi. Na przedstawionym zdjęciu (zdj. 15) znajduje się budka w kształcie kubka do kawy. Stanowi on zarówno miejsce, w jakim wykonywana jest usługa, jak i poprzez swój nietypowy wygląd stanowi także reklamę. W kolejnym zaś przypadku (zdj. 16), budka, w której sprzedawane jest pieczywo kształtem swoim przypomina młyn, czyli miejsce, w którym mieli się zboże, niezbędne do jego wyrobu.

15. Kielce, budka z kawą



16. Nowogród Wielki, piekarnia



Wystawienie znanych brandów

Znaki tego typu mogą wskazywać na prowadzenie określonej działalności, bezpośrednio lub pośrednio związanej z reklamowanym brandem, a mogą też stanowić informację o monopolu sprzedaży jednego koncernu (zdj. 17, 18).

17. Kielce, ogródki piwne



18. Nowogród Wielki, sklep spożywczy



Powtarzające się motywy w przedsiębiorstwach o podobnym profilu

Powszechnym przykładem jest motyw krzyża, lub też laski Asklepiosa (Eskulapa), występujące na szyldach bardzo wielu aptek (zdj. 19, 20), które zamieszczane są tam z uwzględnieniem mniejszych lub większych kombinacji (zdj. 21). Motyw ten powtarza się również i w innych sklepach czy przedsiębiorstwach, niebędących aptekami, których działalność ma jednak zbliżony do nich charakter (np. sklep z ziołami, przychodnia) (zdj. 22).

19. Nowogród Wielki, apteka



20. Kielce, apteka



21. Kielce, apteka



22. Kielce, sklep medyczny



Kolorystyka nawiązująca do osoby odbiorcy

Jeżeli widzimy szyld, który jest bogaty w kolory, to bardzo często okazuje się, że należy on do sklepu bądź organizacji, działalność lub towary których związane są z dziećmi. Jest to pewnego rodzaju konwencja, dzięki której możemy rozpoznać do kogo adresowane są takie sygnały (zdj. 23, 24).

23. Kielce,
sklep z zabawkami



24. Nowogród Wielki,
sklep z odzieżą dziecięcą



Kolorystyka nawiązująca do oferowanych towarów

W takim przypadku, jak przedstawiony na zdjęciu (zdj. 25) szyld sklepu jubilerskiego, napisy, w kolorze złotym i srebrnym, nawiązują do towarów, jakie są charakterystyczne dla tego typu branży, gdyż właśnie wyroby ze złota i srebra są w niej sprzedawane.

25. Kielce, sklep jubilerski



26. Kielce, szkoła jazdy



Uplastycznienie, zobrazowanie name'u

Tego typu znak jest szczególnie „chwytliwy” — po pierwsze już sama nazwa wskazuje na to, z czym mamy do czynienia, a po drugie wewnątrz niej niektóre litery mogą na to wskazywać swoją nietypową formą. Biorąc za przykład pierwsze zdjęcie z tego typu przypadkiem (zdj. 26) litera o w wyrazie *szkoła*, zastąpiona została grafiką znaku drogowego, co z kolei wywołuje jasne asocjacje ze znakiem skierowanym do (tutaj: przyszłych) kierowców. Kolejny przykład to szyld z nazwą kwiaciarni *Kaktus* (ros. *KAKTYC*), gdzie literę *u* (rosyjskie *y*) zastępuje grafika przedstawiająca właśnie tą roślinę (zdj. 27).

27. Nowogród Wielki,
kwiaciarnia



28. Kielce: a) sklep spożywczy
b) sklep spożywczy



Nawiązanie ikoną jedynie do nazwy sklepu

Szyldy tego typu mogą być niekiedy mylne dla odbiorcy, dlatego, że nieraz nazwa sklepu nie jest związana z produktami przez ten sklep oferowanymi. Nazwa sieci sklepów *Biedronka*, *Żabka* czy *Małpka* (zdj. 28 a, b), oraz zobrazowanie tych zwierząt na ich szyldach, wcale nie oznacza sklepu zoologicznego, tak samo jak przykład salonu piękności *Sonata* (zdj. 29), w szyldzie którego znajdujemy pięciolinię z nutami — również nawiązuje jedynie do jego nazwy.

29. Nowogród Wielki, salon piękności



Kolorystyka nawiązująca do nazwy sklepu

Podobnie jak w powyższym przypadku, również kolorystyka może nawiązywać wyłącznie do nazwy sklepu, nie zaś do towarów w niej sprzedawanych. Zamieszczone zdjęcie (zdj. 30), posłuży tu dobrym przykładem — złoty kolor napisu sklepu obuwniczego nie oznacza opisywanego nieco wcześniej przykładu sklepu jubilerskiego, co tu równoznaczne byłoby ze sprzedażą złotego obuwia, a stanowi wyłącznie dopełnienie czy też podkreślenie nazwy sklepu *Gold boot*.

Czcionka nawiązująca do nazwy sklepu/przedsiębiorstwa

Zabawy tego typu, jak przedstawione na zdjęciu (zdj. 31), nie stanowią znaczącej części na rynku reklamowym, natomiast na pewno zwracają na siebie uwagę odbiorców dzięki swojej oryginalności i niekonwencjonalności. Na tym akurat przykładzie forma liter nawiązuje do spadających klocków w grze komputerowej *Tetris*, a właśnie tak nazywa się reklamowane przedsiębiorstwo.

31. Nowogród Wielki, centrum handlowo-budowlane



Napis w języku obcym

Napis na szyldzie w obcym języku, nawiązuje do specyfiki danego miejsca, prowadzonej w nim działalności, bądź oferowanych towarów (zdj. 32 — hiszpańska restauracja *Si Señor*, 33 — sklep odzieżowy *Stile Italiana*). Takie zjawisko szczególnie wyróżnia się w Rosji, gdzie obowiązującym alfabetem jest cyrylica, a nie łacinka.

33. Kielce, sklep odzieżowy



30. Kielce, sklep obuwniczy



32. Kielce, restauracja hiszpańska



34. Nowogród Wielki, kawiarnia



Transkrypcja

Jak zostało wspomniane, w Rosji, w której obowiązującym alfabetem jest cyrylica, mamy do czynienia ze znacznie większą paletą możliwości wprowadzenia gier językowych z wykorzystaniem elementów języka obcego. Może tu bowiem występować zarówno proces transkrypcji z języka obcego na rosyjski, jak w przypadku kawiarni *Хеппи Ленд* (z ang. Happy land) (zdj. 34). Niekiedy obok takiego napisu znajduje się właśnie i obcojęzyczny odpowiednik, jak w przypadku *killfish discount bar* — *киллфиш* (zdj. 35), czy też *паб стейк хаус* — *pub steak house* (zdj. 36).

35. Nowogród Wielki, bar



36. Nowogród Wielki, pub



Przetłumaczone szyldy w języku obcym i ojczystym

W zaprezentowanym przykładzie (zdj. 37), prócz przeniesionego słowa *club*, reszta nazwy została przetłumaczona na język rosyjski zgodnie ze wszystkimi zasadami poprawnej translatoryki. Dla zobrazowania różnicy pomiędzy tym, a poprzednim przykładem, to gdyby właściciele klubu zechcieli wykorzystać transkrypcję, jak to miało miejsce w przekładach powyżej, to szyld ten zawierałby napis *Найт Оушен Клуб*.

37. Nowogród Wielki, dyskoteka



38. Nowogród Wielki, bar sushi



Użycie czcionki stylizowanej na inną kulturę

Aby osiągnąć efekt stylizowania na pewną kulturę, nie jest konieczne użycie obcego języka, a nieraz wystarcza już samo zastosowanie czcionki stylizowanej na takową. Wówczas konieczność władania językiem obcym nie jest wymagana (zdj. 38, 39). Rosyjska uczona T. Shmelewa taki typ obcojęzyczności nazywa kaligraficznym [Шмелева 2014: 66].

39. Kielce, sklep chiński



40. Kielce, drogeria



Zastąpienie spójnika znakiem „&”

W nazwach sklepów bądź instytucji usługowo-handlowych zauważyć można, iż spójnik *i* (rosyjskie *u*) zastępowany jest znakiem — &. W przypadku języków, w których spójniki te są długie, a zależy na zaoszczędzeniu miejsca (np. angielskie *and*) wówczas użycie znaku & ma rację bytu, gdyż rzeczywiście gwarantuje większą zwięzłość (np. w Kielcach drogeria *hebe health & beauty*, zdj. 40). Natomiast w języku polskim czy rosyjskim nie spełnia takiej funkcji (np. *Rockoteka & kawiarnia*, nazwa sklepu z akcesoriami dla zwierząt w Nowogrodzie Wielkim *Kom & Дог* itp.) (zdj. 41, 42).

41. Kielce, klub



42. Nowogród Wielki, pub



Forma szyldu nawiązująca do towaru

Jak zauważyć możemy na załączonych fotografiach (zdj. 43, 44, 45), nie tylko to, co przedstawione na szyldzie, ale i już sama jego forma, kształt, ogólny zarys, mogą nawiązywać do oferowanego towaru, bądź być związane z okazywaną usługą. Pierwsze ze zdjęć przedstawia szyld w kształcie klucza, co jest reklamą oferowanej usługi ich dorabiania, nowogrodzka reklama serwisu samochodowego w formie tablicy rejestracyjnej, czy szyld kina na imitacji taśmy filmowej.

43. Kielce, zakład zajmujący się dorabianiem kluczy



44. Nowogród Wielki, serwis samochodowy



45. Nowogród Wielki, kino



ZNAKI INDEKSOWE

Do takowych odnieść można strzałki prowadzące do danego miejsca (sklepu). Strzałki pomagają orientować się w tym, dokąd człowiek powinien się kierować, chcąc znaleźć np. dany sklep, bądź główne do niego wejście. Warto podkreślić fakt, iż wystarczyłoby szyld taki obrócić, aby wprowadzić w błąd osobę chcącą dostać się do miejsca przez niego wskazywaną. Ta przestrzenna przyległość w tym przypadku ma bardzo duże znaczenie (zdj. 46). Bardzo często uzupełnienie szyldów, które posiadają strzałki, stanowi informacja o odległości miejsca docelowego od tego, w którym umieszczona została reklama (zdj. 47). Ponadto uzupełnienie takie stanowić może schematyczna mapka lub/oraz adres. Zdarza się i tak, że już forma szyldu wskazuje na lokalizację miejsca, do jakiego się on odnosi, gdyż przypomina właśnie strzałkę (zdj. 48). Podobną funkcję pełnią również osoby wskazujące dokąd iść, zachęcające do odwiedzenia sklepu czy restauracji (często nagabujący ludzi przebierańcy). W takim przypadku oni również traktowani będą jako znak indeksowy.

46. Nowogród Wielki, sklep odzieżowy



47. Kielce, salon samochodowy



48. Nowogród Wielki, dom gościnny



Badacz lingwosemiotyki przestrzeni miejskiej nie może pozwolić sobie na pominięcie tak powszechnie występujących zjawisk semiotycznych, jak opisane powyżej. Szyldy i banery w obu miastach stanowią ogromną bazę materiału do analizy, i na ich przykładzie można w interesujący sposób przedstawić różne formy występowania znaku.

LITERATURA

1. Bauman Z., *Wśród nas, nieznanymi* — czyli o obcych w (po)nowoczesnym mieście [w:] *Pisanie miasta, czytanie miasta* pod red. A. Zeidler-Janiszewskiej, Poznań 1997.
2. Chudzik A., *Inskrypcje w przestrzeni miejskiej*, Sanok 2010.
3. Лещак О. В., *Функционально-прагматические основы исследования города Севастополя как семиотического объекта* [в:] *Аналитический сборник по результатам мониторинга функционирования русского языка в г. Севастополе*, Севастополь 2007.
4. Шмелева Т. В., *Ономастикон российского города*, Saarbrücken 2014.

ОБ ЭКСПЛИКАТИВНЫХ СХЕМАХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ МОДЕЛЕЙ (НА ПРИМЕРЕ КОГНИТИВНОГО ПРОСТРАНСТВА «ПРИРОДА» В ПЕСНЯХ БОРИСА ГРЕБЕНЩИКОВА)

Светлана Лещак

**канд. филол. наук, адъюнкт в Институте иностранной филологии
Университета Яна Кохановского в г. Кельце (ПОЛЬША)**

Олег Лещак

**доктор филол. наук, профессор в Институте иностранной
филологии Университета Яна Кохановского в г. Кельце (ПОЛЬША)**

ABSTRACT

Artykuł jest poświęcony problemowi wyróżnienia artystycznego modelu obrazowania oraz realizujących go schematów eksplikatywnych. Modelu obrazowania pojmuję się jako funkcja strukturalno-modelowa odpowiedzialna za sposób kognitywnej prezentacji realiów w osobnym tekście artystycznym, cyklu tekstów, dziełach danego autora lub określonym kierunku artystycznym. Semantyka modelu obrazowania zawsze wiąże się z pewną przestrzenią kognitywną obrazu świata. Na przykładzie przestrzeni kognitywnej „przyroda” autorzy rozpatrzyli podstawowe modele obrazowania oraz schematy eksplikatywne wykorzystywane przez Borysa Griebienyszczikowa w jego poetyckich tekstach. Ponadto, w artykule ujawnione zostały najbardziej relewantne dla idios stylu poety koncepty służące do obrazowania natury albo wykorzystywane jako narzędzia do obrazowania różnych przejawów świata ludzkiego przez pryzmat świata przyrody.

Słowa kluczowe: poezja Borysa Griebienyszczikowa, idios styl, przestrzeń kognitywna, naturfakt, eksplikatywny schemat, model obrazowania, koncept.

Стаття посвящена виділенню функції образотвірної художественної моделі і реалізуючих її експлікативних схем. Образотвірна модель розуміється як структурно-модельна функція, відповідаюча за спосіб когнітивного представлення реальності, зображуваної в окремому тексті, циклі текстів, творчестві окремого автора або в певному художественному напрямку. Семантика образотвірної моделі завжди сопряжена з певним когнітивним простором картини світу. На прикладі когнітивного простору «природа» Автори розглянули основні образотвірні моделі і експлікативні схеми, використовувані Борисом Гребенщикою в його поетических текстах. Крім цього, в статті були виявлені найбільш релевантні для ідіостіля поета концепти, що стосуються до зображенню природи, або використовувані як інструменти представлення людського світу крізь призму світу природи.

Ключеві слова: поезія Бориса Гребенщикова, ідіостиль, когнітивне простор, натурфакти, експлікативна схема, образотвірна модель, концент.

Стаття присвячена виділенню функції художньої моделі зображення і реалізуючих її експлікативних схем. Модель зображення розуміється як структурно-модельна функція, що відповідає за спосіб когнітивного представлення реальності, зображуваної в окремому тексті, циклі текстів, творчості окремого автора або в певному художньому напрямку. Семантика моделі зображення завжди пов'язана з якимось когнітивним простором картини світу. На прикладі когнітивного простору «природа» автори розглянули основні образотворчі моделі і експлікативні схеми, які використовуються Борисом Гребенщиковим в його поетичних текстах. Крім цього, в статті були виявлені найбільш релевантні для ідіостилу поета концепти, які стосуються зображення природи, або ж використовуються як інструменти представлення людського світу крізь призму світу природи.

Ключові слова: поезія Бориса Гребенщикова, ідіостиль, когнітивний простір, натурфакт, експлікативна схема, модель зображення, концепт.

The paper distinguishes the function of a descriptive artistic model and the explicative schemes of its realization. The descriptive model is considered a structural-model function responsible for the way of cognitive representation of reality that is pictured in a text, a series of texts, creative output of an author, or certain artistic trend. Semantics of a descriptive model is always connected to some cognitive space of the picture of the world. On the example of cognitive space “nature”, the authors focused on the main descriptive models and explicative schemes used by Boris Grebenshchikov in his poetical texts. Moreover, the authors determined the concepts most relevant to the poet’s idiostyle. These concepts either related to the image of nature or were used as the instruments of representation of human world through the prism of the world of nature.

Key words: Boris Grebenshchikov’s poetry, idiostyle, cognitive space, nature facts, explicative scheme, descriptive model, concept.

Исследуя художественную картину мира Бориса Гребенщикова, мы столкнулись с необходимостью выделения наряду с ранее описанными клишированными и цитатными единицами, фразеосхемами и фразеосинтаксическими моделями [см. 2; 9] особой структурно-модельной функции, отвечающей за способ когнитивного представления реальности, изображаемой в отдельном тексте, цикле текстов, творчестве отдельного автора или в определенном художественном направлении. Мы предлагаем называть такого рода функцию *изобразительной моделью*.

Изобразительная модель, будучи когнитивно-дискурсивным алгоритмом презентации содержания / смысла, должна включать в себя три обязательных составляющих:

- прагматику изображения,
- информацию о когнитивном потенциале ключевых концептов и
- соответствующие прагматике **экспликативные схемы** презентации информации.

Прагматика изображения действительности (реальной или виртуальной) зависит не только от интенции и способности суждения субъекта, но и от определенных когнитивно-дискурсивных стратегий, выработанных в данной лингвосемиотической культурной сфере и зафиксированных в соответствующем

дискурсивном коде. Поэтому целый ряд изобразительных моделей, используемых писателями, восходит к узусу или фольклорной традиции, а также заимствуется от других авторов, что может порождать как стандартные приемы, так и литературные штампы. К области прагматики изображения следует отнести также характерные (релевантные) для данного автора субъектные оценки представляемой художественной действительности. Именно в прагматике изобразительной модели следует усматривать источник всех сопоставлений и оппозиций, аналогий и мыслительных редукций, актуализаций и отвлечений, обобщений и референций, осуществляемых субъектом изображения в ходе презентации объекта. Прагматика изображения существенно влияет как на выбор знаковых средств, так и на выбор средств синтаксических. В свое время мы посвятили проблеме прагматики использования Борисом Гребенщиковым прецедентных текстов ряд статей [см.: 1; 4; 6; 7].

Второй, семантической или содержательно-смысловой составляющей изобразительной модели является: определенный фрагмент когнитивной база памяти — **когнитивное пространство**, в которое входят не только характерная понятийно-концептуальная система и воспроизводимые ментальные единицы эмотивно-волевого и сенсорного плана, но и соответствующая семиотическая информация: слова, фразеологизмы и языковые клише, прецедентные высказывания и тексты, а также различного рода невербальные знаки. Инвариантные семиотические средства, используемые данным автором в изобразительных моделях, входят в его идиолектный лексикон, поэтому исследование знаковых составляющих текста отдельного произведения не должно игнорировать того, что встречающиеся в тексте единицы могут носить чисто идиолектный и идиостилевой характер.

Наконец, третья составляющая изобразительной модели — это набор моделей экспликации мыслительной интенции семиотическими средствами (в т.ч. моделей речемышления). Мы предлагаем называть их *экспликативными схемами*. Нельзя отождествлять экспликативные схемы с синтаксическими или номинативными моделями языка. Это модельные функции более глубокого уровня. Они могут присутствовать не только у писателя, философа, журналиста, политика, ученого или общественного деятеля, создающих вербальные тексты, но и у художника, скульптора, хореографа или режиссера, оперирующих оптическими знаками. Нельзя исключать возможности наличия своих экспликативных схем также у композиторов или музыкантов-исполнителей.

Экспликативные схемы изобразительных моделей понимаются нами как схемы мыслительно-семиотического представления информации в форме широко понимаемых суждений и умозаключений. Это могут быть схемы предцирования суждений о субъектах и объектах (представления их в отношении к разного рода процессам), схемы каузирования или атрибуирования процессов, а также схемы атрибуирования объектов. Семиотическая реализация такого рода процедур дискурсах в разного типа может осуществляться как вербальными, так и невербальными средствами.

Понятно, что на уровне лингвосемиотики языковыми средствами реализации тех или иных экспликативных схем являются обычные **модели вербализации** информации, т.е.: синтаксические модели образования текстов, сверхфразовых единств или предложений, фразеосинтаксические модели и фразеосхемы, модели использования лексикона, а также номинативные модели метафоризации и метонимизации.

В ряде работ мы уже анализировали специфику метафоризации [5], использования прецедентных знаков [2; 3; 8], фразеосхем и фразеосинтаксических моделей [9] в песенном творчестве Бориса Гребенщикова. В данной работе мы ставим перед собой задачу представления и описания ряда экспликативных схем, функционирующих в изобразительных моделях представления в творчестве поэта когнитивного пространства природы. Изображаться при этом может как сама природа, так и иные элементы художественной действительности посредством концептов, связанных с природой.

Выше мы уже оговаривались, что тот или иной способ изображения может касаться только отдельного произведения или отдельного цикла произведений, но может относиться и ко всему творчеству данного автора. Как оказалось, способ представления природных реалий и их субъективных оценок в песенных текстах Гребенщикова отмечен высокой регулярностью и инвариантностью, проходящей сквозь все его творчество, в связи с чем можно говорить об **изобразительных моделях творчества** (а не отдельных произведений или циклов).

Концептуализация когнитивного пространства «природа»

Говоря об изобразительных моделях, направленных на представление природы, мы необходимо сосредоточиваемся на их семантической составляющей, а значит прежде всего обращаем внимание на ключевые концепты, сопряженные с данным когнитивным пространством. Под термином *концепт* мы понимаем культурно маркированное ментальное поле, в которое входят сходные по содержанию и смежные по объему понятия. К таковым в песенном творчестве Гребенщикова относятся (подаем в порядке убывания частотности, в скобках поданы вербализующие концепт номинаты):

небо (*небо / небеса / небесный / поднебесье / небосвод*), **свет** (*свет / светлый / светло / светить / огонь² / гореть*), **вода** (*вода / безводный / подводный*), **земля** (*земля / подземный / неземной / твердь*), **огонь** (*огонь¹ / пламя / гореть / пожар / пламень / пламенный / огнедышащий / огнемет / жар*), **дерево** (*дерево / ветви / ветка / корни / листья / листва / лист / лес / лесной*), **звезда** (*звезда / звездочка / звездный / надзвездный / беззвездный / светила*), **ветер** (*ветер / ураган / смерч / трамонтана*), **снег** (*снег / снежный / сугроб*), **утро** (*утро / утром / поутру / рассвет / утренний / рано / рань / заря*), **мир** (*мир / свет / природа*), **темнота** (*темнота / темный / темно / тьма / мрак / сумрак / полумрак / полутемный*), **река** (*река / речной*), **птица** (*птица / птичий / ворон / ворона / воронье / ястреб / коростель / лебедь / крыло*), **луна** (*луна / лунный / подлунный*), **солнце** (*солнце / солнечный*), **трава**, **камень** (*камень / каменный*), **весна** (*весна / весной / весенний / апрель*), **тьма**, **ночь** (*ночь / ночью / ночной / полночь / вечер / вечерний*), **день** (*день / днем / дневной / полдень / полуденный*), **дождь**, **зверь** (*зверь / волк / волчий / звериный / пес / животное / волчица*), **пустота** (*пустота / пустой / пустыня / пустынный*), **зима** (*зима / зимой / зимний / декабрь / январь*), **лед** (*лед / льдина / ледяной*), **море** (*море / морской / океан / океанский*), **лето** (*лето / летом / летний*), **цветы** (*цветы / цветок / цвет / цвести*), **воздух** (*воздух / воздушный*),

Вербализация концепта может быть непосредственной (если номинат является знаком ядерного для данного концепта понятия) или опосредованной (если номинат облигаторно содержит в своем содержании или объеме семы, указывающие на данное понятие). Так, слово *огонь* является непосредственным номинатом концепта «огонь», а *пламя*, *огнедышащий* или *огнемет* —

опосредованными (в их значении присутствует сема «огонь», т.е. смежное отнесение к понятию огня).

Несколько слов стоит посвятить проблеме выделения концептов, т.е. фактически приписывания статуса концептуальных одним понятиям и лишения такого статуса других. Первым и наиболее простым критерием можно считать частотность употребления непосредственных экспликативов в разных произведениях. За нижний порог мы приняли число 10 (если взять во внимание, что общее число проанализированных песен авторства Гребенщикова — 438, то это частотность чуть более 2%). Но частотность, конечно, не может быть единственным критерием. Следует брать во внимание разнородность презентации концепта в текстах (в качестве самостоятельного субъекта объекта или предиката суждений, в т.ч. в качестве объекта или субъекта сравнения, в качестве атрибута для других объектов или в качестве обстоятельства каких-то процессов). Разноплановость презентации понятия показывает его значимость для художественного изображения. При этом из корпуса в ряде случаев следует исключать те презентации, где лексический экспликатив использован лишь как часть некоей узуальной аналитической единицы (клише или фразеологизма) и не играет самостоятельной роли в высказывании. В таких случаях, как в *Летнем Саду зимой* прилагательное *летний* является значимым несмотря на то, что является частью клишированного наименования, т.к. призвано актуализировать оппозицию концептов «зима — лето».

Разноплановость изображения состоит также в том, используется ли понятия только для непосредственной презентации природы, или же оно вовлекается также в различные процедуры иносказания. Так, понятие леса встречается в различных контекстах в корпусе данных свыше 20 раз, однако ни разу оно не подвергается художественной трансформации, используясь исключительно как элемент содержания. То же касается еще менее частотного понятия вечера. Поэтому мы исключили оба этих понятия из числа самостоятельных концептов, отнеся первое в поле концепта «дерево», а второе — в поле концепта «ночь» (все контексты со словами *вечер* или *вечерний* обозначают позднее время суток и противопоставлены по смыслу дню, как и слова *ночь*, *ночной*).

Дополнительным фактором концептуализации понятия может быть то, что большинство использований его непосредственных экспликативов служит для смежного отнесения к какому-то другому, гораздо более частотному концепту. Так, например, понятия корней, листвы или ветвей, будучи малофреквентными (соответственно 5, 13 и 16 употреблений) постоянно используются в контексте описания или представления дерева. В случае понятий листвы и веток существенным фактором непризнания их концептуальной самостоятельности является постоянное атрибуирование их понятиями отдельных видов деревьев (*дуба, березы, ивы, сирени, еловые, яблоневые, осиновые*) или клишированными определениями (*опавшие листья, густая листва*), а также использование их в качестве конкретизатора понятия дерева в качестве обстоятельства места (*над их ветвями, ветер в твоих ветвях, на наших ветвях, в лесу под густой листвой, древо жизни зеленеет в листьях*). То же относится и к самому понятию природы, которое в виде непосредственного номината встречается в различных контекстах у Гребенщикова всего 7 раз (при этом дважды в одном и том же произведении), тем не менее, обилие конкретизирующих его концептов делает это слово значимым в художественной картине мира поэта, а характер

употребления свидетельствует в пользу включения его в качестве экспликатора концепта «мир».

Еще один аргумент в пользу концептуального характера того или иного понятия — вынесение его номинации в заглавие (**Всадник между небом и землей, Небо цвета дождя, Почему не падает небо, Небо становится ближе, Железнодорожная вода, Нож режет воду, Я прошу воду, Пришел пить воду, Поезд в огне, Огонь Вавилона, Моей звезде, Звездочка, Зелёная звезда, Серые следы на сером снегу, Капитан Белый Снег, В этом городе снег, С утра шел снег, Королевское утро, Поутру, Мир подходит к концу, Река, Встань у реки, Красная река, Время луны, Партизаны полной луны, Там, где взойдет луна, Луна, успокой меня, Желтая луна, Немного солнца в холодной воде, Камни в холодной воде, Стучаться в двери травы, Серые камни на зеленой траве, Дерево, Движение в сторону весны, Танцы на грани весны, Песнь весеннего восстановления, Тень, Тень твоего крыла, В подобную ночь, Сегодня ночью кто-то..., Сыновья молчаливых дней, Обещанный день, Юрьев день, Наступление яблочных дней, Новые дни, День радости, День в доме дождя, Последний дождь, Укравший дождь, Из сияющей пустоты, Заполнять пустые места, Летом, Как движется лед, Цветы Йосивары, Северный Цвет**). Как видим, в ряде случаев в заглавие попадает сразу несколько концептуальных номинатов. Последнее обстоятельство подсказало еще один важный критерий концептуальности частотных понятий — их когнитивная системность. То, что в творчестве данного автора можно без труда выделить широко представленное концептуальное пространство природы, усиливает концептуальную значимость понятий, входящих в это поле.

Существует две возможности изображения природы в художественном произведении — прямое и трансформированное. В первом случае мы имеем дело с уровнем содержания текста (природа представлена в произведении как содержательный фон для более важной смысловой информации), во втором же — с созданием образности с целью вовлечения информации о природных объектах и явлениях природы в художественное осмысление. При этом такое художественное осмысление может осуществляться двумя способами: либо мы наделяем явления природы и природные объекты узуально нехарактерными им свойствами, либо приписываем их свойства другим объектам и явлениям, для которых такие характеристики считаются несвойственными. Таким образом, можно говорить об изобразительных моделях презентативного и трансформативного типа. Если в центре трансформированного изображения остается природа, можно говорить об «объектной трансформативной изобразительной модели», если же природа используется лишь как орудие изображения чего-то другого, можно использовать определение «инструментальная трансформативная изобразительная модель».

Презентативная изобразительная модель природы у Бориса Гребенщикова

Представление описания природы как такового предполагает ряд когнитивных процедур, целью которых может быть, либо представления самого факта наличия / существования или отсутствия / не существования природного объекта (небо, вода, земля, звезда, снег, мир, река, луна, солнце, трава, камень, дерево, лед, море, лес, цветы, воздух) или явления (свет, огонь, ветер, утро, темнота, тень, ночь, день, дождь, вечер), либо представления его

как совершающего некоторое действие (в качестве субъекта) или же, наоборот, испытывающего на себе воздействие других субъектов (в качестве объекта), а также выявления его характеристик (через актуализацию характерных для него атрибутов) или же, наоборот, представления его как характерного атрибута другого объекта. Кроме этого равно природные объекты, как и явления природы часто представляются в виде мест или времени осуществления какими-то субъектами действий или же протекания процессов с некоторыми объектами. Каждая из этих процедур может носить схематический, алгоритмизированный характер, что позволяет нам говорить об **экспликативных схемах**, реализующих прагматику данной изобразительной модели.

В идиостиле Гребенщикова можно выделить следующие типы экспликативных схем прямого изображения природы:

— констатация состояния экзистенции природного объекта / явления природы (утверждение / отрицание): *там лишь небо да земля, нет ни цветов, ни камней, где зеленые деревья и золото на голубом, кругом высокий лес, но есть цветок и есть песок, огонь по ту сторону реки, надо мною было чистое небо* и под.;

— презентация субъектных свойств природного объекта / явления природы: *смотри как растет трава, трава растет под ногами, и деревья растущие здесь растут из древних корней, ветер качает над ним ветви, падают листья, а вода продолжает течь, черные птицы будут сужать над тобой круги* и под.;

— презентация объектных свойств природного объекта / явления природы: *летит не касаясь земли, держали камни в ладонях, склонен видеть деревья, я оставляю эти цветы, им не позволяют смотреть на воду, дайте немного воды, время перейти эту реку вброд, мы выпускаем птиц* и под.;

— презентация природного объекта / явления природы как места действия: *из всего, что я видел на этой земле, мимо стоячих камней, серые камни на зеленой траве, я шел по следу оленя среди высоких деревьев, на наших ветвях пожухла листва* и под.;

— презентация природного объекта / явления природы как времени действия: *танцуем всю ночь, сегодня днем я смотрел с крыши, ты пришла ко мне утром, она плачет по утрам, но каждый вечер начиналось опять, еще до первого света зари;*

— презентация атрибутивных свойств природного объекта / явления природы: *земля — безводная, пересохшая, твердая, темная, покрытая черной гарью; камни — серые, самоцветные, придорожные, на холме, в холодной воде, в лесу; трава — густая, зеленая, серая, истоптанная; дерево — зеленое, высокое, живое; лес — зимний, темный, бесконечный* и под.

— презентация предикативных свойств явления природы: *цвет — пока цветет иван-чай, а в нем лотосы цветут, огонь — и пожар догорел, нам остался лишь дым, но я не сгораю, и ждешь, когда я кану, а может быть, сгорю, там где светит солнце, это небо уже начинает светиться* и под.;

— узуально допустимое преобразование одних натурфактов в другие: *там где была земля — пыль, живое дерево станет пеплом, там где была вода — пыль,*

— презентация природного объекта / явления природы как атрибута: *земля — край, центр, недра, просторы (земли); вода — плеск, гладь, вкус,*

родник (с); река — середина, берег, лед (на); море — морская (вода, волна), рыбы (в); огонь — жар, отблеск, источник, запах и под.

Несложно заметить, что выстроенные по этим схемам презентации явлений и предметов природы практически не отличаются от узуальных. В них самих сложно обнаружить какую-то смысловую нагрузку и вряд ли они представляют собой специфику гребенщиковского идиостиля, хотя обилие примеров такого типа (а мы приводим лишь отдельные немногочисленные примеры прямых презентаций) свидетельствует о важности самого когнитивного пространства природы для идиостилевой художественной картины мира поэта.

Намного более интересны модели трансформированного изображения природы, касающиеся в первую очередь реификации природных явлений (представления их как физических предметов — натурфактов или артефактов), анимизации природных объектов и явлений (в т.ч. их антропоморфизации), а также натурализации человеческих психологических и социальных черт.

Трансформативные изобразительные модели в идиостиле Бориса Гребенщикова

Специфику творческого идиостиля писателя гораздо более ярко иллюстрируют когнитивные и семантические трансформации как на уровне понятий, так и на уровне суждений. В случае с понятиями о мире природы, становящимися объектом изображения, такие трансформации могут происходить в двух направлениях: либо понятия, узуально трактуемые как не вещественные, о веществляются (реифицируются), либо натурфактуальным понятиям приписывается анимичность (одушевленность) или даже антропность (человеческие черты). Реификация природных объектов, кроме прочего, может заключаться в том, что собирательные или агломеративные понятия (вроде представлений о пространстве) представляются как единичные предметы, а также в том, что натурфактам приписываются нехарактерные для них свойства других натурфактов (например, воздуху — свойства камней, траве — свойства воздуха и т.д.), несколько иным способом реификативного трансформирования натурфактов является их артефактуализация (т.е. явления природы и природные объекты представляются как продукты человеческой деятельности, изделия, товары).

Представим примеры такой реификации и анимизации в отдельных типах экспликативных схем, распределенных по соответствующим изобразительным моделям.

Изобразительная модель реификации натурфактов:

— не узуальное сравнение натурфактов: *ветер любви пахнет, как горький миндаль, вода точь-в-точь моя кровь, ритм как солнце,*

— взаимные метаморфозы явлений природы и природных предметов: *в пальцах его вода превращалась в дым, вода превращается в свет, ветер с вершины будет нам снегом, ночь была бы пустой темнотой, каждый день был океанской волной, (зима) сама обернулась весной, (осень) и под.,*

— трансформация субъектных свойств натурфакта: *содрогнулась вся природа, небо рухнет на землю, движение корней, пусть горит снег, начнут гореть облака, почему не падает небо, и небо расколется на части и под.,*

— трансформация объектных свойств натурфакта: *я покажу тебе твердь, встань у травы, нож режет воду, (пароход) резал воду как кинжал, и пишет на небе, хотел дойти ногами до неба, придет ко мне по тысяче*

ветров, посмотрим как выглядит день, смелей войди в рассвет, спотыкаясь об эту тень, мы уйдем в тень, мы спрячемся в тень, любовь завела меня в тень, ласточкой — в тень, святую святых потеряли в тени, я напоен солнцем, я напоен луной, но прислушайся к мерцающей звезде, я вышел из ветра, серебром по ветру и под.,

— реатрибуирование натурфакта: *летний лед, каменные костры, тяжелое небо, сияющий ветер, из сияющей пустоты, подлунная трава, медленный день, воздух был пуст, наша природа пуста, вся природа пуста такой особой пустотой, гладь пустой воды, пустая темнота, пустыня неба, пока мир сладок, частица / пригоршни огня, круженье / след / пламя / алмазы звезд, пламя зимы, трава семи ветров и под.,*

— искажение натуральной пространственной и временной перспективы: *всадник между небом и землей, упал не на землю, а в небо, падаю в небо цвета дождя, она сидит себе между небом и землей, иду справа от Солнца, слева от Луны, по небу едет река, слева небеса, справа пустота, как много кораблей в небесах, среди черных и белых небес (парю), падающие с неба цветы, с одной стороны свет, а другой стороны нет и под.*

Изобразительная модель денатурализации натурфактов:

— сравнение явления природы с артефактами: *если ночь как туннель, небо лежало как груз, ты дала мне этот мир как игрушку,*

— метаморфоза натурфакта в артефакт: *небо обращается в запертую клеть, снег превращался в сталь, дневной свет — наждак, весь мир это декорация,*

— артефактуализация субъектных свойств натурфакта: *пусть кипит утекающая вода, значит еще перед одним раскроется небо, и словно бы открылось небо,*

— артефактуализация объектных свойств натурфакта: *благословить горящую землю дождем, пора вернуть эту землю себе, нарисованное ветками сирени, написанное листьями по коже, на черно-белой листве уже написано, и они коронуют тебя цветами, ты засушила и скурила цветы, кони говорят человеческим огнем, и хочется ветром писать мелодию этого сна, укравший дождь, мы уйдем за дождем и под.,*

— артефактуализация атрибутов натурфакта *подвенечная земля, человеческий огонь, шелк небес, в чугунном мире вашем, железные цветы рвутся вверх, море в крестах, небо на цепи, в небесах из картона, в железном небе, стальные ветра, а в небе черной тушью чугуна, в электрическом небе, в небе один манифест, резной / хрустальный ветер, раскрашенный воздух, завесы земли, декорации моря, корабли луны, песня яблоневых ветвей, знак огня, знак лета, двери травы, двери закрыты в дождь и лето, в небесах открылась дверь, через дырку в небесах и под.*

Изобразительная модель анимизации / антропоморфизации натурфактов:

— сравнение натурфакта с живым существом / человеком: *земля лежала, как невеста, ветер, он в чем-то похож на меня, океан пел как лошадь,*

— метаморфоза натурфакта в живое существо / человека: *орешник будет судьей, когда ночь была девочкой, ты ребенок земли и воды (дерево),*

— анимизация (антропоморфизация / зооморфизация) субъектных свойств натурфакта: *священный союз земли и неба, небо и земля работают*

под музыку рэггэ, дождь пересохшей земле (нужен), под ногами молчала земля, каждый камень помнит твой след, камни делают вид, что спят, камни, держащие мир, молчание камней, вечер целует траву, деревья слушали их, деревья молчат, деревья знают секрет, о деревьях, что спят, на площади томились цветы, и вода отвечала ему, вода разрешила мне молчать, птицы в небе и рыбы в море знают кто прав, вороны вьют венки и под.,

— анимизация (антропоморфизация / зооморфизация) объектных свойств натурфакта: *я прошу воду, он говорил с водой, из уваженья к огню, вопросами к небесам, задыхаясь от нежности к этому небу и к этой земле, но я пою ветру о солнце, спасибо ветру в моих парусах, лицом к лицу с твоей тенью, я ставил весь мир по местам, я учусь у Луны, (пою) солнцу о полной луне, и под.,*

анимистическое атрибуирование натурфакта: *звериная / подпольная луна, слова / тайная милость луны, молчащее / бешеное небо, вожжа / прицел небес, ветер / снега любви, флейта / кости земли, кот / прицел / сердце зимы, крик пустоты, такие бездарные дни, в обмороченной тьме, птица бледная с глазами окаянными и под.,*

Таким образом в пределах моделей трансформированного изображения природы наиболее продуктивными в идиостиле Гребенщикова являются экспликативные схемы: анимизации субъектных свойств природных объектов (наиболее частотны здесь концепты «ветер», «небо», «дерево», «звезда», «луна», «земля», «камень»), артефактуализации атрибутов натурфактов («небо», «земля», «дождь», «лед»), реатрибуирования («пустота», «звезда», «темнота») и трансформации объектных свойств натурфактов («тьма», «небо», «весна»), а также анимизации атрибутов природных явлений и предметов («луна», «земля», «зима», «небо»). Несколько реже Гребенщикова прибегает к искажению натуральной пространственной перспективы («небо», «мир», «земля»), артефактуализации объектных свойств натурфактов («свет», «дерево»), анимизации объектных свойств явлений природы и природных объектов («небо», «луна», «звезда»), трансформации субъектных свойств натурфактов («небо») и взаимным преобразованиям явлений природы и природных предметов. Крайне редки экспликативные схемы сравнения натурфактов друг с другом, с артефактами и живыми существами, а также их метаморфозы в артефакты и живые существа. НЕ сложно убедиться, что ключевыми концептами, подвергаемыми Гребенщико-вым объектной трансформации при изображении природы, являются «небо», «земля», «звезда» и «луна». Сопоставив эти данные с количественным рейтингом, представленным выше, можно заметить, что концепт неба абсолютно доминирует как в количественном, так и в качественном отношении. Несколько уступает ему концепт земли (4 позиция по частотности репрезентаций в текстах). Концепты же звезды и луны несоразмерно более важны в качественном отношении, чем в плане частотности (соответственно 7 и 13 позиция в списке). Стоит заметить, что все четыре ключевых концепта создают вместе картину макрокосмического понимания Борисом Гребенщико-вым природы как объекта художественного изображения. Равно при реификации, как и при артефактуализации натурфактов основной акцент положен на объектные и предметные характеристики явлений природы и природных объектов, т.е. на представление их как объектов действия и как объектов описания (атрибуирования). Если сравнить количество объектных

и субъектных овеществлений натурфактов, то окажется, что первых в пять раз больше. Это свидетельствует об описательном характере изображения природы в этой модели. Несколько иначе выглядит ситуация в модели анимизации природы. Здесь наблюдается паритет в изображении субъектных и объектных свойств природы, что не удивительно, ведь, приписывая природе характеристики человека, автоматически возрастает ее субъектный потенциал.

Но художественная роль описываемых концептов не исчерпывается собственно изображением самой природы. Отдельный тип трансформированного изображения действительности представляет модель инструментального использования понятий натурфактов для когнитивной натурализации людей (и их свойств), а реже также и артефактов.

Изобразительная модель натурализации человека и антропных признаков:

— сравнение человека с природным объектом: *они стоят как камни в лесу, он бросил себя, как будто камень, каждый человек он как дерево, я увидел бы нас так как мы есть, как зеленые деревья с золотом на голубом, я как осиновый лист, он меньше всего похож на лист на ветру, ты как вода, ты всегда принимаешь форму того, с кем ты, ты как вода,* и под.,

— сравнение тела и частей тела человека с натурфактами: *снаружи я выгляжу камнем, у них сердце — как камень, цвет глаз у моей любви, как камни в холодной воде, мое сердце в твоих руках, как ветер на подлунной траве, твои губы, Мария, они — этот ветер* и под.,

— сравнение человеческих характеристик и жизненных проявлений с натурфактами: *жизнь канет, как камень, пускай все течет само по себе, как Волга-река, и простой, как река, я пуцу с молотка, это как снег на губах, жизнь ползет как змея в траве, они не умеют лгать, как волк не умеет есть мяса, как птицы не умеют летать, смеется как серебряный зверь* и под.,

— метаморфоза человека в натурфакт: *стань травой, ты — дерево, твое место в саду, я стану водой для тебя, я хотел стать водой для тебя, стань рекой, и разве я решусь стать рекой, желающий стать рекой, я буду морем, морем без рыбака, ты будешь небом, ты не ветер, а я не флюгер, ты воздух, которым я жив, я был сияющим ветром, я и сам птица черная, птицу тебя окольцует* и под.,

-метаморфоза человеческих проявлений и свойств в натурфакты: *все что я хотел, становится ветром, звеня бороды своей льдом, вода твоих глаз, а твоя красота — свет в окне, камень руки, ее любовь таит радугой в небе,*

— натурализация субъектных характеристик человека (совершаемых им действий): *она танцует, чтобы стало темно, я все равно был выше твоих небес, молодым на небе нудно, и ждешь, когда я кану, а может быть, сгорю, (матросы) пока не сгорят дотла, а если нам не петь, то сгореть в пустоте, но я не сгораю,*

— натурализация объектных характеристик человека (происходящих в нем и с ним процессов): *солнцу не пробиться в глубину этих глаз, луна в моих зрачках, в сердце, сыром от дождя, мое сердце было в тени, в сердце немного света, почему мне так светло, лишь бы тебе было светлей, когда мне темно, но стало ли нам светлей, то разум горит, а то брезжит едва, как оно горело на полпути к раю (сердце)* и под.

— натурализация человеческих атрибутов (физических, психических, социальных и культурных): *дневные люди, светлая сестра, светлая мать, дитя рассвета, дети декабря, дети земли, я сын огня, братьям винограда и сестрам огня, я все же сын тебе родной* (природа), *возлюбленный неба и звезд, брат / часовые весны*.

Совершенно очевидно принципиальное отличие данной модели трансформации изображаемой действительности от рассмотренной выше. Оно заметно, прежде всего, в том, что здесь значительно выше роль экспликативных схем сравнения и метаморфозы. Это практически две трети всех трансформаций. Особенно выделяются характерные для идиостиля поэта: метаморфоза человека в природный объект (целевыми объектами превращений здесь являются в первую очередь «птица», «река», «вода», «море», «звезда», «ветер»), сравнение человека с природным объектом (наиболее частотные *comparantia*: «вода», «дерево», «камень»), сравнение с натурфактами человеческого тела («камень», «ветер») и человеческих характеристик и жизненных проявлений («птица», «зверь», «река», «снег»). Очень редко встречаются метаморфозы в натурфакты человеческих проявлений и свойств. Что касается остальных схем экспликации трансформированного изображения человека и его характеристик через концепты природы, то здесь также можно выделить довольно большую группу примеров, образованных по принципу представления внутреннего мира и разного рода состояний человека как природных явлений и процессов, происходящих с природными объектами (чаще всего Гребенщиков тут прибегает прежде всего к концептам «свет», «огонь», «река», «тень», «луна») и несколько менее продуктивную группу натурализаций человеческих атрибутов (орудием служат концепты «свет», «огонь» и др.). Самой немногочисленной группой здесь являются трансформации, направленные на представление человеческих действий и поступков как природных.

Аналогичные когитативные основания лежат в немногочисленных художественных трансформациях рукотворной действительности при помощи концептов природы. Это сравнение артефактов и артефактуальных событий с явлениями природы и природными объектами (*постель холодна как лед, асфальт течет как река, летающая тарелка*) *висящая словно звезда, (одежды) светлее солнца самого, (охота) растает, как тень*), натурализация атрибутов (*стрела из цветов, венец из огня, зимнее знамя, звериная игла*) и объектных свойств артефактов (*в жилищных конторах лесной полумрак*) и метаморфоза артефактуального явления в натуральное (*антикварным костром догорает эпоха*).

Как видим, в инструментальной функции Гребенщиков использует совершенно иные природные концепты, чем в объектно-изобразительной. Здесь доминируют концепты «река», «вода», «камень», «ветер», «свет», «птица» и «огонь». Не было бы чрезмерной смелостью предположить, что указанные концепты вполне вписываются в микрокосм человеческого понимания природы, обычно представляемого в виде четырех стихий — воды («река», «вода») земля («камень»), воздух («ветер», «птица») и огонь («огонь», «свет»).

ЛИТЕРАТУРА

1. Leszczak S., Leszczak O. Прагматика использования прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребенщикова, в: „Studia Rusycystyczne Uni-

- wersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce 2012, nr 20, s. 59-70.
2. Лещак С. Автоцитирование в песенном творчестве Бориса Гребенщикова, в: Мова і культура. (Науковий журнал), Видавничий дім Дмитра Бураго, Київ 2014, Вип.17, т. 3(170), с.56-63.
 3. Лещак С. Генетическая типология прецедентных текстов в песенном творчестве Бориса Гребенщикова, в: Язык, литература и культура России в XXI веке. Теория и практика, Кельце 2011, с. 117-125.
 4. Лещак С. Иронические смысловые трансформации прецедентных текстов в песнях Бориса Гребенщикова, в: Мова і культура. (Науковий журнал), Видавничий дім Дмитра Бураго, Київ 2013, Вип.16, т. 5 (167), с. 71-78.
 5. Лещак С. Метафора пограничья в песенном творчестве Бориса Гребенщикова, „The Peculiarity of Man”, nr 17, Toruń 2013, s.287-300.
 6. Лещак С. Саркастические смысловые трансформации прецедентных текстов в пространственно-временном континууме художественной картины мира Бориса Гребенщикова, „The Peculiarity of Man”, nr 19, Toruń 2014, s.301-318.
 7. Лещак С. Философские смысловые трансформации прагматики прецедентных текстов в песнях Бориса Гребенщикова, в: Мова і культура. (Науковий журнал), Видавничий дім Дмитра Бураго, Київ 2012, Вип. 15, Т. V (159), с. 17-24.
 8. Лещак С. Формальные модели употребления прецедентных текстов в песенном творчестве Б. Гребенщикова, „Przegląd Wschodnioeuropejski”. Olsztyn 2012, nr III, s. 467-479.
 9. Лещак С. Фразеосинтаксические модели вербализации когнитивно-ментальных действий в идиостиле Бориса Гребенщикова w: „Studia Ruscystyczne Uniwersytetu Jana Kochanowskiego”, Kielce 2012, nr 23, s.11-21.

LEXICAL DIVERSITY IN SELECTED 18TH CENTURY ENGLISH NOVELS

Lukasz Stolarski

Doctor, Assistant of Professor, Institute of Foreign Philology, Jan Kochanovsky University in Kielce (POLAND)

ABSTRACT

Ten artykuł dotyczy problemu różnorodności leksykalnej mierzonej w wybranych dzieła Samuela Richardsona, Henry Fieldinga i Laurence Sterne'a. Trzej autorzy reprezentują różne style literackie. Ich powieści zostały napisane w tym samym okresie historycznym, więc to porównanie jest uzasadnione. Różnorodność leksykalną mierzono stosując systemy TTR oraz LTR na znormalizowanych próbkach z 6 powieści. Wyniki analizy wskazują, że styl Laurence'a Sterne'a jest najbardziej zróżnicowany pod względem funkcji. W odniesieniu do dwóch innych autorów można odnotować, iż dzieła Samuela Richardsona posiadają nieco wyższy poziom zróżnicowania leksykalnego niż powieści Henrego Fieldinga; Jednak różnica między dwoma autorami jest niewielka. Poza tym wyniki nie wykazały żadnych istotnych rozbieżności między ocenami za pomocą TTR i LTR i konieczności dalszych badań w celu rozwiązania tego problemu.

Słowa kluczowe: różnorodność leksykalna, bogactwo leksykalne, słownictwo, leksykalna zmienność, współczynnik TTR i LTR, wczesne powieści w języku angielskim.

This article deals with the problem of lexical diversity measured in selected works by Samuel Richardson, Henry Fielding and Laurence Sterne. The three authors represent different literary styles. Their novels were written during the same historical period, so this comparison is reasonable. Lexical diversity was measured using TTR (Type Token Ratio) as well as LTR (Lemma Token Ratio) on normalized samples from 6 novels. The results indicate that Laurence Sterne's style is the most diverse in terms of the feature under analysis. Regarding the other two authors, Samuel Richardson's works involve a slightly higher level of lexical diversity than Henry Fielding's; however, the difference between the two authors is small. Additionally, the results do not reveal any crucial proportional dissimilarities between TTR and LTR scores and more research is needed to address this issue.

Keywords: lexical diversity, lexical richness, vocabulary richness, lexical variation, type token ratio, lexeme token ratio, early novels in English

Стаття присвячена проблемі вимірювання лексичного розмаїття в творах Семюела Річардсона, Генрі Філдінга і Лоренса Стерна. Три автори представляють різні літературні стилі. Їх романи були написані в той же історичний період, тому порівняння є можливим. Лексична різноманітність вимірювалась за допомогою систем TTR і LTR на нормованих зразках з 6 романів. Результати показують, що стиль Стерна є найрізноманітнішим з точки зору функції при аналізі. Крім того, твори Річардсона включають дещо вищий рівень лексичного розмаїття, ніж романи Генрі Філдінга, хоча відмінності між цими дво-

ма авторами невеликі. Крім того, результати не виявили будь-яких важливих пропорційних відмінностей між оцінками за допомогою TTR і LTR і необхідності додаткових досліджень для вирішення цієї проблеми.

Ключові слова: лексичне розмаїття, лексичне багатство, словниковий запас, лексична мінливість, TTR, LTR, ранні романи англійською мовою

Background

The term “lexical diversity” has been understood in several different ways. The most general interpretation holds that it is a measure of how many different words are used in a given text, but there is no consensus as to the way in which that should be calculated. The most obvious solution seems to be counting word types. The immediate problem with this method, however, is that it cannot be used to compare texts of different lengths. Longer passages may have a greater number of word forms than shorter passages, regardless of the overall author’s verbal creativity. In order to overcome such problems, several alternative solutions have been proposed. Some of these focus on standardizing the length of the texts or the duration of the utterances which are being compared. For instance, in [1] the same number of utterances are compared and in [2] recordings over a standard time are analysed. Both of these techniques are criticised in [3, pp. 220–221]. The former does not result in word token samples of equal size and the latter “confounds diversity with volubility and fluency”. It is much more dependable to standardize the number of word tokens in the samples which are being compared. This approach is referred to as “theoretical vocabulary” ([4]–[6]) and involves choosing an equal number of words from each text under comparison. The selection process may include many possible solutions. The word tokens may be chosen at random, in sub-samples, by truncating the beginning or ending of each text, etc.

Other solutions to the problem identified above concentrate on establishing a relationship between the number of types and the number of tokens. One such measure is called “Type Token Ratio” (TTR) ([7], [8]) and it is obtained by dividing the number of word types by the total number of word tokens in a text. Even though the resulting value appears to be more objective than a raw number of token types, it does not overcome the fundamental problem (cf. [9]). Namely, a new token in a text always increases the number of tokens, but not necessarily the number of types. As a consequence, TTR tends to decrease with an increase in number of tokens and, again, only texts of exactly the same token count may be directly compared. In order to overcome this problem various alterations to the basic TTR equation have been proposed. In [10] it is suggested that the number of types be divided by the square root of the number of tokens; in [11] the equation involves the square root of double the number of tokens; in [12] the proposed solution is $\log T / \log N$. More advanced formulae that model the relationship between the number of types and tokens are discussed in [13] and [3]. It has also been argued that no single index has the capacity to fully and objectively calculate lexical diversity and the choice of one method over another should be determined by the length of the text itself ([14]).

It is important to emphasize that lexical diversity may be interpreted in a broader sense than just vocabulary range. Alternative names for this phenomenon include “lexical range and balance” ([15]) “lexical richness” ([16]) or “verbal creativity” ([17]). Such terms suggest a more general approach to the problem. Furthermore,

in [18] and [19] lexical diversity is directly discussed as a part of multidimensional lexical richness which involves other factors, such as “lexical sophistication” and “lexical density”. Such broader interpretations have resulted in several complex indices (i.e., Michéa’s Constant or Yule’s Characteristic K ([20]).

It has been demonstrated that lexical diversity is affected by various socio-linguistic factors, such as age ([4], [21]) and gender ([22]). Many publications also suggest the effects of text genre ([4], [6], [21], [23]–[25]). Moreover, lexical diversity and similar quantitative measures have been applied in analysing the literary style of specific authors.

The major aim of this paper is to inspect the lexical diversity of 6 novels written by three 18th century writers, each of whom represent a distinct literary style. As explained below, in addition to calculating TTR in “theoretical vocabulary” taken from the novels, a less frequently used measure involving lemmas will be used. It represents a more reliable relationship of new lexical items to all word tokens in a text.

Methods

The materials analysed in this project are 6 novels written by three 18th century English authors Samuel Richardson, Henry Fielding and Laurence Sterne. The writers are frequently characterized as the “fathers” of the English novel, although other authors, such as Jonathan Swift or Daniel Defoe, could also be included in this category. Samuel Richardson (1689-1761) is known for writing epistolary novels and his style involves the realism of presentation ([26]). The works of his analysed in this paper are “Pamela: Or, Virtue Rewarded” (1740) and “Clarissa: Or the History of a Young Lady” (1748). Henry Fielding (1707-1754) represents the realism of assessment and is best known as the author of “The History of Tom Jones, a Foundling” (1749). The other novel he wrote that will be analysed in this paper is “Amelia” (1751). Finally, Laurence Sterne (1713-1768) is famous for his “petty realism” and his novels included in the present analysis are “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” (1759-1767) and “A Sentimental Journey Through France and Italy” (1768). The three authors represent different literary styles and their works may be directly compared since they were written during the same historical period. A statistical summary of the vocabulary count of all six novels is provided in Table 1.

The word tokens and word types were calculated in Python Programming Language ver. 3.4.3 ([27]). The number of lemmas was also established in Python and the task required writing a script which involved the part of speech tagging available in the NLTK 3.2.1 package ([28]). After the tagging was performed, the number of lemmas was calculated using the lemmatize method of the WordNetLemmatizer class, also available in NLTK.

Although values such as TTR could be established for each of the novels, the results would not be comparable since these measures are directly affected by the number of word tokens in a sample. As discussed earlier, one of the solutions is to normalize the length of the texts under comparison. The strategy is referred to as

	Samuel Richardson		Henry Fielding		Laurence Sterne	
	Pamela: Or, Virtue Rewarded	Clarissa: Or the History of a Young Lady	The History of Tom Jones, a Foundling	Amelia	The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman	A Sentimental Journey Through France and Italy
Number of word tokens	221114	933839	346805	211601	178828	39363
Number of word types	9693	28053	14235	9793	20930	6147
Number of lexemes	7920	23913	11229	7603	18361	5344

Table 1: Basic statistics of the texts used in the analysis

“theoretical vocabulary” [4]. In the present research, the normalization of the size of the texts by each author has been performed according to the following procedure:

1 The final sample for each author should contain 200000 word tokens. This limit was set to smallest sample available, the combined number of tokens in the novels by Laurence Sterne, which is only slightly higher.

2 For works by both Samuel Richardson and Henry Fielding a script in Python was written to select exactly 100000 word tokens from each novel. The selection involved 100 sub-samples consisting of 1000 words each. The gaps between each sub-sample were calculated according to the equation $(n_t - n_s) / ss$, where n_t = the number of tokens in the whole novel, n_s = the intended number of tokens in the sample, and ss = the number of sub-samples. This guaranteed that each part of the novels was adequately represented in the resulting samples. The two samples of 100000 word tokens for works by Samuel Richardson were joined into one sample of 200000. The same was done for the two samples of 100000 word tokens taken from the novels by Henry Fielding.

3 The procedure for the two works by Laurence Sterne was similar to the one described above, but not identical. “A Sentimental Journey Through France and Italy” contains only 39363 word tokens. Consequently, all of these were added to the final sample of 200000. The remaining 160637 word tokens were selected from “The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman” using the same technique as for the works by Samuel Richardson and Henry Fielding, except that the number of sub-samples was 160.637.

A summary of the way the data was obtained from each novel is presented in Table 2.

In this project, lexical diversity is calculated in two related ways. Firstly, TTR is identified for each author under analysis. Normalization of the samples results in a relatively objective measurement. Secondly, the ratio between lemmas and word tokens, or “Lemma Token Ratio” (LTR), is provided. This measure has not been frequently used in studies on lexical diversity, which is most likely due to the problem with calculating lemmas. Word types are easy to count and several online services (e.g. <http://textalyser.net>) as well as offline computer programs (e.g. [29]) provide ways to perform the task. Obtaining the number of lemmas in long texts, on the other hand, involves potentially complex algorithms which are not included in many concordancing programs. Nevertheless, the NLTK package for Python contains appropriate tools to perform this task reliably and the advantages of using LTR are obvious. The value of lexical diversity based on types takes into account identical word forms and different inflectional forms of the same word are treated as separate items. LTR, on the other hand, groups such inflectional forms into single units and a more reliable picture of the actual lexical range for a given text is revealed.

	Samuel Richardson		Henry Fielding		Laurence Sterne	
	Pamela: Or, Virtue Rewarded	Clarissa: Or the History of a Young Lady	The History of Tom Jones, a Foundling	Amelia	The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman	A Sentimental Journey Through France and Italy
Number of word tokens taken from each novel	100000	100000	100000	100000	160637	39363
Number of sub-samples taken from each novel	100	100	100	100	160.637	the whole text was used
Number of word tokens in each sub-sample	1000	1000	1000	1000	1000	the whole text was used
Size of gaps between sub-samples	1211	8338	2468	1116	113	the whole text was used

Table 2: Data on the way samples were taken from each novel

All the statistical tests in this project were performed with R Programming Language [30].

Results and Conclusion

Table 3 summarizes the results in terms of lexical diversity for the samples taken from the works of Samuel Richardson, Henry Fielding and Laurence Sterne. Since the samples contain an equal number of word tokens (200000), one may directly compare the number of types calculated in each. It is quite clear that the author who used the largest number of them is Laurence Sterne (27514). This suggests that his writing style may involve the highest degree of lexical diversity among the three writers. The differences between the other two authors are less distinct. The sample from Samuel Richardson's works includes 15418 types, while the sample of Henry Fielding's novels contains 14493 types. This may indicate that Richardson's works are slightly more diverse in terms of vocabulary than Fielding's. Nevertheless, the slight difference should be tested statistically before drawing any meaningful conclusions.

A comparison of the number of lemmas reveals similar results. Again, the sample taken from Laurence Sterne's works involves twice as many lemmas as in the other two cases. Moreover, the differences between Samuel Richardson's and Henry Fielding's results are small, with the result in the former case slightly higher (9052) than in the latter case (8166).

In order to statistically test these observations, TTR and LTR scores are more appropriate. Both represent the proportion of elements in a data set, so standard proportion tests may be applied. A 3-sample test for equality of proportions for TTR scores yields a p-value much below 0.0001. This indicates that the differences are statistically significant for at least one pair. Moreover, a pairwise comparison of proportions clearly shows that the differences are valid for all the cases (all p-values are below 0.0001). Therefore, not only is the result of 0.13757 for Laurence Sterne's sample statistically different from the results of the other two authors, but also the differences in values obtained from the samples of Samuel Richardson's and Henry Fielding's texts are statistically significant.

The same statistical tests performed on LTR scores show almost identical results. A 3-sample test for equality of proportions yields a p-value below 0.0001 and a pairwise comparison of proportions indicates that all the differences are statistically significant.

These statistical calculations point to the conclusion that Laurence Sterne's literary style involves the highest level of lexical diversity. His works are clearly more advanced in this respect than the novels of the other two authors under comparison. The difference between Samuel Richardson and Henry Fielding is also statistically relevant, placing Richardson second and Fielding third. Nonetheless, the difference is not large and the literary style of the two writers are relatively similar in terms of lexical diversity.

A possible next step is to investigate whether LTR is potentially more effective than TTR in summarising lexical diversity. The present results do not suggest any crucial differences between the two measures, but a new analysis could be designed in which more samples are compared. There should be proportional dissimilarities between LTR and TTR, but it is possible that these differences are too small to be observed in this project; hence, a much larger study is necessary.

Another problem which could also be examined in future studies is the possi-

ble effect of text length on lexical diversity in novels. As discussed in the introduction, such an influence is obvious in simple TTR calculations and the measure should not be used for comparisons made between samples of unequal size. In order to overcome this problem, various alternations to TTR have been proposed. They model the relationship between the number of types and tokens in such a way as to exclude the influence of text length. Still, it is possible that there is an inherent correlation between the length of the novel and the level of lexical diversity for one and the same author regardless of the way in which calculations are made. An initial analysis performed on the samples used in the present study suggest that there may be such a relationship. A comparison of the samples of 100000 word tokens taken from the two novels by Samuel Richardson indicates that "Pamela: Or, Virtue Rewarded" involves higher lexical diversity (TTR = 0.04384, LTR = 0.02406) than "Clarissa: Or the History of a Young Lady" (TTR = 0.03004, LTR = 0.00712). A similar tendency has been observed for the two novels by Henry Fielding. A sample of 100000 word tokens taken from "Amelia" yielded higher values (TTR = 0.04628, LTR = 0.02493) than the corresponding sample taken from "The History of Tom Jones, a Foundling" (TTR = 0.04104, LTR = 0.01798). Nevertheless, in order to fully investigate this possible trend analysis based on a larger number of samples from many more novels is needed.

REFERENCES

1. Klee, T. Developmental and diagnostic characteristics of quantitative measures of children's language production. "Topics in Language Disorders" 12(2), 1992, pp. 28–41.
2. Snow, C. E. Change in child language and child linguistics. In: Coleman, H., Cameron, L. (eds.) Change and Language, Clevedon: Multilingual Matters, 1998, pp. 75–88.
3. Durán, P., Malvern, D., Richards, B., Chipere, N. Developmental trends in lexical diversity. "Applied Linguistics" 25(2), 2004, pp. 220–242.
4. Johansson, V. Lexical diversity and lexical density in speech and writing: a developmental perspective. "Working Papers in Linguistics" 53, 2009, pp. 61–79.
5. Broeder, P., Extra, G., van Hout, T. Measuring lexical richness and diversity in second language research. "Polyglot" 8, 1986, pp. 1–16.
6. Johansson, V. Word frequencies in speech and writing: a study of expository discourse. In: Working Papers in Developing Literacy across Genres, Modalities, and Languages, vol. I, Tel Aviv, 1999, pp. 182–198.
7. Lieven, E. V. Conversations between mothers and young children: individual differences and their possible implication for the study of language learning. In: Trott, K., Dobbinson, S., Griffiths, P. (eds.) The Child Language Reader, London and New York: Routledge, 2004, pp. 11–20.
8. Bates, E., Bretherton, I., Snyder, L. From First Words to Grammar: Individual Differences and Dissociable Mechanisms, 20, Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
9. Hess, C. W., Haug, H. T., Landry, R. G. The reliability of type-token ratios for the oral language of school age children. «Journal of Speech, Language, and Hearing Research» 32(3), 1989, pp. 536–540.
10. Guiraud, P. *Problèmes et Méthodes de la Statistique Linguistique*. Presses Universitaires de France, 1960.

11. Carroll, J. B. *Language and Thought*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall, 1964.
12. Herdan, G. *Type-token Mathematics*, vol. 4., Mouton, 1960.
13. Sichel, H. S. Word frequency distributions and type-token characteristics. "Mathematical Scientist" 11(1), 1986, pp. 45–72.
14. McCarthy, P. M., Jarvis, S. Vocd: a theoretical and empirical evaluation. "Language Testing" 24(4), 2007, pp. 459–488.
15. D. Crystal, *Profiling Linguistic Disability*, London: Edward Arnold, 1992.
16. Daller, H., van Hout, R., Treffers-Daller, J. Lexical richness in the spontaneous speech of bilinguals. "Applied Linguistics" 24(2), 2003, pp. 197–222.
17. Fradis, A., Mihailescu, L., Jipescu, I. The distribution of major grammatical classes in the vocabulary of Romanian aphasic patients. "Aphasiology" 6(5), 1992, pp. 477–489.
18. Read, J. *Assessing Vocabulary*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
19. Malvern, D. D., Richards, B. J., Chipere, N., Durán, P. *Lexical Diversity and Language Development*. Houndmills, Hampshire UK: Palgrave Macmillan, 2004.
20. Tweedie, F. J., Baayen, R. H. How variable may a constant be? Measures of lexical richness in perspective. "Computers and the Humanities" 32(5), 1998, pp. 323–352.
21. Strömquist, S., Johansson, V., Kriz, S., Ragnarsdottir, H., Aisenman, R., Ravid, D. Toward a cross-linguistic comparison of lexical quantain speech and writing. "Written Language & Literacy" 5(1), 2002, pp. 45–67.
22. Le Normand, M.-T., Parrisé, C., Cohen, H. Lexical diversity and productivity in French preschoolers: developmental, gender and sociocultural factors. "Clinical Linguistics & Phonetics" 22(1), 2008, pp. 47–58.
23. Halliday, M. A. *Spoken and Written Language*. 1989.
24. Ure, J., Ellis, J. Register in descriptive linguistics and linguistic sociology. In: Uribe-Villegas, O. (ed.) *Issues in Sociolinguistics*, The Hague: Mouton, 1977, pp. 197–243.
25. Sadeghi, K., Dilmaghani, S. K. The relationship between lexical diversity and genre in Iranian EFL learners' writings. "Journal of Language Teaching and Research" 4(2), 2013, pp. 328-334.
26. Watt, I. P. *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley and Los Angeles, California: University of California Press, 2001.
27. Python Software Foundation, *Python Language Reference (version 3.4.3)* [computer software], 2016.
28. Bird, S., Klein, E., Loper, E. *Natural Language Processing with Python*. O'Reilly Media, Inc., 2009.
29. Hüning, M. *TextSTAT — Simple Text Analysis Tool (version 3.0)* [computer software]. Berlin: Freie Universität, 2015.
30. R Development Core Team, *R: A Language and Environment for Statistical Computing (version 3.0.3)* [computer software]. Vienna, Austria, 2013.

DEUTSCH ALS FREMDSPRACHE — FACH ODER DISZIPLIN?

Urszula Niekra

ад'юнкт кафедри мовознавства Інституту іноземної філології
Університету ім. Яна Кохановського в Кельце (Польща)

ABSTRACT

Pod koniec lat sześćdziesiątych powstał w Niemczech nowy kierunek studiów — *Niemiecki jako język obcy*, w związku z czym zrodziła się konieczność zdefiniowania pojęcia języka niemieckiego jako obcego, a następnie odniesienia tej definicji do nauczania tego języka zarówno w Polsce i w Niemczech. *Niemiecki jako język obcy* jako kierunek studiów w Niemczech nie posiada długiej historii i w samych Niemczech lingwiści nie są pewni jego statusu w wymiarze uniwersyteckim nazywając go przedmiotem bądź dyscypliną. W piśmiennictwie naukowym stanowi temat dotychczas niezbadany — i to zarówno na obszarze Niemiec, jak i Polski. Znaczącą rolę w nauczaniu jakiegokolwiek filologii obcej stanowi tzw. aspekt kontrastywny, co wiąże się z uwzględnieniem specyfiki języka ojczystego w procesie nauczania języka obcego i pozwala na eliminację interferencji języka ojczystego na język obcy.

Słowa kluczowe: niemiecki, język obcy, historia, przedmiot, dyscyplina, nauczanie.

At the end of the 1960s, German as a foreign language emerged in Germany as a separate field of study. Therefore, it became necessary to define what the term German as a foreign language meant and how it related to teaching German in Poland and in Germany itself. Not having a long history, the status of German as a foreign language in terms of an academic study field is unclear even for German linguists, who refer to it either as subject or discipline. As a consequence, there are not many publications in this field in Germany or in Poland.

The so-called contrastive aspect plays a significant role in the teaching of any foreign language. It involves taking the specific character of the mother tongue into consideration in the process of teaching a foreign language, thus making it possible to eliminate the interference between the native and foreign languages.

Key words: German, a foreign language, history, subject, discipline, teaching.

Наприкінці шістдесятих років в Німеччині був заснований новий напрямок дослідження — *Німецька мова як іноземна* і, таким чином з'явилася необхідність визначення поняття німецької мови як іноземної, а потім співвіднесення цієї дефініції та викладання мови як в Польщі, так і в Німеччині. *Німецька мова як іноземна* як курс навчання в Німеччині немає довгої історії і в одній тільки Німеччині лінгвісти не впевнені в його статусі в університетському аспекті, називаючи його предметом або ж дисципліною. У науковій літературі він є об'єктом досі не дослідженим — як в Німеччині, так і у Польщі. Значну роль у викладанні

будь-якої іноземної філології відіграє т.зв. контрастивний аспект, який бере до уваги специфіку рідної мови при навчанні іноземної і дозволяє усунути інтерференцію рідної мови на іноземну.

Ключові слова: німецька, іноземна мова, історія, предмет, дисципліна, навчання.

Zuerst soll erklärt werden, was unter dem Begriff „Deutsch als Fremdsprache“ verstanden wird. Der Spracherwerb Deutsch als Fremdsprache findet gewöhnlich im Heimatland statt, also außerhalb des deutschen Sprachraums und für die Bewältigung der Alltagssituationen wird oft die Muttersprache benutzt. Auf diese Weise erwerben Deutschlernende diese Sprache aus einer fremden Perspektive, d.h. sowohl für sie als auch für die Lehrperson ist Deutsch eine Fremdsprache. Deutsch als Fremdsprache findet aber auch im deutschen Sprachraum statt. Die Alltagssituationen werden dann auch mit Hilfe von Deutsch bewältigt (wenn z.B. die Lehrperson den Kursteilnehmern die Freizeit organisiert). Für die Kursteilnehmer ist Deutsch dann eine Fremdsprache, was für die Lehrperson nicht der Fall ist. Aus diesem Grund unterrichtet sie Deutsch aus ihrer eigenen Kulturperspektive, d.h. in diesem Fall aus der deutschen Perspektive. Es muss jedoch betont werden, dass Deutsch als Fremdsprache durch eine besondere Perspektive gekennzeichnet ist, indem hier die deutsche Sprache aus der Perspektive der Fremdheit thematisiert wird, deshalb verfügt dieses Fach in Deutschland über keine fremde Perspektive. In Deutschland wird dagegen Deutsch als Zweitsprache auf eine natürliche Weise erworben. (6, 193) Aus diesem Grund stimmt die Autorin der Arbeit mit Henricis Meinung überein, was die Bezeichnungen von DaF und DaZ anbelangt, die nämlich, dass die Abgrenzung zwischen DaF und DaZ sehr ungewöhnlich ist. Henrici behauptet richtig, diese Abgrenzung entspreche nicht den gemeinhin üblichen und akzeptierten Auffassungen und könne nicht empirisch begründet werden. Mit dieser Feststellung wollte er sich kritisch auf Wierlachers Standpunkt beziehen, was dessen Abgrenzung zwischen DaF und DaZ anbelangt: „Das Fach Deutsch als Fremdsprache wird in der Bundesrepublik Deutschland meistens als Fremdsprachenwissenschaft oder, in Abgrenzung von Deutsch als Zweitsprache, als studienvorbereitende und — begleitende Sprachlehre verstanden. Es ist aber auch — und vor allem als akademisches Fach — eine germanistische Disziplin“. (ibid.)

Der Oberbegriff „Deutsch als Fremdsprache“ verursache Missverständnisse und Verwirrungen im Bereich der Hochschulen, was seitens der deutschen Linguisten ebenfalls bemerkt wurde: „[...] Da man selbstverständlich sagen wird, ein Ausländer lerne Deutsch als Fremdsprache, sind gewisse Missverständnisse kaum zu vermeiden. Besonders lästig sind die alltäglichen Verwirrungen im Bereich der Hochschulen, deren einige ein Studium des Faches Deutsch als Fremdsprache anbieten und ebenso den ausländischen Studenten und Studienbewerbern deutsche Sprachkurse, während andere Hochschulen nur das letztere im Programm haben.“ (7, 120)

Trotz der Ungenauigkeit existiert der Begriff *Deutsch als Fremdsprache* schon seit längerer Zeit in Deutschland.

Unter dem Oberbegriff „Deutsch als Fremdsprache“ wird in Deutschland der Sprachunterricht für nichtmuttersprachliche Lerner (Ausländer) und der Lehr— und Forschungsbereich DaF verstanden, also:

1. die Sprachkurse für ausländische Lerner mit den Lernzielen „Befähigung zu kommunikativem Handeln in unterrichtlichen und außerunterrichtlichen Situ-

ationen“, was auch die fachsprachliche Komponente beinhaltet. Differenzierte Lerngruppen erwerben die neue Sprache an unterrichtlichen Lernorten (Hochschulen, Volkshochschulen, Goethe-Instituten und an anderen Bildungseinrichtungen);

2. das Studienfach *Deutsch als Fremd-/Zweitsprache* an Hochschulen in den Studiengängen zur Ausbildung von Lehrern für Kinder ausländischer Arbeitnehmer. Berücksichtigung findet die besondere Sprachsituation junger Migranten und ihre soziokulturelle Lage;

3. in Ansätzen die auch von Disziplin *Deutsch als Fremdsprache* an den wissenschaftlichen Hochschulen. „Das Studiengebiet wird in engem Zusammenhang mit anderen wissenschaftlichen Fachgebieten gesehen, hat aber selbst noch keinen eindeutig bestimmbar Ort im System der Wissenschaft gefunden.“ (12, 42)

Zielgruppen für das Studium des Deutschen als Fremdsprache seien zukünftige ausländische Deutschlehrer oder auch deutsche Studierende, die z.B. später in den Auslandsschuldienst wollen (*Deutsch als Fremdsprachenphilologie*).

Deutsch als Fremdsprache wird also im Inland an fast allen Hochschulen und Universitäten gelehrt und Sprachkurse werden darüber hinaus von anderen staatlichen oder halbstaatlichen Organisationen wie z.B. Arbeitsagenturen, Volkshochschulen, Goethe-Instituten, der Carl-Duisberg-Gesellschaft, Wohlfahrtsverbänden u. a., darunter von vielen privaten Sprachschulen angeboten. (12, 42)

Wenn man die Geschichte des Faches Deutsch als Fremdsprache in Deutschland und insbesondere die Diskussion um den Status dieses Faches betrachtet, dann muss man feststellen, dass der akademische Status von Deutsch als Fremdsprache jahrzehntelang kaum reflektiert wurde. Dies bezieht sich auf das Fach Deutsch als Fremdsprache sowohl in der Bundesrepublik Deutschland als auch in der Deutschen Demokratischen Republik, obwohl es in der Deutschen Demokratischen Republik früher betrieben wurde.

„Obwohl in dieser Feststellung— auf den ersten Blick— auch aus der Auslandsperspektive nichts sonderlich Überraschendes steckt und hier vergleichbare Erfahrungen mit den auf ‚Fremdsprachenlektorate‘ zurückgehenden Anfängen der Fremdsprachenphilologien in anderen Ländern (darunter auch in Polen) genannt werden können, muss man selbstverständlich die unterschiedlichen Entwicklungsbedingungen und die unterschiedliche Verankerung in der akademischen Tradition im Auge behalten. In Deutschland, insbesondere in der Bundesrepublik vor 1990, standen diese Entwicklungsbedingungen hauptsächlich im Zeichen von Migrationsprozessen und ihren sprachlichen und kulturellen Folgen.“ (9, 310)

Bis Anfang der 70er Jahre existierte in Deutschland kein akademisches Fach Deutsch als Fremdsprache, es gab nicht einmal eine ernsthafte Debatte über ein akademisches Fach Deutsch als Fremdsprache. Im Bildungssystem des deutschen Bildungsrates von 1970 suchte man das Fach Deutsch als Fremdsprache vergeblich. Bis dahin existierte es als reines Sprachkursfach in unterschiedlichen institutionellen Kontexten sowohl in der Bundesrepublik als auch in der DDR. In der Mehrzahl wurde deutscher Sprachunterricht für Ausländer von philologisch ausgebildeten Sprachlehrern (dominant waren hier Germanisten) im In— und Ausland unterrichtet. Dies geschah im Rahmen von Sommerferienkursen, in studienvorbereitenden und -begleitenden Sprachkursen, in entsprechenden Bestandteilen eines Germanistikstudiums im Ausland und auch im Inland, in berufsqualifizierenden Maßnahmen oder in Sprachkursen für Touristikzwecke. Tragende Institutionen für die Sprachkursangebote waren z.B. der Deutsche Akademische Austauschdienst (DAAD). Das Goethe— und das Herder-Institut haben bei der Entwicklung des Faches Deutsch als

Fremdsprache ebenfalls große Rolle gespielt, weil sie sich bei den Lehrmaterialien engagiert haben.

Der Arbeitskreis Deutsch als Fremdsprache hat sich bei der Entwicklung und bei der Selbstbestimmung des Faches Deutsch als Fremdsprache große Verdienste erworben: „Der Arbeitskreis Deutsch als Fremdsprache ist die gewählte Vertretung der Lehr— und Forschungsgebiete Deutsch als Fremdsprache der Hochschulen und der Lehrenden im Bereich Deutsch als Fremdsprache der Studienkollegs.“ (6, 93) Eggers stellte sogar fest, dass eben dem Arbeitskreis Deutsch als Fremdsprache (AkDaF) die wichtigsten Positionspapiere des Faches DaF zu verdanken seien, d.h. das Strukturmodell, die „Rahmenordnung für die Deutsche Sprachprüfung für ausländische Studienbewerber“, der „Rahmenplan Deutsch als Fremdsprache für Sprachlehrveranstaltungen vor und nach Aufnahme des Fachstudiums an den Universitäten und Hochschulen in der Bundesrepublik Deutschland und West-Berlin“, „die Leitlinien der Lehrerausbildung im Bereich Deutsch als Fremdsprache“. (6, 93) Erst mit der Gründung des Arbeitskreises Deutsch als Fremdsprache beim DAAD und mit der Herausgabe einschlägiger Publikationsorgane wie z.B. der Zeitschriften ‚Informationen Deutsch als Fremdsprache‘, der Reihe Materialien Deutsch als Fremdsprache des Jahrbuchs DaF und der schon länger bestehenden, vom Herder-Institut herausgegebenen Zeitschrift sowie mit der Durchführung von regelmäßigen Tagungen (z.B. der Jahrestagung Deutsch als Fremdsprache) beginnt die Debatte um ein eigenständiges Fach Deutsch als Fremdsprache. (1, 93)

Das Studienfach *Deutsch als Fremd-/Zweitsprache* an den Hochschulen in den Studiengängen zur Ausbildung von Lehrern für Kinder ausländischer Arbeitnehmer“ existierte wesentlich früher als die akademische Disziplin oder eher als das Fach Deutsch als Fremdsprache an den deutschen wissenschaftlichen Hochschulen. Seit Ende der 60er Jahre gewannen an deutschen Hochschulen die Lektorate Deutsch für Ausländer festere organisatorische Formen. Dies geschieht im Rahmen der organisatorischen und inhaltlichen Veränderungen und infolge der Anbindung an neu geschaffene Hochschuleinrichtungen, z.B. Fremdsprachenzentren. Ebenfalls in dieser Zeit begann in der BRD der Aufbau eines Lehr— und Forschungsgebiets *Deutsch als Fremdsprache* („DaF“). Es wurden für das Ausländerstudium eigene Studiengänge eingerichtet und mit der wachsenden Zahl ausländischer Arbeiter und deren Kinder erhielt „DaF“ auch im Inland ein immer stärkeres Gewicht. (5, 14)

Schon im Jahre 1975 hat Alois Wierlacher auf „tatsächliche und mögliche Folgen der jahrzehntelangen Vernachlässigung des Lehr— und Forschungsbereichs DaF in der Bundesrepublik“ hingewiesen. Alois Wierlacher hat außerdem für die neu gegründeten DaF-Studiengänge Kriterien formuliert, denen diese Studiengänge gerecht werden sollten. (8, 311) Im Rahmen des von Wierlacher geschaffenen Modells für das Fach Deutsch als Fremdsprache geht es um die Einbettung der praktischen Sprachlehre. Dabei sollte die kultur— und landeskundliche Komponente hervorgehoben werden. Hinzu kommen jeweils ein literaturwissenschaftlicher, z.B. die Analyse der literarischen Texte, ihrer Verstehens/ und Vermittlungsbedingungen) und ein linguistischer Aspekt (z.B. die pragma-, sozio oder psychologischen Aspekte des Spracherwerbs. (9, 311)

Deutsch als Fremdsprache — Fach oder Disziplin? Die Frage ist nicht ganz einfach zu beantworten, weil sich deutsche Germanisten dessen selbst nicht ganz sicher sind und in dieser Frage keine Einigung erzielen. Einerseits sind die deutschen Fachvertreter von der Existenz des Faches überzeugt, andererseits aber wissen sie nicht genau, was dieses Fach beinhaltet. Deutsch als Fremdspra-

che sei eine eigenständige Disziplin mit eigenen Lehr— und Forschungsaufgaben, deren germanistische Teilbereiche wie Linguistik und Literatur grundsätzlich anders betrachtet werden (sollten) als innerhalb der Germanistik, meint sie. „So unterstützte ich Neuners Standpunkt, dass Deutsch als Fremdsprache kein Anhängsel der Germanistik oder anderer Bezugs-, Referenz— bzw. Grundlagenwissenschaften, sondern seinem Wesen nach interdisziplinär ist und sich innerhalb eines Netzes komplexer Bezugfelder definiert.“ (7, 67)

Ist *Deutsch als Fremdsprache* also ein Fach oder eher eine Disziplin? Man hat den Eindruck, dass deutsche DaF-Wissenschaftler keine Unterscheidung zwischen den Begriffen ‚Fach‘ und ‚Disziplin‘ vornehmen und sie als Synonyme gebrauchen. Sie verwenden mehrheitlich den Begriff ‚Fach‘. Aber es kommt auch vor, dass die Bezeichnung „Disziplin“ verwendet wird. „Wie im neuesten [Brockhaus], in dem ohne genauere Spezifizierung Disziplin als ‚Fach, Wissenschaftszweig‘ und Fach unter Verwendung des Begriffs „Disziplinen“ erklärt wird, nehmen einige Autoren keine Unterscheidung vor und verwenden beide Begriffe gelegentlich als Synonyme, auch wenn der Begriff ‚Fach‘ überwiegt“. Was die Bezeichnung des Deutschen als Fremdsprache anbelangt (Fach oder Disziplin) scheint bei den deutschen Germanisten ein gewisses Chaos zu herrschen. Es stimmt, dass einige Autoren keine Unterscheidung zwischen der ‚Disziplin‘ und dem ‚Fach‘ vornehmen und beide Begriffe als Synonyme verwenden, obwohl sie keine Synonyme sind. Der Begriff ‚Disziplin‘ ist wissenschaftsorientiert, während ‚Fach‘ praxisorientiert ist (die Ausbildung der Studierenden für praktische Berufe, z.B. die Deutschlehrerausbildung).

Bevor man mit der Debatte über die Konturierung des Deutschen als Fremdsprache als wissenschaftlicher Disziplin oder berufsorientiertem Fach beginnt, sollte man jedoch zuerst eine genaue Definition der Begriffe, also der Disziplin und des Faches angeben. Diese Unsicherheit der Begriffe wurde von Laitko „am drastischsten“ formuliert : „Ein methodisch naives Vorgehen würde verlangen, zuerst eine sichere Bestimmung des Disziplinbegriffs und damit Kriterien dafür anzugeben, welche mit den Mitteln der empirischen Forschung erfassbaren Gebiete als Disziplinen zu betrachten sind [...]. (9, 316)

Auch muss darauf hingewiesen werden, dass Disziplin und Fach sich voneinander unterscheiden. Eine Disziplin ist durch einen bestimmten Gegenstand, durch bestimmte Erkenntnisinteressen und durch bestimmte Analysemethoden gekennzeichnet. Weil Deutsch als Fremdsprache über keine eigenen spezifischen Analysemethoden verfügt, könnte es keine eigenständige wissenschaftliche Disziplin. (9, 316) Der Begriff ‚Disziplin‘ ist wissenschaftsorientiert, während ‚Fach‘ praxisorientiert ist, d.h. die Ausbildung der Studierenden für praktische Berufe, z.B. Deutschlehrerausbildung .

Der Begriff ‚Disziplin‘ beziehe sich auf ein Wissensgebiet, „das sich selbst systematisch im Hinblick auf seine Aufgaben und Methoden vom Gegenstand her definiert“. Gegenstand des Deutschen als Fremdsprache ist das Lernen bzw. das Lehren des Deutschen als Fremdsprache, das zentrale Erkenntnisinteresse des Deutschen als Fremdsprache in wissenschaftlichem Ausmaß bezieht sich auf Strukturen, Verläufe und Resultate des Spracherwerbsprozesses. Wierlacher dagegen bezeichnet Deutsch als Fremdsprache als „eine breit gefächerte germanistische Disziplin“. Neuner (11, 133) spricht von „Deutsch als Fremdsprache als relativ junger Disziplin“ , Blei (11, 133) von — einer „Disziplin, die sich gleichsam im Aufbruch befindet“. Götze (3, 263) konstatiert, dass dieses Fach sich in bemerkenswerter Geschwindigkeit zu einer Wissenschaftsdisziplin entwickelt habe. Lutz Götze (Universität Saarbrücken)

geht dabei von einem erweiterten Kulturbegriff aus und analysiert ihn in den Kategorien der Heterogenität, Dynamik, Globalität und Gleichwertigkeit. (8, 316) An den meisten deutschen Universitäten existieren Lehrstühle und Institute, die diese Fachbezeichnung tragen. So — im allgemeinen Sinne bestätigen deutsche Germanisten die Existenz des Deutschen als Fremdsprache. Wenn man jedoch die Frage stellt, was für ein Fach dieses Fach ist, dann herrscht in diesem Kreis eine gewisse Ratlosigkeit. Was wird unter dem Begriff „Deutsch als Fremdsprache“ also verstanden? Eine neue Teildisziplin, ein Zweig der Germanistik neben Literaturwissenschaft, Mediävistik und Sprachwissenschaft oder ist *Deutsch als Fremdsprache* ein Zweig der Fremdsprachendidaktik bzw. der Glottodidaktik oder der Sprachlehr— und — lernforschung? Deutsch als Fremdsprache wurde auch sehr zugespitzt als eine ‚Spielart der Auslandsgermanistik‘ bezeichnet. Nach Helbig enthält diese Fragestellung den „Keim mancher zentraler Kontroversen, wie sie heute ausgetragen werden. (4, 137) Mit Weinrichs (13, 15) Feststellung, dass Deutsch als Fremdsprache ursprünglich als „Kind der Praxis“, d.h. als „reines Praxisfach“ also praktischer Sprachunterricht entstanden sei. (4, 131) Dieses Fach sei auch „auf Grund unterschiedlicher gesellschaftlicher Desiderate und in unterschiedlichen institutionellen Kontexten“ entstanden. Für viele deutsche Linguisten ist es offensichtlich, dass das Fach *Deutsch als Fremdsprache* ein junges Fach ist. Englisch als Fremdsprache hingegen hat bereits eine längere Geschichte, d.h. als Teaching English as a Second Foreign Language (im Vergleich zu „DaF“). Im Falle des Fremdsprachenunterrichts in Deutsch wächst das Bewusstsein viel später heran als im Fremdsprachenunterricht in Englisch, Französisch, Spanisch oder auch in Italienisch, weil diese Sprachen längst lebhafter Bestandteil des fachdidaktischen Diskurses waren. Der Fremdsprachenunterricht und seine Didaktik nähmen eben solche Sprachen wie Englisch, Französisch und die sog. Tertiärsprachen sowie Latein in Rücksicht, schreibt König. (10, 73) Dieser Sachverhalt ist also kein Zufall, sondern „fachontogenetisch sehr wohl erklärbar“. Aus diesem Grund ist die Präsenz des Deutschen als Fremdsprache nicht mit der des Englischen zu vergleichen. Lange schon gibt es fremdsprachlich orientierte Studiengänge in Englisch oder Französisch die Entwicklung entsprechender Ausbildungsgänge für Deutsch als Fremdsprache folgt dagegen deutlich später. „Die in den sechziger und siebziger Jahren zu verzeichnende Migrationbewegung rückte zwar die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung mit Deutsch als Zweitsprache stärker in den Blickpunkt des Fachinteresses. Damit betrat die Fachdidaktik Deutsch als Fremdsprache aber ein Feld, das eigentlich schon besetzt schien und durch die Anbindung an den schulischen Kontext auch bildungspolitisch als stärker etabliert galt.“ (10, 73) König vertritt hiermit die Meinung, dass die Anfangsphase der Konstituierung von Deutsch als Fremdsprache durch Konsolidierungsversuche auf konzeptueller Ebene gekennzeichnet sei. Im Zusammenhang damit entsteht die Frage nach dem Grund des Versuchs einer Etablierung des Studiengangs Deutsch als Fremdsprache an deutschen Universitäten, wenn schon die Fachdidaktik sich mit Deutsch als Zweitsprache auf eine natürliche Weise im deutschsprachigen Land befasste. „Ich bin sicher, dass ein wesentlicher Grund für das bisher wenig ausgeprägte Profil von Deutsch als Fremdsprache als akademisches Fach mit der starken Ausrichtung auf Lehre zu tun hat. Leider ist die Akademisierung des Fachs in eine Zeit gefallen, in der die Ressourcen für Wissenschaft und Kultur immer knapper wurden [...] Selbst massive, quantifizierbare Nachfragen nach Ausbildung im Fach Deutsch als Fremdsprache haben nicht zur notwendigen Ausstattung des Fachs geführt. Damit ist eine Ausstattung auch und vor allem an Forschungskapazität gemeint, ohne

die ein akademisches Fach sich nicht angemessen entwickeln und kaum in Konkurrenz mit etablierten akademischen Fächern treten kann. Zwar gibt es mittlerweile an vielen Hochschulen Professoren — Stellen für DaF. Die meisten dieser Stellen sind jedoch C3 — Stellen und haben nur eine geringe/keine Ausstattung, was die Forschung und Ausbildung von wissenschaftlichem Nachwuchs ungemein erschwert. Das DaF-Personal an den Hochschulen ist mit der Lehre überlastet und gezwungen, Forschung in der Freizeit zu betreiben, um das Fach wissenschaftlich zu stabilisieren. Trotz dieser schwierigen Situation ist es gelungen, Forschungsergebnisse vorzulegen, die in der wissenschaftlichen Gemeinschaft unter Beachtung strenger Maßstäbe Anerkennung gefunden haben. Gemeint ist damit eine Forschung, die sich nicht mit der Formulierung von Handlungsanweisungen für den Unterricht zufrieden gibt, sondern sich um theoretische und empirische Grundlegung von Teilbereichen des Fachs bemüht. Nur eine Forschung, die allgemein anerkannten Standards genügt, kann dem Fach zur akademischen Anerkennung verhelfen und seine Existenz auf Dauer stabilisieren. Zu diesen Standards gehört u.a. die Vermittlung von definierten Begriffen, theoriegeleiteten Beschreibungen und Erklärungen — kurz gesagt: eine eindeutige und nachvollziehbare Methodologie ist unentbehrlich. Daran mangelt es leider noch in vielen DaF -spezifischen Publikationen.“ (6, 19)Henrici plädierte gegen eine Differenzierung von Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache. Als Argument nannte er die „mangelnde empirische Basis“. Er stellte auch fest, weder im englisch— noch im französischsprachigen Raum gäbe es vergleichbare Differenzierungen. Er betrachtet die Versuche der Erweiterung der einheimischen Germanistik um DaF-Fragen mit Skepsis. Solche Versuche halte er für eine Art „Fachimperialismus“. Die Einteilung in Inlands— und Auslands— DaF sei nach ihm praktisch gegenstandslos, wenn Deutsch als Fremdsprache für ein Fach gehalten werde, „das sich mit Fragen der Vermittlung und Aneignung des Deutschen als Fremdsprache beschäftigt.“ (8, 317)

Die von Glück in Betracht gezogene Differenzierung zwischen Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache ist tatsächlich nicht unabdingbar und besonders in Deutschland, wo Deutsch als Zweitsprache auf eine natürliche Weise erworben wird, überflüssig. Was jedoch diese Einteilung von Deutsch als Fremdsprache und Deutsch als Zweitsprache im Inland und im Ausland anbelangt, kann man feststellen, dass die Differenzierung doch einen Sinn hat, weil DaF im Ausland andere Ziele verfolgt und andere Perspektive berücksichtigt als im Inland. Dieser Sachverhalt betrifft vor allem die unterschiedlichen Vermittlungsbedingungen.

Die polnische Auslandsgermanistik lässt sich als wissenschaftliche Disziplin bezeichnen, weil sie die literaturwissenschaftliche, linguistische und landeskundliche Inhalte und deren Interpretation in den Mittelpunkt stellt. *Deutsch als Fremdsprache* als Fach muss den praktischen Bereich als Kerngeschäft betrachtet, auch den Lehr— und Lernprozess. *Deutsch als Fremdsprache* hat den Praxisbereich in den Mittelpunkt gestellt um sicher zu stellen, „dass die dort geleistete Arbeit wissenschaftlich abgesichert ist, muss also, und gewiss in Arbeitsteilung, einerseits den politischen Ansprüchen der ‚Abnehmer‘ gerecht werden, andererseits die Ergebnisse aller relevanten Bezugswissenschaften integrieren, und dies in Bezug auf möglichst viele, ja alle Länder, Sprachen, Kulturen, in denen Deutsch gelernt und erforscht wird. Damit ist ein Überfach konstruiert, das niemand vertreten kann. Notwendig ist also die Aufgliederung in Teildisziplinen und — Deutsch als Fremdsprache ist ein internationales Fach — enger Sprach— und Kulturvergleich.“ (2, 145)

Aus den oben erwähnten Gründen ist festzustellen, dass *Deutsch als Fremdsprache* eher ein Fach als eine Disziplin ist. Diesen Standpunkt vertreten auch viele deutsche Linguisten. So lässt sich sagen, dass in ihren Artikeln der Begriff „Fach“ in Bezug auf *Deutsch als Fremdsprache* überwiegt. Diese Bezeichnung scheint folglich begründet zu sein. Die Autorin der Arbeit vertritt die Meinung, dass Deutsch als Fremdsprache den wissenschaftlichen Status einer Disziplin noch nicht erreicht hat.

LITERATUR

1. Eggers, D. Zur Geschichte und zum Selbstverständnis des Faches Deutsch als Fremdsprache aus der Sicht der Hochschulen und Universitäten der Bundesrepublik Deutschland. In: Ehnert, R., Schröder, H. (eds.): Das Fach Deutsch als Fremdsprache in den deutschsprachigen Ländern. Verlag Lang GmbH, Bd. 26, Frankfurt am Main 1990.
2. Ehnert, R. Deutsch als Fremdsprache — Gestalt des Faches und seine möglichen Beziehungen zur 'Auslandsgermanistik': In: Henrici, G., Koreik, U. (eds.): Deutsch als Fremdsprache. Wo warst Du, wo bist Du, wohin gehst Du? DAAD-Handapparat, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 1994, 139-144.
3. Götze, L. Interkulturelles Lernen und 'Interkulturelle Germanistik' — Konzepte und Probleme. In: Henrici, G., Koreik, U. (eds.): Deutsch als Fremdsprache. Wo warst Du, wo bist Du, wohin gehst Du? DAAD-Handapparat, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 1994, 263-271.
4. Helbig, G. Noch einmal. Quo vadis, DaF? In: DaF 3. Quartal/Heft 3 — 34. Jahrgang 1997, 131-138.
5. Henrici, G. Studienbuch. Grundlagen für den Unterricht im Fach Deutsch als Fremdsprache und Zweitsprache und anderer Fremdsprachen, Ferdinand Schöningh, Paderborn 1986.
6. Henrici, G., Koreik, U. Zur Konstituierung des Faches Deutsch als Fremdsprache. In: Henrici, G., Koreik, U. (eds.): Deutsch als Fremdsprache. Wo warst Du, wo bist Du, wohin gehst Du? DAAD-Handapparat, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 1994.
7. Hirschfeld, U. Zur Diskussion um das Hochschulfach DaF. In: daF 2. Quartal 1997, 67-79.
8. Ickler, T. Ziele und Abgrenzung des Faches. In: Henrici, Gert/Koreik, Uwe (eds.): Deutsch als Fremdsprache. Wo warst Du, wo bist Du, wohin gehst Du? DAAD-Handapparat, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 1994, 120-124.
9. Karolak, C. Deutsch als Fremdsprache in der Bundesrepublik Deutschland. Zur Diskussion um die Situation des Faches. In: Convivium, Bonn 1999, 309-323.
10. König, F. G. Hat die Fremdsprachendidaktik noch eine Zukunft? Überlegungen zur Struktur eines Faches in schwieriger Zeit. In: DaF 1997, 2, 72-79.
11. Neuner, G. Zum Verhältnis von Auslandsgermanistik und Deutsch als Fremdsprache im Hochschulbereich: Forschungs— und Lehrperspektiven. In: Henrici, G., Koreik, U. (eds.): Deutsch als Fremdsprache. Wo warst Du, wo bist Du, wohin gehst Du? DAAD-Handapparat, Schneider Verlag Hohengehren GmbH, Baltmannsweiler 1994, 133-137.
12. Tumat, A.J. Deutsch als Fremdsprache in der Bundesrepublik Deutschland. In: Tumat, A.J. (ed.): Deutsch als Fremdsprache. Konzeption und Unterricht. Pädagogische

gogischer Verlag Burgbücherei Schneider GmbH, Baltmannsweiler 1989, 38-55, 75-86.

13. Weinrich, H. Deutsch als Fremdsprache. Konturen eines neuen Faches. In: Erfahrungsaustausch über Ansätze zu Studiengängen 1978
14. Teilstudiengängen DaF, Bonn — Bad Godesberg.

ИЗУЧЕНИЕ МЕЖТЕКСТОВЫХ СВЯЗЕЙ КАК ПУТЬ К ПОСТИЖЕНИЮ АВТОРСКОГО МИРА А.С. ГРИНА

Валентина Мусий

доктор филологических наук, профессор,
профессор кафедры мировой литературы Одесского национального
университета имени И.И. Мечникова

ABSTRACT

W artykule przedstawione rozważania na temat istoty takich kategorii jak „świat autorski” i zaproponowano roboczą definicję tej kategorii. Jednym z obszarów badań świata autorskiego może być analiza granice tekstu. Wyróżnione zostały granice formalne (początek i koniec tekstu) i granice treściowe, a precyzyjniej otwartość tekstu na dialog z innymi tekstami tegoż autora. Powiązania między tekstami najbardziej oczywiste są wewnątrz zbiorów, cykli, ksiąg autora, gdy ich wspólnota kreuje nowy, dodatkowy sens i suma dwóch (trzech lub więcej) utworów jest większa niż dwa (trzy lub więcej). Zbadanie powiązań intertekstualnych umożliwia identyfikację najistotniejszych dla artysty zjawiska i osobliwości ich artystycznej prezentacji, najbardziej znaczące dla niego twórcze zasady zdeterminowane jego świadomością artystyczną — czyli wszystkiego, co składa się na kategorię „świat autora”. Artykuł dotyczy świata autorskiego Aleksandra Grina.

Słowa kluczowe: świat autorski, dominanta, tekst, powiązania intertekstualne, świadomość artystyczną, zbiórka, cykl, motyw, kompozycja, Aleksander Grin.

У статті представлені роздуми про сутність такої категорії, як «авторський світ», пропонується робоча дефініція цієї категорії. Як один з напрямів вивчення авторського світу пропонується аналіз меж тексту. Виділено формальні межі (початок і кінець тексту), а також змістовні межі, точніше відкритість тексту до діалогу з іншими творами того ж автора. Зв'язки між текстами найбільш очевидні всередині збірників, циклів, книг автора, коли з їхньої спільності народжується новий, додатковий сенс і сума двох (трьох і більше) творів виявляється більше, ніж два (три і більше). Вивчення міжтекстових зв'язків дає можливість виявити найбільш актуальні для митця явища і особливості їх художнього відтворення, найбільш показові для нього творчі принципи, які обумовлені його художньою свідомістю — все те, що відноситься до категорії «авторський світ». У статті йдеться про авторський світ О. С. Гріна.

Ключові слова: авторський світ, домінанта, текст, міжтекстові зв'язки, художня свідомість, збірник, цикл, мотив, композиція, О.С. Грін

The article deals with such category as “the author’s world” and proposes definition of this category. The aim of the paper is to substantiate potential of research of the boundaries of the text as one of the ways to study the author’s world. This article examines the levels of researching of text boundaries. Such as: the formal boundaries — the beginning and the end of the text — as well as content borders, connected with the openness of the text to dialogue with other works of the same author. The connection between the texts is most obvious inside the collec-

tions, cycles, books, when their community gets a new, additional meaning, and the sum of two (three or more) works is more than two (three or more). Common motifs and images in different literary works of the same author allow to identify the most important for the artist sides of reality, creative principles of this writer, peculiarities of his artistic consciousness — so, to form judgments about its author's world. The article gives a detailed analysis of prose by A. S. Grin.

Key words: author's world, dominant, text, supertextual links, artistic consciousness, collection, cycle, motive, composition, A.S. Grin

Несмотря на значительный корпус литературоведческих исследований, посвященных решению проблемы автора, она сохраняет свою актуальность, ученые открывают новые ракурсы в ее решении. Это, в первую очередь, изучение таких категорий, как «авторская модель мира», «авторский мир», «художественный мир автора». О стратегиях, которые могут помочь исследователю, Л.К. Оляндэр пишет следующее: «Проблема художественного мира писателя разноаспектна, а ее решение зависит от того, какая задача будет поставлена в центр исследования: то ли *мир души автора*, то ли *сотворенный им мир*, то ли отражение *мира его души* в *сотворенном им мире* и т.д. Все задачи чрезвычайно сложны. И хотя обозначенные тут ипостаси, относящиеся к тайнам художественной природы, не отделены друг от друга китайской стеной, каждая из них требует своих подходов. Так, раскрытие *мира души писателя* может быть осуществлено на стыке наук: философии, истории, психологии, психоанализа и других отраслей знания. Художественное наследие в этом случае является чуть ли не основным источником аргументов для сделанных выводов. Не последнюю роль играет и биографический метод с изучением эпистолярия, мемуарной литературы, в том числе и воспоминаний современников о писателе, а также исследования духовного состояния общества, к которому он принадлежал» [4, с.6] (курсив в цитированном тексте его автора, Л.К. Оляндэр — В.М.). В нашей статье пойдет речь об **авторском мире**, то есть о том, что ближе всего к третьей из намеченных Л.К. Оляндэр задач: мир души автора в сотворенном им мире. В качестве рабочего мы наметили такое определение содержания категории «авторский мир»: совокупность созданных конкретным автором произведений как единство отдельных микромиров, в которых с помощью художественных средств и на основе основных для этого художника творческих принципов воплощен ответ писателя на основной для него комплекс проблем действительности, обусловленный строем души и специфическими для этого писателя особенностями его художественного сознания. Включая в это определение внешнюю по отношению к автору действительность, мы ни в коем случае не склонны приуменьшать значимость индивидуальности каждого писателя. Акцент в словосочетании «мир автора», «авторский мир» должен быть сделан на категории «автор», поскольку характер осмысления процессов как внешнего, так и внутреннего мира определяется индивидуальным художественным сознанием каждого отдельного художника. Сошлемся на Н.В. Сподарец, которая, понимая каждое произведение как форму «бытия литературного сознания автора», пишет: «литературный мир писателей-модернистов можно рассматривать как индивидуально-личностную форму творческого бытия авторского сознания, конкретизированную показателями мироотношения и смыслов произведений, которые при восприятии (в процедуре текстообразования) открывает читатель, опираясь на рецепцию «внешней

формы», включая и организацию поэтического высказывания» [7, с. 110]. Первым шагом в процессе изучения авторского мира должно стать выделение некой **доминанты** — концепта, мотива, ядра системы персонажей, которая позволит выявить его характер и неповторимость. Это, пишет Е.А. Воронина, «единицы, посредством которых в метафорической форме до читателя доходит авторский замысел, пронизанный идеей и мировоззренческими установками личности творца». На наш взгляд, такой доминантой могут быть и межтекстовые связи между сочинениями писателя, авторский мир которого изучается, поскольку характер генерирования и аккумуляции в художественном сознании писателя созданных им текстов, отбора им произведений для формирования отдельных сборников (циклов) на основе повторяемости в них ключевых мотивов и образов, является одним из ведущих показателей его авторского мира.

Проблема границ текста является новой. К ней обращался Ю.М. Лотман, когда размышлял о двойственности знаковой природы художественного текста, о тексте и внетекстовой реальности, о тексте в тексте, о композиционной рамке как средстве риторического совмещения разным путем закодированных текстов. Интересны в этом плане также положения относительно границ художественного пространства и рамок в различных семиотических сферах содержатся в работе Б.А. Успенского «Поэтика композиции». Исходя из невозможности для отдельного произведения быть семиотически индифферентным, начинает известную работу о поэзии Вл. Маяковского ученый из Польши Ежи Фарыно и пишет: «...в случае обследования корпуса текстов, превышающего одну текстовую единицу, неизбежен вопрос о единстве данного корпуса на уровне семиотических предпосылок, а этим самым и предположение, что, например, произведения одного и того же автора реализуются в рамках общей внутренней семиотики, в рамках одного и того же неизменного отношения категории знаковости» [9]. Как видим, Е. Фарыно намечено еще одно направление изучения границ текста: наследие писателя как межтекстовое единство. На осмысление перспектив такого подхода направлено внимание многих ученых (Н. Купиной и Г. Битенской, А. Лошакова, Н. Меднис, В. Тюпы, И. Хольмстрем, О. Шуруповой и др.), изучающих межтекстовые связи. К примеру, двойной параллелизм как «способ продолжения текстовой структуры» и основу межтекстового единства [8].

Проза Александра Степановича Грина представляет в этом отношении особый интерес. На это, основываясь на изучении таких способов включения отдельного произведения писателя в контекст сверткестового единства прозы, как «цитации, автопересказа и дописывания сюжета произведения в творческой лаборатории писателя», обратила внимание Т.А. Парамонова [5], отнеся его к художникам так называемого «бетховенского» типа. О своеобразии его авторского мира можно судить и в связи с открытостью границ текстов отдельных произведений как для объединения их в группы внутри сборников, так и за пределами отдельных книг благодаря общности ключевых мотивов и образов в них — тому, что может быть обозначено как межтекстовые связи.

Начнем с определения особенностей границ отдельного рассказа А.С. Грина: его начала и конца. Часто А.С. Грин выстраивает свой рассказ по схеме: начало — обобщение (то, что относится ко многим людям или вообще свойственно всем) — середина — иллюстрация этого обобщения — конец — неожиданный пуант, который «переворачивает» представления читателя о

возможном завершении событий, но не противоречит открывающему рассказ обобщению.

Остановимся, к примеру, на рассказе «Корабли в Лиссе». Его открывают рассуждения о роде людей, напоминающих «старомодную табакерку» [2, IV, с. 233]. Как и эта загадочная вещь, они «чужды окружающей их манере жить» [2, IV, с. 233]. Требования души таких людей «наивны и поэтичны: цельность, законченность, обаяние привычного, где так ясно и удобно живет грезам, свободным от придинок момента» [2, IV, с. 233]. Далее, в следующей части рассказа сообщается, что много таких людей обитает в «бестолковом и чудесном» порту под названием Лисс, поэтому и сам город напоминает «бродягу, решившего, наконец, погрузиться в дебри оседлости». «Население Лисса, — сообщает повествователь, — состоит из авантюристов, контрабандистов и моряков; женщины делятся на ангелов и мегер...» [2, IV, с. 235]. И, наконец, в четвертой части появляется герой, Битт-Бой, и начинается повествование о том, с какими предложениями к нему обращаются те, кто его знают и ценят (капитаны, девушка, которая в него влюблена), то есть как могла бы сложиться его жизнь как в ближайшее, так и в более отдаленное время. Но каждому он намекает на какую-то тайну, от которой зависит его решение и обещает вскоре сообщить, выполнит он то, о чем его просят, или же расстанется с ними на «никогда». Последняя часть «Кораблей в Лиссе» содержит описание встречи героя рассказа с капитаном «Фелицаты» и ее результата: узнав о том, что Эскирос, человек, которого не смогли сломить многочисленные несчастья и который проделал уже «всю морскую работу и был честным работником», решил отдаться влечению к миру и стать путешественником («присматриваться к чужой жизни, искать важных, значительных встреч, не торопиться, иногда — спасти беглеца, взять на борт потерпевших крушение; стоять в цветущих садах огромных рек...» [2, IV, с. 249]), Битт-Бой принимает решение отправиться в странствие вместе с ним. Складывается впечатление, что той тайной, на наличие которой лоцман намекал капитанам и красавице Режи, была его страсть к странничеству и неизвестность ему целей капитана «Фелицаты», то есть то, о чем сообщил повествователь в самом начале, приступая к обрисовке характера Битт-Боя: его влечет «загадочный шепот неисследованного» [2, IV, с. 243]. Финальная сцена разрушает это предположение. Обнаруживается, что герой знает о том, что умирает, и предпочитает встретить смерть в океане или любой другой неведомой земле, но только не в больнице и не дома. Этот пуант не меняет представления читателя о Битт-Бое, но вносит дополнительные оттенки в понимание того типа героя, который был одним из самых близких автору — «искателя приключений».

Этот же пуант позволяет судить о межтекстовом единстве рассказов «Возвращение» (1917) и «Корабли в Лиссе» (1922) которые можно представить как своего рода ответ на несколько переиначенный вопрос-заглавие одного из произведений Л.Н.Толстого: «Много ли человеку земли нужно?». У Толстого вопрос непосредственно связан с такой категорией, как «собственность»: сколько человеку нужно земли, которой он будет владеть для того, чтобы он был счастлив? У А.С. Грина — с категорией «пространство»: каковы пределы того мира, в котором человек может быть счастлив? И ответ из обоих названных рассказов следует такой: человеку нужна вся земля, вся Вселенная, поскольку он — дитя Природы с ее беспредельностью и свободой. Эти рассказы представляют собой бинарную оппозицию, поскольку их герои, Карл-Петер-

-Иоганн Ольсен и Битт-Бой, абсолютно не похожи друг на друга. В отличие от Битт-Боя, Ольсен оставался крестьянином, который и в кочегары грузового парохода нанялся «неохотно», лишь по одной причине: «рассчитав и загнув на пальцах все выгоды хорошего заработка» [2, VI, с. 273]. В отличие от Битт-Боя, которого все любили, абсолютно обыкновенный, заземленный Ольсен оставался на корабле «чужим всему, что не относилось к Норвегии» [2, VI, с. 273-274], где был его дом. «В то время, — сообщает повествователь, — как смена берегов среди обычных интересов дня направляла мысли его товарищей к неизвестному, Ольсен неизменно, страстно, не отрываясь, смотрел взад, на невидимую другим, но яркую для него глухую деревню, где жили его сестра, мать и отец. Все остальное было лишь утомительным, чужим полем...» [2, VI, с. 274]. И если в его душе появлялось нечто, влекущее его к «пропастям далее» и «громаде неба», он воспринимал эти новые и странные чувства как «чужое» и потому «опасное», как «измену» его любви дому. Поэтому он подавлял их в себе. Кульминации это противостояние «чужому» достигает в эпизоде, когда Ольсен готовится покинуть лазарет, поскольку у него появилась возможность вернуться домой. Герой рассказа входит в лес, похожий на «таинственную страницу неизвестного языка» и разбивает великолепную раковину, «огромную, как ваза, великолепной окраски», потому, что ненавидит все, что не похоже на его «серый родной угол» [2, VI, с. 276]. Он возвращается домой и готовится к смерти. И лишь в тот момент, когда она приходит, его душа освобождается от пут, и он понимает, что «он — человек, что вся земля, со всем, что на ней есть, дана ему для жизни и для признания этой жизни всюду, где она есть». Истекая кровью, Ольсен вспоминает все, что поразило его в далеком Престе и, обращаясь к близким, говорит: «Там — рай, там солнце цветет в груди. И там вы похороните меня» [2, VI, с. 278]. Тот душевный переворот, который переживает Ольсен в последние мгновения жизни, можно обозначить как пуант, благодаря которому такие разные герои рассказов А.С. Грина «Возвращение» и «Корабли в Лиссе» оказываются похожими в концовке произведений.

Рассказ «Корабли в Лиссе» особо значим по еще одной причине, когда мы судим о межтекстовой общности его произведений. Он дал название одному из сборников, которые готовились писателем для его второго собрания сочинений. Как известно, при жизни писателя было предпринято две попытки их издания в 1913 году издательством Н.Н.Михайлова «Прометей» (трехтомник) и в 1927-1929 — издательством Л.В. Вольфсона «Мысль» (предполагалось выпустить 15 книг, но вышло всего 8 томов). Обращает на себя внимание подход А.С. Грина к формированию отдельных томов. Каждый раз произведения отбирались не по хронологическому, а по тематически-содержательному принципу, предполагающему наличие связей между ними в сборнике. К примеру, директору издательства «Земля и фабрика» В.И.Нарбуту А.С. Грин писал: «Я располагаю их по группам, придерживаясь их внутренней одноцветности». Вот какие характеристики он давал отдельным своим книгам: «Эта группа передает настроения сильных натур, представленных в исключительные обстоятельства устремления к цели»; «Это рассказы о странных характерах»; «Фантастические рассказы», «Часто смешные, часто просто легкие рассказы для легкого чтения» и так далее [цит. по: 6, с. 672]. Так, вышедший в трехтомнике 1913 года отдельной единицей сборник «Пролив бурь» в полном составе рассказов был включен в дальнейшем в 1927 году в двенадцатый том, но теперь как часть нового сборника «Корабли в Лиссе». Кроме рассказа, давшего название

всей книге, в нее вошли «Штурман «Четырех ветров» и «Остров Рено» из первого тома собрания сочинений 1913 года, «Табу» из третьего тома этого же собрания сочинений и новые произведения — «Капитан Дюк», «Алые паруса», «Возвращение». Появление этого объединения книг, кроме объективного фактора (написание новых произведений), обусловлено и субъективным — той же волей А.С.Грина формировать книги как тематическое единство. Но только, если в каждом из рассказов сборника «Пролив бурь» в качестве ключевого выступал мотив борьбы человека со смертью («Пролив бурь» — борьба героя, исполняющего последнюю волю умершего капитана, с океаном; «Смерть Ромелинка» — борьба попавшего в кораблекрушение человека за жизнь; «Дьявол Оранжевых вод» — борьба с голодом и отчаянием в попытке выжить; «На склоне холмов» — борьба сбежавшего с каторги за свободу и жизнь; «Трагедия плоскогорья Суан» — охота на убийцу, чтобы остановить его; «Жизнь Гнора» — борьба с соперником за жизнь и любовь), то в новом сборнике в произведениях, объединенных «Кораблями в Лиссе», на первый план вышла антитеза «малый мир дома» — «большой мир странствий», и в центре оказался мечтатель и искатель приключений. Такими героями оказываются не только Битт-Бой, но и не выдержавший долгого пребывания в обители на лоне грядок с капустой капитан Дюк, обретающий на пороге смерти понимание смысла существования Ольсен, победивший целое племя людоедов писатель Агриппа из «Табу», взрывающий мирный покой обывателей «морской волк» штурман «Четырех ветров», и представляющийся другим морякам колдуном «отчаянный человек» Тарт из «Острова Рено», как, впрочем, и все герои более раннего сборника «Пролив бурь»: Аян, Ромелинк, Бангок, Ивлет, Тинг, Гнор. Отсюда — возможность нелинейного принципа прочтения каждого из сборников А.С. Грина. Размышляя о путях решения проблемы целостности применительно к сверхтексту, А.Г. Лошаков, исходящий из того, что он представляет собой открытую систему, которая может постоянно пополняться, следующим образом определяет суть этого принципа: «... в нелинейное, многомерное, семантически диссипативное, открытое пространство сверхтекста можно войти через любой его отмеченный цельностью архитектурный компонент, через любой составляющий его текст, как и любую цельную составляющую последнего, ибо целое сверхтекста отражается в каждой его части, а каждая его часть, обладая свойством свернутости или фрагментарности относительно целого, репрезентирует с той или иной степенью отчетливости свойства целого» [3, с. 104]. Выстраивая свои сборники таким образом, чтобы произведения внутри них объединялись в единое целое, писатель добивался преодоления границ отдельных текстов и формирования дополнительного смысла на основе их сочетания вместе. При этом тот ключевой мотив или та тема, которые лежали в основе объединения, могли меняться от одного собрания произведений в единое целое к другому, однако каждый раз, в каждой новой книге они были направлены на выражение писателем своего представления о норме человека, отношений между людьми. Изучение произведений А.С. Грина с точки зрения открытости их текста к диалогу дает возможность судить о еще одной особенности его художественного сознания, а, значит, и авторского мира: его антиномичности. Писатель был склонен представлять не только различные варианты развития одной и той же ситуации, но и ее оценки. К примеру, в качестве такой диалогической пары можно рассмотреть «Трагедию плоскогорья Суан» (1912) и «Искатель приключений» (1915). В центре обоих рассказов —

супружеская пара, создавшая для себя простой идиллический мирок вдали от людей. Но если из первого рассказа следует, что подобный образ жизни узок, и героям необходима встреча с «большим миром», прикосновение к земле с массой «таинственных, смертельно любопытных углов» [2, I, 440], то, судя по второму рассказу, жизнь с ее стихиями убивает того, кто привык к «малому» миру с его размеренностью (Доггер умирает, нарушив правило, которого придерживался одиннадцать лет, пить «воду только умеренной температуры, дистиллированную» [2, III, с. 248] и решившись выпить «дикую, холодную, веселую воду, не оскверненную градусником» из родника [2, III, с. 248]). Итак, жизнь с ее движением, ее дикой непредсказуемостью — и единственное условие полного счастья, и смертельная опасность.

В качестве диалогической пары можно представить также феерию А.С. Грина «Алые паруса» (1923) и роман «Золотая цепь» (1925), поскольку оба произведения о том, что мечта (сказка) воплощается в жизнь. Близки даже эпизоды встречи героев. «Вот я пришел, — говорит Грэй, обращаясь к Ассоль. — Узнала ли ты меня?» [2, III, 67]. «— Это вы, Молли? — сказал он, оглядываясь с улыбкой. — Это я, милый, я пришла, как обещала. Не грустите теперь!» [2, IV, 109]. Однако финал истории Ганувера и Молли драматичен и не похож на завершение «Алых парусов». И причина, как представляется, в том, что сказки «Тысячи и одной ночи», превратившись в жизнь, разделили героев «Золотой цепи». Золото в сказке — чудо. Золото в жизни — сковывающая цепь. Отсюда — напрашивающийся из истории героев «Золотой цепи» вывод: «Тысяче и одной ночи» лучше было оставаться сказкой и не превращаться в жизнь. Он абсолютно противоположен тому выводу, к которому неизбежно приходит читатель «Алых парусов»: если любить и верить, граница между сказкой и жизнью исчезнет, и человек обретет счастье. Наличие подобных межтекстовых диалогических связей между произведениями А.С. Грина, то, что писатель допускал два (или несколько) различных (даже противоположных) вариантов развития одной и той же ситуации или же понимания ее сути, является, с нашей точки зрения, во-первых, свидетельством сложности и невозможности однозначного решения основных для него проблем, а, во-вторых, знаком того, что художественное сознание писателя было антиномично.

Выводы. Категория «авторский мир» предполагает изучение как внешних по отношению к художнику факторов, переживание и осмысление которых побудило его к созданию художественных произведений, так и тех творческих принципов, которыми он руководствовался в своей литературной деятельности. Одним из путей познания своеобразия авторского мира писателя может стать изучение написанного им с точки зрения границ текста, в частности, открытости его произведений к межтекстовому диалогу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Воронина Е.А. Основные формы выражения индивидуально-авторского мировоззрения в литературном творчестве / Е.А. Воронина // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. Серия: Социальные науки. — 2008. — № 1 (9). — С. 158 — 163.
2. Грин А.С. Собрание сочинений: В 6 т. / А.С. Грин. — М.: Правда, 1980.
3. Лошаков А.Г. Сверхтекст: проблема целостности, принципы моделирования: [электронный вариант] / А.Г. Лошаков. — Режим доступа: loshakov_a_g_sverkhstekst-problema_celostnosti-prin.pdf

4. Оляндэр Л.К. Проблема художественного мира / Л. Оляндэр // Бублейник Л.В., Оляндэр Л.К. Художественный мир Бориса Пастернака (Книга стихов «Когда разгуляется»). — Луцк: Вэжа-Друк, 2014. — С.6 — 14.
5. Парамонова Т.А. Проза А.С. Грина как сверхтекстовое единство. Автореф. дисс. ... кандидата филологических наук / Парамонова Татьяна Александровна. — Самара, 2009; Проза А.С. Грина как сверхтекстовое единство (на материале романа «Золотая цепь») / Т.А. Парамонова // Вестник Самарского государственного университета. — 2008. — № 1 (60). — С.101 — 108; Система индивидуально-авторских локусов как механизм создания сверхтекстового единства прозы А.С. Грина (на примере функционирования локусов «Лисс» и «Зурбаган») / Т.А. Парамонова // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. Серия «Педагогика и психология», «Филология и искусствоведение». — 2008. — № 1. — С.279 — 287.
6. Ревякина А.А. Примечания / А.А. Ревякина // Грин А.С. Собрание сочинений: В 5 т. — М.: Худож. лит, 1991. — Т. 1. — С. 670 — 701.
7. Спордарец Н.В. Мирообразовательный дискурс литературоведения: от мира произведения к авторским мирам поэтов Серебряного века / Н.В. Спордарец // Мова і культура: Науковий журнал. — К.: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2016. — Вип. 18. — Т. V (180). — С. 106 — 111.
8. Хольмстрем И. Межтекстовое единство как предмет литературоведческого анализа (К вопросу о «размежевании» понятий): [электронный вариант] / Ирина Хольмстрем. — Режим доступа: <http://refdb.ru/look|2072358.html>
9. Faryno J. Семиотические аспекты поэзии Маяковского / Faryno J. // Umjetnost Riječi, God. XXV, Izvanredni svezak: Književnost — Avangarda — Revolucija. Ruska književna avangarda XX. stoljeća. Zagreb 1981, ss. 225-260. — Режим доступа: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ff/jf_mayak.htm

УКРАЇНСЬКИЙ РЕТРОДЕТЕКТИВ ЯК ПРИКЛАД «ЕСТЕТИКИ ВПЛИВУ»

Ярослава Бригадир

Аспірант, кафедра історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (Україна).

ABSTRACT

Artykuł poświęcono analizie regularności kreowania fabularnych i obrazowych schematów w ukraińskim retrokryminale, jak również ujawnieniu przyczyn powstania tzw. „kryminałów-klonów”. Teoretyczne i metodologiczne podstawy badań były zaczerpnięte z prac W. Isera „Zmiana funkcji literatury” i H. Jaußa „Estetyka receptywna i komunikacja literacka”, w których przedstawione zostały zasady „oddziaływania estetycznego”. W artykule przeanalizowane są wspólne zasady i metody kreacji schematów artystycznych ukraińskiego retrokryminału na przykładzie twórczości B. Kolomijczuka i A. Kokotiuchy. Określona została specyfika komunikacji artystycznej we współczesnej ukraińskiej literaturze popularnej, przeanalizowane zjawisko „wpływu zwrotnego” na kształtowanie pewnych kanonów, konfliktów fabularnych i struktur obrazowych dzieł, a także uzasadnione zjawisko bezpośredniej zależności literatury od popytu podyktowanego pozaliterackimi czynnikami społecznymi.

Słowa kluczowe: estetyka receptywna, paraliteratura, retrokryminał, „kryminały-klony”, schemat fabularny, czynnik pozaliteracki.

Статтю присвячено аналізу закономірностей побудови сюжетних та образних схем в українському ретродетективі, а також висвітленню причин виникнення так званих «детективів-клонів». Теоретико-методологічну основу дослідження склали праці В. Ізера «Зміна функцій літератури» та Г. Яусса «Рецептивна естетика і літературна комунікація», у котрих висвітлено засади «естетики впливу». У роботі проаналізовано спільні принципи і прийоми побудови художніх схем українського ретродетективу на прикладі творчості Б. Коломійчука та А. Кокотюхи. Визначено специфіку художньої комунікації у сучасній українській масовій літературі, проаналізовано явище «зворотного впливу» на формування певних канонів, сюжетних колізій та образних структур творів, а також обґрунтовано явище прямої залежності літератури від читацького запиту, продиктованого позалітературним соціумним фактором.

Ключові слова: рецептивна естетика, паралітература, ретродетектив, «детективи-клони», сюжетна схема, позалітературний фактор.

The article examines the regularity of building plots and imaginative schemes in Ukrainian retro-detective fiction. It highlights the bases of so-called “cloned detective stories”. The works of W. Iser and H. Jauss provide the theoretical and methodological basis of the study seen through a lens of reader-response criticisms. The paper gives a detailed analysis of the common principles and methods of art construction schemes of Ukrainian retro-detective fiction in the works of A. Kokotyuha and B. Kolomyichuk. The article develops the specificity of artistic communication in modern Ukrainian popular literature. It highlights the phenomenon of “reverse effect”

that was made on the formation of certain canons, conflicts and plot structures. It also analyses the phenomenon of direct dependency of literature from the readers viewpoint when dictated by «out of literature» or societal factors.

Keywords: reader-response criticism, paraliterature, retrodetective fiction, «detective fictions-clones», plot scheme, societal factor.

У сучасному українському ретродетективі існує тенденція до уподібнення сюжетів, сюжетних колізій, елементів фабули, принципів характеристики образів, що призводить до появи формально споріднених текстів, котрі, однак, належать різним авторам. З огляду на існуючу ситуацію, **метою** нашої статті є дослідити закономірності побудови певних сюжетних та образних схем в українському ретродетективі та визначити причини виникнення «детективів-клонів». **Теоретико-методологічну основу** дослідження склали праці В. Ізера «Зміна функцій літератури» та Г. Яусса «Рецептивна естетика і літературна комунікація» у котрих висвітлено засади рецептивної естетики або «естетики впливу». В. Ізер першим вносить елемент динаміки в доти статичну понятійну триаду «автор — твір — читач», акцентуючи увагу на діалогічності характеру процесу читання та обстоючи поняття естетики «прямого впливу». Г. Яусс, послуговуючись поняттям «читач-інтерпретатор», зосереджує свою увагу на комунікативному характері інтерпретації та розглядає явище «зворотного впливу», адже естетичний вплив, з точки зору Яусса, багато в чому визначається розбіжністю горизонтів очікування твору і реципієнта.

Новизна запропонованої статті полягає в тому, що вперше досліджуються спільні принципи і прийоми побудови художніх схем як у творчості певних авторів, зокрема Б. Коломійчука та А. Кокотюхи, так і в українському ретродетективі загалом.

Аналіз ретродетективних творів Б. Коломійчука дає можливість визначити певну закономірність у побудові сюжетної та образної систем. Модель побудови опису злочинів — має схематичний принцип, що реалізується за допомогою коротких повних речень у стилі рапортування: «Вбивство сталося три-чотири години тому. Вбивця завдав точних ударів ножом. Швидше за все, вона й не зрозуміла, що сталося. Є одна цікава деталь. На спині сліди наче від батога...» [3, 6]. Лаконізм дескрипції продиктований особливостями загальноповідного наративу, письменник не зловживає так званими «прохідними» фразами, тому кожен смисловий фрагмент твору, що безпосередньо стосується розслідування злочину, містить у собі, зазвичай, один виразний сюжетотворчий компонент (як, наприклад, заувага про сліди від батога у наведеному фрагменті), що формує виструнчену логіку розгортання подій, фактологічно не нагромаджуючи надміру читацьку свідомість.

Аналогічний принцип використовується й за умови введення в оповідь нових персонажів, чому передують їх портретизація, зазначимо, що при цьому автор акцентує увагу, перш за все, на фізичних параметрах поєднуючи їх з:

а) фізіогномічними особливостями: «Поліційний лікар нарешті звівся на ноги і підійшов до Вістовича. Це був маленький круглий чоловічок з кумедним гострим носом» [3, 6];

б) віковими прикметами: «Це був високий чоловік років п'ятдесяти, худорлявий з рідкуватим волоссям на голові» [3, 26];

в) особливостями зовнішнього вигляду, зокрема гардеробу: «Високий, у довгому плащі і капелюсі. В руках валіза...» [3, 13].

Літературознавчий аналіз книг серії «Ретророман» видавництва «Фоліо», зокрема ретродетективів Б. Коломійчука (збірники повістей та роман «В'язниця душ», «Небо над Віднем», «Візит доктора Фройда») та А. Кокотюхи («Адвокат із Личаківської», «Привид із Валової», «Автомобіль із Пекарської», «Різник із Городоцької», «Коханка з площі Ринок») дає можливість стверджувати типологічну схожість зазначених творів. Об'єднуючим фактором є не лише спільна географія подій: Львів-Варшава-Відень та їх хронологічні рамки: початок ХХ ст. — кінець Першої світової війни, а й сюжетна, подекуди ідейна, спорідненість.

Головний герой серії повістей і романів Б. Коломійчука Адам Вістович за походженням українець, чи то пак, русин. Зважаючи на те, що з 1772 — по 1914 рр. Львів перебував у складі Угорської, а згодом Австро-Угорської імперій, етнічна приналежність відігравала значну роль у тогочасному суспільному житті: «Я вам дещо скажу, Вістовичу, — промовив Шехтель після паузи, — і сподіваюсь, від цього багато проясниться... Ви русин, а чи багато русинів служать у львівській поліції? Декілька капралів, два фельдфебелі, а комісар тільки один — ви. Знаю, ви католик, але це вже деталі...» [3, 16]. Упродовж твору автор неодноразово вказує на хитке становище українця, однак принциповість, відданість та професійна чесність слідчого у поєднанні з критичним розумом завжди грають на боці героя, і хоча письменник декларативно не акцентує увагу на понятті малої батьківщини чи рідної землі, однак формує сюжети детективних пригод так, що саме Львів стає для Вістовича найкомфортнішим (перш за все, психологічно) місцем, що дозволяє вповні проявляти детективний хист.

Подібну характерологічну ситуацію зустрічаємо і у серії романів А. Кокотюхи. Адвокат і за збігом обставин детектив Климентій Кошовий також є українцем: «Ніхто й ніде не сприймав пана Кошового інакше, ніж близького друга яскравої театральної акторки Барбари Райської <...> і Клим відчував себе не більше, ніж охоронець. Щоправда часом публіка озиралася й на нього, пригадуючи: це той самий *русин*, емігрант з Києва <...>, котрий свого часу допоміг заарештувати російську терористичну боївку» [4, 12]. Варто, однак, зауважити, що герой А. Кокотюхи виразніше національно маркований. Перш за все, напрочуд промовистими є його ім'я та прізвище. Згідно етимологічної довідки Климентій походить від римського когномена (індивідуального прізвиська, котре отримував один із представників роду, і яке згодом ставало родовим) «clement», що перекладається як «милосердний», «гуманний», «м'який». На українських землях ім'я з'являється у Х столітті в результаті суспільно-історичних змін, пов'язаних із прийняттям християнства, як наслідок, на зміну давньоруським прийшли імена латинського походження. Проте, що важливо, у творах автор майже всуціль використовує українізований варіант імені — Клим, адже в староукраїнській мові вживанішою була саме гіпокристична форма (зі скороченою до початкового складу основою). Не менш красномовним є і прізвище головного героя — Кошовий, що є прямою алюзією на історичне минуле українського народу, а точніше період найвищого прояву його мужності та звитяги за часів Запорозької Січі (XVI — XVIII ст.). Усе вище зазначене слугує на підтвердження тези А. Кокотюхи про свідоме використання у тексті твору національно маркованих антропонімів, зокрема особових імен. Невипадковим є також і вибір професії та місця роботи головного героя — невеличка фірма, що «захищала в австрійських судах інтереси передусім українців — або русинів, як називали тут цей народ» [4, 13].

Роман А. Кокотюхи «Різник із Городоцької» та повість Б. Коломійчука «Німфи болю» мають певну сюжетну подібність. За детективну основу авто-

ри обирають випадки серійних вбивств, одразу зауважимо, що розслідування серійних злочинів у практиці детективної літератури є одними із найуживаних, адже повторюваність за таких умов слугує допоміжним фактором у процесі сприйняття читачем важливих для розкриття злочину елементів. Подібними постають і типи жертв, якщо у творі А. Кокотюхи це жінки з будинку розпусти, то Б. Коломійчук формує збірний образ жертви з урахуванням характерної особливості: патологічні сексуальні вподобання, в основі яких лежать такі психічні відхилення, як німфоманія та садомазохізм (до речі, аналогічна характерологічна особливість образу жертви використана А. Кокотюхою у романі «Автомобіль з Пекарської»). Варто зауважити, що в обох випадках зазначені явища подані не лише як психологічні, а і як соціальні, будь-який прояв жіночої поведінки, що суперечив її тогочасному традиційному розумінню, за свідченнями авторів, слід розглядати як акт непокори ustalеним правилам та прагнення свободи жіночого вибору. Подібна теза звучить також із вуст одного з, що важливо, побіжних героїв повісті: «Ось вона, їхня свобода, — проговорив незнайомиць, — свобода від шлюбного рабства. Тут жінка може обирати собі чоловіка, а чоловік жінку, незважаючи на жодні обставини» [3, 70].

Характерною ознакою повістей та романів Б. Коломійчука є активна експлуатація теми самовираження та самоутвердження жінки через призму своєї сексуальності у прагненні соціальної свободи. Виправданим за таких умов є той факт, що в усіх творах серії «ретророману» одним із ключових персонажів є повія або жінка, котра прагне вільних стосунків чи таких, що суперечать загальноновизнаному тогочас канону стосунків між чоловіком і жінкою, зокрема у сфері особистого інтимного життя: «У суспільстві побутувала думка, що будь-яка інша позиція для любовців, окрім лежання «плястерком» одне на одному — це збочення і ні до чого доброго не приводить. Проте Бейла плювати хотіла на суспільство» [3, 203]. Навіть у ретродетективах з виразною містичною домінантою, як, наприклад, повісті «В'язниця душ» чи «Ніхто із Данціга», автор побіжно вплітає дотичні сюжетні лінії, що розкривають тему жіночого прагнення до свободи у вчинках, найгострішим проявом котрого є саме інтимне життя героїнь: «Обійнявшись, вони вдовольняли пестощами одна одну, що не помітили сторонній очей. Такого у благочесній гімназії імені королеви Ядвіги допустити не могли», — коротко зазначає автор, пропонуючи саме таку передісторію та об'єднуючи сюжетні лінії двох, здавалося б, непов'язаних між собою жінок [3, 182].

Формуючи образи головних героїв та вимальовуючи їхнє оточення, обидва автори на ролі дружин детективів обрали спільний за формальними ознаками типаж героїні, котра за професією є актрисою, залюбленою у богемне життя, та, що важливо, з виразним прагненням до самореалізації. У повісті «Німфи болю» читаємо: «Анна <...> невдовзі після весілля опинилася у полоні театральної слави. Ім'я її не сходило з афіш» [3, 11]. У героїні роману А. Кокотюхи «Різник із Городоцької» сценічний успіх також є першочерговою ціллю, щоправда вже у кіно: «Клим позитивно, навіть із захватом сприймав щирі бажання Басі продати свій талант якомога дорожче й забезпечити гарантіями: між талантом та злиднями не має стояти знак рівності» [4, 19]. До слова зауважимо, що любовні лінії обох детективних історій є напрочуд драматичними з яскравим відтінком трагедійності, що продиктовано специфікою діяльності головних героїв, а саме перебування в постійній напрузі за умов повсюдно чатуючої небез-

пеки. Цілком вмотивованим таким чином є коментар автора щодо сприйняття ситуації, що склалася, дружиною головного героя: «Через два роки після весілля він перейшов працювати у поліцію, і все змінилося. Щодня маючи справу зі збоченцями, ґвалтівниками та сектантами, Вістович сам ставав схожими на них. Принаймні так стверджувала його дружина», — що слугує підтвердженням тези про беззаперечний вплив професійної діяльності, а подекуди й руйнацію особистого життя головного героя [3, 11].

Структуру побудови детективного сюжету можна умовно розподілити на «сюжетні вузли» та «сюжетні зв'язки» між ними, тому, якщо факти, як і сюжетні повороти, складають основу «вузлів», то «зв'язки» забезпечують рух сюжету, а необхідною умовою у такому разі є розуміння психології злочинця, що і відкриває шлях до реконструкції першокартини злочину.

Для детективів, сюжетотворчим елементом яких є психологічний аналіз дій злочинця, властива наявність окремого типу героя, однією з ключових характеристик котрого є професійна спрямованість, мова, зокрема, йде про лікаря-психіатра, котрий може функціонувати у творі як виразник декількох типажів:

1. Лікар-психіатр, котрий власне і виконує роль детектива. До прикладу, у світовій літературі такий типаж використаний американською письменницею, автором психологічних детективів Хелен Макклой, головним героєм переважної більшості творів котрої став лікар-психіатр Безіл Уіллінг, зокрема у романах «Танець смерті», «Крок у четвертий вимір», «Удар із Задзеркалля».

2. Лікар-психіатр, котрий виконує роль помічника (користуючись термінологією В. Проппа) детектива, консультуючи його протягом розслідування, допомагаючи відтворити психологічний портрет злочинця та передбачити його наступні дії. Однак зазначений тип героя не є однозначним, адже функціонує у творах у трьох основних проявах:

2.1. Лікар-психіатр, котрий виконує безпосередню функцію радника та консультанта детектива, залишаючись сталим у такому прояві. Так, наприклад, у романі «Візит доктора Фрейда» Б. Коломійчук вводить як одного з головних персонажів відому історичну постать (що властиво власне для ретродетективів) — психоаналітика, психіатра та невролога — Зигмунда Фрейда, котрий консультує детектива Вістовича під час розслідування серійних убивств.

2.2. Лікар-психіатр, котрий продовж твору здавалося б допомагає детективу з розслідуванням, однак в результаті виявляється головним злочинцем чи безпосередньо причетним до злочину. Такий сюжетний хід знаходимо у повісті «Німфи болю» Б. Коломійчука та «Різник із Гороδοцької» А. Кокотюхи.

2.3. Лікар-психіатр, про котрого від початку твору відомо, що він є злочинцем та перебуває в ув'язненні, однак допомагає детективу у розкритті справ, адже, з огляду на власне минуле, чи не найкраще розуміється на психології девіанта. Такий типаж героя зустрічається зокрема у детективному романі Б. Коломійчука «Візит доктора Фрейда» в образі професора Тофіля та судового психіатра Ганібала Лектера у трилері Томаса Харріса «Мовчання ягнят».

Аналіз ретродетективних повістей та романів Б. Коломійчука дає можливість стверджувати, що письменник активно опрацьовує модель розслідування серійних вбивств. У кримінологію поняття «серійного вбивці» було введено відомим профайлером ФБР Робертом Ресслером, відповідного до визначення котрого: «серійний вбивця — злочинець, котрий здійснює більше 3-х убивств за більше, ніж 30 днів, з періодами емоційного охолодження, причому мотивація вбивств найчастіше базується на досягненні психологічного задоволення вбив-

цею» (переклад Авт.) [7]. Сюжет роману «Візит доктора Фрейда» побудований на розслідуванні вбивств жінок, що відбулися спочатку у Відні, а потім у Львові (таким чином автор дозволяє головному герою проводити пошукову роботу саме у рідному Лемберзі (Львові), що, як раніше зазначено, розширює спектр можливостей детектива): «У Львові сталося нечувано жорстоке вбивство, — мовив комісар. — Перед цим серія точнісінько таких самих убивств сталася у Відні. Маніяк убиває жінок» [2, 69].

Відповідно до класифікації Р. Ресслера існує два основних типи серійних вбивць: організовані несоціальні і дезорганізовані асоціальні [7]. Серед основних ознак організованого соціального типу вбивці: наявність високого інтелекту; самоконтроль та витримка; увага до зовнішнього вигляду та особистих речей; соціопат, однак може справляти приємне враження на оточуючих; має певний образ жертви; планує злочин та має конкретне знаряддя вбивства; вживає заходів до знищення доказів; може вступати в контакт з поліцією, співпрацювати з нею, не рідко «грає» зі слідчим.

Серед основних ознак дезорганізованого асоціального типу серійного вбивці: низький рівень інтелекту; психічні розлади; неприйняття суспільством через очевидну неадекватність у поведінці; соціально неадаптований; жертва жорстокого поводження у дитинстві; убивства спонтанні та детально не продумані; знаряддя вбивства не визначено заздалегідь; намагається зберегти спогади про жертв.

Існує у криміналістичній практиці й поняття змішаного типу серійного вбивці з домінантою тієї чи іншої групи. Більшість серійних убивць (переважно організований несоціальний тип) можуть вести подвійне життя, складаючи враження інтелігентних законослухняних громадян, цей феномен отримав назву «маска нормальності» [7].

Тип вбивці, запропонований автором у романі «Візит доктора Фрейда» виписаний фрагментарно, читачу достеменно не відомі деталі біографії злочинця, однак навіть зазначені факти дають можливість визначити, що Франц Гольм репрезентує змішаний тип з виразною домінантою організованого несоціального типу:

- вбивця має досить високий рівень інтелекту: «Як на мене, той незнайомиць зачитував Софокла чи якусь іншу давню п'єсу за цим мотивом. Погодьтеся, це демонструє його інтелект. Як часто в крамницях можна почути античні цитати?» [2, 107];

- вдається до прийому «гри» зі слідчим: «Комісар! Зізнаюся, приємно здивований вашими успіхами і разом із тим дещо розчарований...» [2, 149];

- приділяє надмірну увагу особистим речам: «... такі люди надзвичайно чутливі до довколишнього простору, <...> їм патологічно важливий інтер'єр власної кімнати... Або речі, якими вони користуються щодня» [2, 103].

- планує злочини, має чітку їх схему та знаряддя вбивств: «Упродовж двох наступних тижнів у Відні знайдено мертвими ще двох дівчат і одну дорослу жінку. Все те саме — зґвалтування і численні ножові рани» [2, 30].

Серед ознак, що свідчать про випадок змішаного типу серійного вбивці, зокрема про наявність дезорганізованого асоціального типу, є психічна хвороба Франца Гольма, у романі, на відміну від повісті «Німби болю» (де автор екскурсивно пояснює причини девіантної поведінки злочинця, що спричинена знущаннями гувернантки над хлопчиком), письменник лише зазначає наявність психологічних розладів, адже вбивця свого часу був пацієнтом психіатричної клініки.

Відповідно до класифікації кримінального експерта Р. Ресслера, серед основних типів серійних вбивць відповідно до мотиву скоєного злочину виділено чотири основні групи:

- гедоністи, котрі скоюють злочини задля отримання задоволення сексуального характеру; з метою заподіяння страждань іншій особі («дестроєри»); мають на меті матеріальну чи особисту вигоду («меркантили»);
- візйонери, котрі скоюють вбивства за вказівкою «голосів», страждають галюцинаціями;
- місіонери, вбивають заради певної мети, зазвичай, змінити світ на краще;
- властолюбці, головною метою котрих є контроль над жертвою з метою утвердження власної вагомості [7].

Як у романі «Візит доктора Фрейда», так і у повісті «Німфи болю» письменник формує образ убивці, котрий, відповідно до наведеної класифікації, належить до групи «властолюбці», адже відповідно до характеристики типу, злочинці, що до нього належать, відчувають від домінування і сексуальне задоволення, однак, на відміну від гедоністів, ними керує не хіть, а бажання самотвердження. Зазвичай серійні вбивці такого типу зазнали насильства ще у дитинстві, що породило у них почуття беспорядності й безсилля в дорослому віці (саме на цих деталях письменник акцентує увагу у повісті «Німфи болю» витворюючи образ серійного вбивці професора Тофіля).

Важливими в результаті аналізу сюжетних особливостей ретророманів Б. Коломійчука та А. Кокотюхи є отримані висновки, що вказують на специфіку формування образу злочинця, зокрема серійного вбивці. Тяжіння ретродетективу та детективу загалом до розряду інтелектуальних жанрів, диктує необхідність використання ознак, що характерні для організованого несоціального типу серійних вбивць, адже це розширює можливості автора у побудові сюжетних колізій та посиленні гостроти оповіді завдяки введенню прийому «гри» злочинця зі слідчим.

Для ретродетективних творів Б. Коломійчука властиве майстерне поєднання декількох здавалося б непов'язаних між собою сюжетних ліній, що презентують реальне та містичне. Так, абсолютно метафорична, на перший погляд, назва повісті «В'язниця душ» набуває протягом твору абсолютно іншого, буквального трактування. Уже на початку твору зустрічаємо історію із привидами, однак автор до останнього тримає напругу, змушуючи читача думати, що це лише галюцинації перевтомленого студента. У фіналі твору всі сюжетні лінії поєднуються в одну та отримують як раціональне, так і містичне пояснення. Так, розслідуючи вбивство депутата Галицького сейму Бартоломея Раковського, детектив розкриває таємницю підземелля, в якому ув'язненні несповідані душі грішників. І тоді, здавалося б суто політичне вбивство депутата піаністкою, котра належить до антиавстрійської організації «Чорний палець», виявляється лише частиною містичного плану медіума, котрий і є справжнім замовником, адже прагнув іще однієї грішної душі для своєї колекції, аби потім ця «в'язниця душ» вибухнула разом із містом, що «птопає у лицемірстві, брехні і розпусті, як у багні і лайні», — тобто зустрічаємо виразно сформований тип злочинця-місіонера [3, 144]. Окрім того, у романі «Візит доктора Фрейда» письменник звертається до прийому натяку на містичне, даючи злочинцю прізвисько «Упир», адже на місці виявлення жертв, котрі загинули внаслідок ножових поранень, не знаходять слідів крові. Для розбудови сюжету творів письменник використовує

також і легенду про драгурів, тому у повісті «Ніхто з Данціга» головним злочинцем виявляється справжній вампір: «Скандинавський упир. Зовні він виглядає, як людина, і навіть має людські звички <...>. Проте ця істота мертва в середині і здатна вбивати інших, випиваючи з них життєві соки» [3, 197].

Наявність у проаналізованих ретродетективах подібних сюжетних та образних схем ускладнює формування авторського стилю, однак тенденція до схематичності та повторюваності свідчить про наявність певного соціумного запиту, що і призводить, в свою чергу, до виникнення «детективів-клонів». Перш за все, підвищений інтерес до теми Львова, продиктований відвертою європеїзацією міста, що є, безумовно, привабливим для читача в соціально-політичних умовах та вимогах сьогодення. Окрім того, автори засвідчують розвінчання певних табу, сформованих протягом ХХ століття, зокрема існує запит на розмикання меж сексуальної тематики. Письменниками також порушено питання національної залежності в умовах окупації, тому витворюються такі характери, котрі, всупереч насадженню поняття української меншовартості, зберігають національну самоідентичність, формуючи таким чином запит на сильну особистість.

Пряма залежність літератури від читацького запиту спричинена позалітературним соціумним фактором, зокрема реалізацією концепту європеїзації, адже якщо розгортання сюжету відбувалося б на Черкащині, Полтавщині чи Вінниччині, мову варто було б вести про так званий «патріархальний детектив», в той час як поняття «ретро» імпліцитно вказує на ті терени України, що завжди були орієнтованими на Європу. Сюжетна, образна, фабульна схожість та стандартизованість текстів витворює літературу кон'юнктурного характеру, що у суті своїй є паралітературою і створюється відповідно до певного читацького запиту, котрий складає основу «зворотного впливу» та виражає специфіку художньої комунікації у сучасній українській масовій літературі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Изер В. Изменение функций литературы // Современная литературная теория. — М., 2004.
2. Коломійчук Б. Візит доктора Фрейда / Богдан Коломійчук. — Харків : Фоліо, 2016. — 185 с.
3. Коломійчук Б. В'язниця душ : повісті / Богдан Коломійчук. — Харків : Фоліо, 2015. — 218 с.
4. Кокотюха А. Різник із Городоцької [роман] / Андрій Кокотюха. — Харків : Фоліо, 2016. — 249 с.
5. Психологический портрет личности серийного убийцы [Електронний ресурс] / Serial-killers. — Режим доступу : <http://www.serial-killers.ru/materials/psichologicheskij-portret-lichnosti-serijnogo-ubijczy.htm>.
6. Філоненко С.О. Масова література в Україні: дискурс / ґендер / жанр : [монографія / наук. ред. Т. І. Гундорова] / Софія Філоненко. — Донецьк : ЛАН-ДОН-XXI, 2011. — 432 с.
7. Яусс Г. Рецептивна естетика і літературна комунікація / Г. Яусс // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / [за заг. ред. Д. Наливайка]. — К., 2009. — С. 178 — 194.

ЕПІТЕТНА ІНТЕРПРЕТАЦІЯ МОТИВУ ПОДОРОЖІ В «МЕРТВИХ ДУШАХ» М. ГОГОЛЯ ТА «ЧАРІВНОМУ ЛІХТАРІ» Ю. КРАШЕВСЬКОГО

Ольга Гаряча

ABSTRACT

Artykuł dotyczy analizy roli epitetów w interpretacji motywu podróży w „Martwych duszach” Mikołaja Gogola i „Latarni czarnoksiężskiej” J. Kraszewskiego. W artykule przedstawione zostały wnioski badania dotyczące specyfiki funkcjonowania epitetów oraz struktur epitetowych w tekstach M. Gogola i J. Kraszewskiego.

Słowa kluczowe: epitet, struktura epitetowa, motyw, postać, M. Gogol, J. Kraszewski

Стаття присвячена аналізу ролі епітетів в інтерпретації мотиву подорожі в «Мертвих душах» М. Гоголя та «Чарівному ліхтарі» Ю. Крашевського. У дослідженні зроблено висновки щодо специфіки функціонування епітетів та епітетних структур у текстах творів М. Гоголя та Ю. Крашевського

Ключові слова: епітет, епітетна структура, мотив, образ, М. Гоголь, Ю. Крашевський

The article is dedicated to the epithet structures' analyses as means of motive of travelling interpretation in „Dead souls” by N. Gogol and „Magic lantern” by J. Kraszewski. The aim of this investigation is also to identify the role and functions of epithet in the process of the motive functioning and perception. While the analyses has been done it has been summarized that motive of travelling fulfills numerous functions. Among others this motive does plot organizing function. The epithets give this motive unique symbolization in both „Dead souls” by N. Gogol and „Magic lantern” by J. Kraszewski. As for the oncoming perspective of this investigation the comparative analyses will help to identify the type of relations between the main images of mentioned works.

Key words: epithet, epithet structure, motive, image, N. Gogol, J. Kraszewski

Статья посвящена анализу роли эпитетов в интерпретации мотива путешествия в «Мертвых душах» Н. Гоголя и «Волшебном фонаре» Ю. Крашевского. В исследовании сделано выводы по специфике функционирования эпитетов и эпитетных структур в текстах произведений Н. Гоголя и Ю. Крашевского

Ключевые слова: эпитет, эпитетная структура, мотив, образ, Н. Гоголь, Ю. Крашевский

Мотив подорожі є знаковим для російської літератури, оскільки до нього часто звертаються у творах письменники та поети, наприклад: М. Карамзін, М. Лермонтов, М. Надєждін, М. Некрасов, О. Пушкін, та ін. Особливе місце мотив подорожі займає і у творчості М. Гоголя, зокрема в поемі «Мертві душі».

В літературознавстві неодноразово висловлювалася думка, що поема М. Гоголя «Мертві душі» є значущою при аналізі особливостей функціонуван-

ня мотиву подорожі в російській літературі. Ю. Манн у праці «В пошуках живої душі» стверджує наступне: «До М. Гоголя російські автори користувалися традиційними романними прийомами, такими, як таємниця походження головного героя, переслідування його зловмисниками, а з іншого боку — підтримка і заступництво людей добродесних. Персонаж без досить переконливих мотивів вільно пересувався з одного географічного пункту до іншого» [4, 13]. У цій самій праці Ю. Манн стверджує, життєвість фабули «Мертвих душ» полягає в тому, що вчинки Чичикова обумовлені актуальною для того часу ідеєю купівлі-продажу душ. Ця ідея витікала із особливостей соціальних зв'язків та суспільних відносин. Для досягнення логічності в організації такого сюжету М. Гоголь і звернувся до мотиву подорожі.

Даючи термінологічне визначення мотиву, О. Веселовський стверджував, що мотив — це найпростіша одиниця оповіді, елементарна частина сюжету, яка є семантично єдиною [1]. І. Силантьєв трактує ці слова так: «мотив схожий на слово, довільному розпаду на морфеми якого також запобігає семантична єдність його значення» [6, 17].

Дослідження епітетної інтерпретації мотиву подорожі у творах М. Гоголя та Ю. Крашевського стане ефективним, якщо відштовхуватись від позиції В. Проппа. Він звертається до визначення цього терміну з іншої позиції. В. Пропп цікавить інваріантна модель мотиву, але не з точки зору семантичного аналізу, а з позиції функціонування елементів мотиву [5, 21-22].

М. Гоголь у творі «Мертві душі» та Ю. Крашевський у «Чарівному ліхтарі» прагнули висвітлити особливості життя і побуту сучасного їм суспільства. Письменники намагалися визначити типові проблеми населення. Плануючи опис представників різних верств суспільства М. Гоголь і Ю. Крашевський звернулися до мотиву подорожі. Цей мотив та образ подорожуючого доповнили тріаду оповідач-твір-реципієнт, надавши авторам змогу застосувати метод «типописання» (рос. типописание — термін В. Гіппіуса). Таким чином, головна функція мотиву подорожі — це забезпечення смислової цілісності тексту.

Перед реципієнтом — опосередкована оповідь, інтерпретуючи яку, він знайомиться з різними типами поміщиків, чиновників та селян. Подорож стає мотивом, імпліцитно чи експліцитно присутнім у текстах творів «Мертві душі» та «Чарівний ліхтар». Подорожуючий в обох творах виконує функції «путівника». Його враження від побаченого чи почутого впливають на трактування читачем того чи того образу.

Мотив подорожі є загальним для «Мертвих душ» та «Чарівного ліхтаря». Мета цього дослідження — аналізуючи епітетну складову, визначити стильові особливості функціонування цього мотиву. Тому аналізуємо і образи, асоціативно пов'язані із мотивом подорожі. До них належать образи: дороги, подорожуючого, трійки коней, візника.

Г. Гачев стверджував, що дорога є моделлю російського руху, основним організуючим образом російської літератури [2]. У «Мертвих душах» цей образ набуває нового звучання, чого автору вдається досягнути, звертаючись до мотиву подорожі.

У поемі М. Гоголь дає поширений опис реалій тогочасної російської іме перії. Твір починається із опису приїзду головного героя в губернське місто NN. Зауважимо, що автор не вказує назву міста. Зроблено це для того, щоб показати, що зображуване місто та його околиці типові для Росії.

У тексті поеми є наступні слова «город никак не уступал другим губернским городам» [3, 11], тобто місто NN було схожим на інші провінційні міста Російської імперії. Структурними компонентами наступних ланцюгів є колористичні епітети: «**сильно** была в глаза **желтая** краска на **каменных** домах и **скромно** темнела **серая** на **деревянных**» [3, 11]. Жовтий колір символізує хворобливий, нездоровий стан. Таким кольором пофарбовано кам'яні будинки чиновників, тому можемо зробити висновок, що ці чиновники духовно збіднені. Сірий колір дерев'яних будинків мешканців міста характеризує положення останніх у суспільстві, вони покірні та непримітні.

Виділяємо ланцюги епітетів із наведеної цитати: **сильно-желтая-каменных** та **скромно-серая-деревянных**, визначаємо метафору **сильно** была в глаза **желтая** краска та **скромно** темнела **серая**, ускладнену зазначеними епітетами. Вказана метафора ілюструє особливості існування пануючих верств населення та міщан. У другому ланцюжку епітетів визначаємо алітерацію на **с** та **р**: **скромно-серая-деревянных**. Таким чином, автор прагне передати динаміку боротьби за матеріальні блага. Місто, яке описується в поемі виглядає хворим, брудним та неохайним.

Наступний пункт подорожі Чичикова — село. Російське село зображується відразливим. В описі подорожі Чичикова до Манілова присутній і пейзаж: «... по обеим сторонам дороги: кочки, ельник, **низенькие жидкие кусты молодых сосен, обгорелые стволы старых, дикий вереск и тому подобный вздор**» [3, 21]. Цей пейзаж не є характерним для гоголівського стилю. У багатьох творах письменника визначаємо бінарну єдність людина-природа. Людина часто зображується із недоліками та гріхами, вона не є досконалою, на противагу природі. Типовий світ природи у М. Гоголя — ідеальний та гармонійний, тут все має своє місце і призначення. У «Мертвих душах» спостерігаємо згубний вплив людини на природу. Внаслідок взаємодії, людина занапастила її, порушивши природню гармонію, на це вказують епітети із уривку.

Опис природи рефлектує стан села. Про села вказується наступне: «**постройкою похожие на старые складенные дрова, покрытые крышами с разными деревянными под ними украшениями в виде висячих шитых узорами утиральников**» [3, 21]. Опис будинків свідчить про те, що їх мешканці можуть виживати в досить важких умовах проживання.

Водночас у такий спосіб ідентифікується і низький культурний рівень населення. Деякі люди живуть в одній будівлі із худобою: «**Бабы с толстыми лицами и перевязанными грудями смотрели из верхних окон; из нижних глядел теленок или высовывала слепую морду свою свинья**» [3, 21]. Слова автора, що це «**виды известные**», свідчать про типовість такого стану речей. Вказані особливості життя селян обумовленні перш за все практичністю.

У ставленні оповідача до селян немає осуду чи співпереживання. Актуальним є епізод із дядьками Міт'єм та Міняєм, які допомагали дістати бричку Чичикова із багнуки. Описи Міт'я та Міня ускладнені порівняннями, структурними компонентами яких є епітети: «**Сухощавый и длинный дядя Митяй с рыжей бородой ... сделался похожим на деревенскую колокольню или лучше на крючок, которым достают воду в колодцах... Дядя Миняй, широкоплечий мужик с черною, как уголь, бородою и брюхом, похожим на тот исполинский самовар, в котором варится сбитень для всего прозябнувшего рынка**» [3, 91]. Інтенсивність використання епітетів не призводить до деталізації зображуваного. Використані епітети сприяють типізації образів, з одного боку автор

вдається до характеристики, а з іншого, вжиті тропи призводять до узагальнення предметів зображення. Формуванню асоціативних зв'язків сприяє апеляція автора до досвіду реципієнта.

У цьому епізоді актуалізується одна із головних проблем суспільства — безвекторність руху. Біля брички Чичикова зібралося багато людей, одні давали поради, інші намагалися щось зробити, але зрештою екіпажу вдалося зрушитися з місця тільки тоді, коли кучер всіх порозганяв, коні відпочили і самі по собі. Виявляється, що люди не намагалися насправді допомогти зрушити бричку з місця, їм подобалася плутанина, яка відбувалася довкола, адже, «*подобное зрелище для мужика **суцья** благодать*» [3, 91].

До проблеми безвекторності руху автор звертається і в кінці поеми: «*Не так ли и ты, Русь, что **бойкая необгонимая** тройка, несешься?.. Что значит это **наводящее ужас** движение? И что за **неведомая** сила заключена в сих **неведомых светом** конях?.. Русь, куда ж несешься ты, дай ответ? Не дает ответа. **Чудным** звоном заливаются колокольчик; гремит и становится ветром **разорванный в куски** воздух*» [3, 247]. Рух коней наводить жах, а самі вони сміливі та швидкі. Повтор ідентифікує, що джерело такої сили невідомо, посилюється емоційність в описі трійки коней.

М. Гоголь планував «Мертві душі» як трилогію. Внаслідок того, що письменнику так і не вдалося реалізувати свій задум, подорож Чичикова так і залишилася незавершеною, а питання «*Русь, куда ж несешься ты, дай ответ?*» риторичним.

Звернення Ю. Крашевського до мотиву подорожі у романі «Чарівний ліхтар» дозволяє автору висвітлити специфіку динамічності світу. Подорожуючи, Станіслав знайомиться із представниками різних категорій населення Волині. Використання такого обумовлене необхідністю логічно поєднати предмети зображення. Звернення до мотиву подорожі надає автору можливість поглибити характеристику персонажів, зміцнивши художньо-естетичний аспект твору. Станіслав приїздить до дядька Августа у відчаї, його подорож має за мету віднаходження кохання та пошук свого місця у суспільстві. На відміну від «Мертвих душ», де інформація про головного героя, Чичикова, пропонується дозовано, інтрига стосовно його походження та переживань тримається до останнього розділу, Ю. Крашевський одразу дає опис Станіслава.

Повернувшись з навчання, герой бореться сам із собою, розривається між двома країнами, Німеччиною та Польщею. Станіслава супроводжує відчуття провини, за те, що він чужий для своєї Батьківщини: «*Otóż, jadę wprost z uniwersytetu, z podróży, skończywszy edukację tak, że w kraju jestem **jak obcy i do niczego niezdatny***» [7, 9]. Епітет **obcy** в складі порівняння ідентифікує переживання героя, а епітетною структурою **do niczego niezdatny** визначається ступінь цих переживань. Стась нездатний до нічого. В його виправдання оповідач вказує наступне: «*wychodząc ze szkół, z uniwersytetu, syn obywatelski nie ma przed sobą **wyznaczonej** drogi, nie jest specjalnie niczym*» [7, 189]. Епітетну структуру **wyznaczona droga** трактуємо як відому, обрану чи узгоджену дорогу. Головний герой роману такої дороги немає.

Надією для Станіслава могло б бути кохання «*I ja tu koniecznie także tam projekt wkochania się w kogoś*» [7, 11]. Як він стверджує, молодий хлопець мусить когось кохати. Далі Станіслав говорить що він не має наміру оженитися тільки закохатися в когось бажано, щоб це була мила гарна, багата а голов-

не заміжня жінка. Таке кохання не приносить головному герою роману втіхи: *«jest że to miłość, miłość znowu? Droga do nowego zawodu, do nowych smutków»* [7, 60]. З уривку розуміємо, що таке кохання — це дорога до нового смутку. Воно не вирішить життєвого пошуку героя. Пояснюється це тим, що Станіслав дійсно закохався в одружену жінку та разом вони бути не можуть.

Дядько Август, розуміючи пікантність ситуації та переживання племінника, *«namówił Stasia na tę podróż w nadziei, że ona go rozerwie»* [7, 135]. Так, лінія кохання підсилює сумніви та переживання головного героя. Станіслав бореться зі своїми почуттями до графині Юлії. Згодом, він вирушає у подорож, а фактично тікає від кохання та відповідальності. Такий авторський прийом дає головному героєві можливість осмислити ситуацію та створює інтригу сюжетної лінії.

Під час подорожі Станіслава спостерігаємо описи різних міст, хоча вони залишаються містами *«które wewnątrz niczym się nie odznacza»* [7, 135]. Тобто, ці міста є безликими, щоправда зустрічаються і деталізовані описи архітектури: *«przejechali Ostróg, który nawet w zimie tak jest piękny i zastanawia ruinami tyłu gmachów, spojrzeli na Collegium, na mury zamku i cerkwi troickiej; minęli Korzec, drugą ruinę, z swym zamkiem nad wodą, wyglądającym z pośrodku zdziczałych drzew, z kościołem, ruiną i wałami, co niegdyś miasto otaczały»* [7, 135]. Бачимо, що опис міст подається досить сухо, як система фактів. В описі присутні епітети, за допомогою яких можемо визначити ставлення наратора до предмета зображення. Реальна подорож є нараційним рушієм твору та відбувається паралельно із духовною подорожжю героя роману.

Спокутою для Станіслава стає смерть коханої та душевні страждання. Порятунком він знову знаходить у подорожі та вирушає в дорогу.

У стилі Ю.І. Крашевського поєдналися інтерес до повсякденного та надзвичайного, використання реалістичних та романтичних тенденцій. Письменник поєднував зображення буденних явищ та природи, архітектури, народної культури. Художня реалізація мотиву подорожі зумовлена потребою автора динамізувати сюжет «Чарівного ліхтаря», поглибити характеристику персонажів і зміцнити художньо-естетичний аспект твору. Тут мотив подорожі набуває нової форми реалізації, яка визначає специфіку його нарративного дискурсу.

У висновку зауважимо, що М. Гоголь у «Мертвих душах» і Ю. Крашевський у «Чарівному ліхтарі» прагнули зобразити типових представників різних верств населення. Для досягнення цієї мети, необхідно було віднайти те що їх би об'єднувало. Таким інструментом став мотив подорожі. Отже, у вказаних текстах мотив подорожі забезпечує смислову єдність тексту, епітети виконують стилетвірну функцію.

Для характеристики побуту М. Гоголь використовує колористичні епітети. Вони дають об'єктно-матеріальну характеристику предмета зображення. За допомогою таких епітетів реципієнт твору отримує реалістичне уявлення про предмет зображення. Колористичні епітети вживаються і для вираження психо-емоційного стану представників суспільства. Для інтенсифікації аудіального ефекту автор будує ланцюги епітетів за алітераційним принципом.

Спільним для «Мертвих душ» та «Чарівного ліхтаря» є те що, завдяки використаним епітетам мотив подорожі набуває унікального символізму. Він виражається через формування у реципієнта конкретних асоціативних зв'язків та актуалізацію внутрішньої форми предметів зображення. Зокрема, через характеристику контекстуально споріднених образів, наприклад, дорога-подорожуючий-трійка коней-візник.

Оскільки, мотив подорожі виконує сюжетоорганізуючу функцію, його використання уможливорює логічне поєднання описів різних представників суспільства. Перспективу цього дослідження вбачаємо у порівняльному аналізі основних зображуваних типів. За допомогою інтерпретації епітетарію зможемо ідентифікувати їх подібні та відмінні риси. Компаративний аналіз уможливить визначення типу зв'язків між образами, які функціонують в «Мертвих душах» М. Гоголя та «Чарівному ліхтарі» Ю. Крашевського.

ЛІТЕРАТУРА

1. Веселовский А. Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. — М. : Высшая школа, 1989. — С. 300-307.
2. Гачев Г. Д. Национальные образы мира / Георгий Гачев. — М. : Советский писатель, 1988. — С. 174-182.
3. Гоголь Н. В. Мертвые души. Том первый // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений : [В 14 т.] / АН СССР; Ин-т рус. лит. (Пушкин. Дом). — [М.; Л.] : Изд-во АН СССР, 1937-1952. Т. 6. Мертвые души. Том первый. — 1951. — 247 с.
4. Манн Ю. В. В поисках живой души: «Мертвые души». Писатель — критика — читатель / Ю. Манн. — М. : Книга, 1987. — 351 с.
5. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / Владимир Пропп. — Л. : Academia, 1928. — 152 с.
6. Силантьев И. В. Поэтика мотива / Игорь Силантьев. — М. : Языки славянской культуры, 2004. — 296 с.
7. Kraszewski J. I. Latarnia czarnoksiężka: obrazy naszych czasów / Józef Ignacy Kraszewski. — Kraków : Wydawnictwo Literackie, 1988. — 201 s.

КОНЦЕПТИ ІМЕНІ І ЗНАННЯ У ТЛУМАЧЕННІ ІНДИВІДА У ФЕНТЕЗІЙНОМУ РОМАНІ М. СЕМЕНОВОЇ ПРО ВОВКОДАВА

Зоряна Годунок

ABSTRACT

W artykule autor analizuje poetykę imienia w serii powieści fantasy M. Semenowej o Wilczarze. Analiza dokonana w ramach hermeneutycznej interpretacji tekstu. Imię pojawia się jako identyfikacja z innym. Imię rodzinne wilczarza aktualizuje jego więzi z rodem, potwierdzając go jako inicjatora nowego rodu. Część pracy poświęcona jest temu, że wilczarz postaje jako bóg-człowiek, a również i charakterowi przestrzeni i czasowi powieści. Autor wprowadza niektóre kontaminacje tekstowe z powieściami J. K. Rowling o Harrim Potterze, zwłaszcza jeśli chodzi o dialogowej naturze jednostkowej egzystencji oraz o życiu jako podróży.

Tagi: imię, Bóg-Człowiek, identyfikacja, hermeneutyka osoby, ścieżki indywidualne.

У статті авторка аналізує поетику імені в серійному фентезійному романі М. Семенової про Вовкодава. Аналіз художньої концепції роману здійснено у ключі герменевтичної інтерпретації тексту. Ім'я постає як аспект ідентифікації з іншим. Родове ім'я, яким наділено Вовкодава, актуалізує його зв'язки із виние щеним родом, водночас засвідчує його як зачинателя роду нового. Акцентовано увагу на тому, що Вовкодав постає як боголюдина, а також на природі хроно-топу серійного фентезійного роману як шляху. Авторка вводить деякі текстові паралелі із серійним фентезійним романом Дж. К. Ролінг про Гаррі Поттера, головним чином, коли йдеться про діалогічну сутність екзистенції індивіда, а також про життя як шлях.

Ключові слова: ім'я, боголюдина, ідентифікація, шлях, герменевтика індивіда.

The author analyzes the poetics of the name of the serial fantasy novel about Wolfhound by M. Semenova. The hermeneutic of individual is a base of the text interpretation. The name (Wolfhound) appears as the identification of another. The concept of name is connected with the knowledge given through acceptance, love and faith. Wolfhound is interpreted as the initiator of a new kindred and appears as a God-man. The life is experienced in the text as a path to one as a god, one as a man. The interpretation of life as path is allowed because of generic specific of the serial fantasy novel. The author compares certain concepts from the text with the story by J. K. Rowling about Harry Potter, including points related to love construed as establishing communication with others.

Keywords: name, God-man, identification, path, hermeneutics of individual.

На сьогодні зарубіжні фентезійні романи в українському літературознавчому дискурсі знаходяться на маргінесах. Пов'язано це з актуалізацією досліджень власне української літературної продукції, у якій жанр фентезійного се-

рійного роману не є пріоритетним, в т.ч. й у зв'язку з потужною «розкрученістю» і кінематографічною втіленістю зарубіжних текстів (як-от книги / фільми про Гаррі Поттера, сага «Сутінки»; «Пісня льоду й полум'я», за якою знімають серіал «Гра престолів» тощо), що значно побільшує їх популярність і конкурентну спроможність у порівнянні з продуктом українським. Літературознавчий аналіз в Україні й закордоном таких текстів є прерогативою численних студентських студій. Натомість наукові праці учених літературознавців є нечисленними; вони акцентують жанрову специфіку фентезі, міфологічні аспекти відповідних текстів, морально-етичний тематико-проблемний пласт, здійснюють вихід на аудиторію (дитячу / підліткову, юнацьку) (напр., дослідження серійного фентезійного роману про Гаррі Поттера Дж. Кіллінджера, О. Павлухіної, С. Кляйн; серійного фентезійного роману про Вовкодава Я. Королькової, А. Барашкової; саги «Сутінки» Р. Нейєс-Сміт, П. Альберто та ін.).

Герменевтичне прочитання фентезійних серійних романів в українському літературознавчому дискурсі є неактуалізованим. Натомість роман російської авторки М. Семенової представляє читачеві цілком герменевтичну художню концепцію. Відтак її прочитання ми й уважаємо метою своєї наукової розвідки.

Поетика імені у «Вовкодаві» засвідчує системність осмислення природи індивіда авторкою романів. Так, головний персонаж людського імені не має: «У самого Волкодава человеческого имени не было вообще...» [2, с. 36]. Те, яким називають його інші, — Вовкодав — він отримав на каторзі.

Варто звернути увагу, що це ім'я позначає його як останнього зі свого роду, власне, це ім'я роду (ідентифікація — співвіднесення себе із кимось — вищим — божеством, собакою, що рятує людей). Так засвідчується єдність персонажа зі своїм родом, якого, однак, уже немає. Тому цілком природним видається той факт, що єдність із родом, якого немає, тягне Вовкодава до помсти і — смерті: «Туда, на этот Остров [Жизни, священная Обитель Богов — М. С.], ушли дети Серого Пса. Один Волкодав пережил всех, чтобы вернуться и отомстить за истребленный род [...]. И вот месть довершилась. Что же осталось? Немногое. Спеть Песнь Смерти и шагнуть навстречу пращурам с погребального костра...» [2, с. 25]. Тож після смерті, яку Вовкодав мав заподіяти кунсу Вінітарію, він сам повинен був загинути. Зрештою, йдеться про осмислення індивіда в цілком герменевтичному ключі: діалогічна скерованість людини до іншого завжди означає життя; натомість єдиний, хто тримав Вовкодава на землі, мав померти, решта ж, ті, кого любив Вовкодав, кому належав (/при/належність роду), — померли, отже, і його шлях визначено заздалегідь.

Пісня Смерті, яку співає Вовкодав на шляху до кунса Вінітарія, — пісня — слово — вітання, що відчиняє двері в інший світ, де зараз рідні Вовкодава, — свідчить про цілком свідомий крок персонажа і про те, що цей крок виправданий самою екзистенцією людини, яка не може існувати сама для себе.

Звернімо увагу на текст Пісні:

Доколе *другим* улыбнется заря,
Незваная гостя, ликуешь ты зря!
Доколе к устам приникают уста,
Над Жизнью тебе не видать торжества! [2, с. 25]
(виділення наше — З. Г.)

Персоніфікація Смерті як Гості, себто когось прийшлого в наш дім, акцентує увагу на «чужості» її щодо людини, яка є життям, яка здатна те життя продовжувати; і продовження це в зв'язку з Іншим. Вуста в цьому контексті мож-

на тлумачити і через фізичний прояв любові — поцілунок, що зв'язує рідних, друзів, коханих, і через слово, що теж пов'язує: «Венны считали бесчестьем убивать тех, с кем довелось разговаривать. По их вере, *слово накладывало узы* не менее прочные и святыые, чем совместно съеденный хлеб» [4, с. 13] (виділення наше — З. Г.).

Рятуючи Тілорна та Ніліт, Вовкодав бере на себе зобов'язання щодо Іня шого, а це означає продовження життя. Немічний чоловік і дівчина забирають його зі шляху, ним наміченого, свідомо обраного, поза його волею, бо вибір іти у смерть був прожитий Вовкодавом до кінця. Відтак те, що сюжет кожної з книг містить битви, які, за відчуттями Вовкодава, мають стати його останніми, постійно актуалізує думку, що Вовкодав проходить інший шлях: він мав померти зі своїм родом і зрештою він прийшов до цієї смерті і заспівав їй свою вітальну пісню, але так чи так — уникнув її. Те, що він не знаходить свій дім серед друзів, теж симптоматично [2; 3; 4]. Він перейшов межу людського життя й лишився живим, щоб урятувати Іншого, навіть жертвуючи собою. Така дія стала початком шляху людини як бога.

Ім'я і знання, ім'я і зв'язок — це аспекти взаємозумовлені: ім'ям можуть наректи тільки ті, хто знає, і так засвідчиться єдність тих, хто називає, й тих, кого називають. Люди, які нарікають іменем Вовкодава, належать до різних родів, племен, народів; він сам знає безліч мов, слухає кожного, щоб принести звістку про нього рідним /забезпечує зв'язок: «Там... люди были. Разные. Где родня, сказывали друг другу. Вот... навестить хочу, про кого знаю...» [2, с. 412]/. Так він учиняє з Вовком, перетворюючи його на свого брата; так він чинить із кунсом Вінітаром, перетворюючи його на друга — брата; так він ідентифікує себе як брата Евріха тощо. Воднораз у Вовкодаві постійно тече *пам'ять свого роду*, яка щоразу актуалізується його іменем; потім його перетворенням у власне вовкодава — собаку, символа свого роду; і врешті — як найвищий прояв здійснення пам'яті — мареві, у якому Предок поклоняється Вовкодаву й дарує йому *свою шкуру*.

Іменем цим — Вовкодав — нарекли його в'язні в Самоцвітних горах, тому й стали приналежні до його роду. Тож його крок до нищення цих гір — це крок до захисту не якихось безликих людей, а тих, які стали його родиною, отже, знаних ним. І він для людей перетворюється: вони нарекли його на ІМ'Я РОДУ, отже, вони його ЗНАЮТЬ, вони його рід. Тут спостерігаємо суттєву відмінність між Вовкодавом як богом і богом Крилатим, історія про якого настільки зачепила нашого героя. За Крилатим не пішли люди, до яких він спускався з небес, за яких заступався перед іншими богами, тому що він прийшлий /із небес/, цілком зрозуміло, що й чужий, натомість Вовкодав є своїм.

Власне, Вовкодав є цілком ідентифікований іншими як СВІЙ. Шамарган, який чує історію про бога Крилатого, називає Вовкодава Крилатим. Люди, які вірять у богів-близнюків, знають його як старшого брата; Предок знає його як себе.

Така актуалізація й концентрація віри — знання народів у Вовкодаві, людині, яка здійснює вчинок — бореться проти несправедливості щоразу й до кінця, знаючи, що може й померти, — власне, в людині, і творить ядро художньої концепції серійного фентезійного роману про Вовкодава.

Шамарган осмислюється, до речі, як автор слова — пісні про бога Крилатого, *лицедій без роду й племені*; як наслідувач знання, даного богом Вовкодавом, він, однак, цілком ідентифікований: «Ты же *поэт* [...]. *На что тебе*

вымышленные отцы? У тебя и так звание повыше любого, которое могут дать люди. / Ты [...] жаловался, что не умеешь даже зажигать огонь. *На самом деле ты умеешь.* Смотри, это же так просто...» [5, с. 306].

Історія про бога Крилатого концентрує в собі герменевтичну концепцію серійного фентезійного роману про Вовкодава:

- ім'я бога — *Крилатий* — і те, що він *спускався до людей* на землю, щоб дарувати мир і спокій [3, с. 309], засвідчує виразний зв'язок із роллю бога-тлумача божественної волі (і тут концепт правди / закону богів, що «є» кров'ю Вовкодава, вкрай важливий) в герменевтичній традиції, проте...

- ... людина у своїй справедливій могуті здатна кинути виклик богам за свого бога *Крилатого*, якого любить, отже, сама може дорівнитися до бога. Звідси — поклоніння *богопредка* Вовкодаву цілком виправдане: людина здійснила те, що могло бути не під силу богам («Волкодав понял, что встречать его вышел сам Предок. / ... Предок первым поклонился ему. А потом, выпрямившись и встряхнувшись, накину лему на плечи свою [...] шубу. / Это была величайшая честь, которой Предок мог удостоить Потомка» [5, с. 338]). Крім того, фігури братів-близнюків — богів — як Евріха та Вовкодава — теж цілком логічний сюжетний поворот: концепція людини як бога, яка зорганізовує цикл романів у цілісний текст, знаходить свій вияв на різних рівнях розгортання композиції: на рівні сюжету (про братів-близнюків) і на рівні позасюжетних елементів (як сон / марення / «реальне» видиво про Предка);

- важливо, однак, що Вовкодав не приймає завершення книги про Крилатого, його розуміння дійсності відмінне від заявленого невідомим автором, власне, воно герменевтичне, акцентує діалогічну сутність любові, сили, яку вона дає, життя загалом: «Яви они (племена, які йшли за Крилатим — З. Г.) истинную крепость и чистоту Духа, никакие Боги с ними ничего не смогли бы поделать [...] Если та земля была живой и осознавала себя, почему речь идет все время только о боязни Крилатого вычерпать ее мощь? Да сам этот мир должен был подарить Крилатому столько силы, сколько тот заслуживал... и при том нимало не оскудет, ведь те из нас, кто щедро дарит себя любимым, только долаются сильнее и богаче!» [3, с. 309–310];

- такий людино-бог здатен до об'єднання всіх племен, що, очеб видно, має свідчити про їх рівність незалежно від інтелектуальних здібностей, кольору шкіри, статків, способу заробляти на прожиття тощо. Не випадково Вовкодав не може визначити імені й роду-племені автора книги про бога Крилатого («— Кто сочинил эту книгу, я так и не понял [...] Она была на аррантском, имя же на ней оказалось подписано мономатанское, вот только и черные племена, и жители Аррантиады изъясняются сов сем не так...» [3, с. 308]), власне автором є просто людина, і людина ця пише про єдиного бога, прихильного до людей, бога, чиї сили вичерпні, отже, людські. Воднораз за цим богом не пішли — просто тому що він не людина, він «спускався до людей із небес, і тому вони дали йому ім'я: Крилатий» [3, с. 309] (переклад наш — З. Г.). Крім того, божевільна Сигіна, матір богів-близнюків, богиня Життя, здобувається на подібні характеристики неможливості ідентифікації, тобто ототожнення з певним родом: «Всего более настораживало Волкодава то, что он никак не мог разобрать, какого роду-племени была стоявшая на холме» [3, с. 91];

- герменевтичне витлумачення любові, безсумнівно, близьке й концепції романів Дж. К. Ролінг' про Гаррі Поттера чи С. Мейер про Едварда й Беллу (сага «Сутінки»); воно полягає в тому, що ми живемо для тих, кого лю-

бимо, і в тих, хто любить нас, таке життя в любові не завершується смертю людини, воно може завершитися тільки тоді, коли перестають любити, отже — пам'ятати, знати у своєму серці [1].

При цьому таку любов несе не лише Вовкодав, але й інші персонажі роману. Напр., коли, щоб урятувати пораненого Вовкодава, до його вогнища приходять усі порятовані ним *мертві* і приносять по поліну, щоб *дати силу життю*; коли Оленюшка розмовляє з померлою матір'ю Вовкодава, щоб дізнатися його ім'я і цим врятувати його життя тощо — ці моменти дуже нагадують поттеріану. У романі про Гаррі Поттера такі тіні мертвих приходять тоді, коли герой готовий до самопожертви за інших; вони не врятовані ним, але в ньому живуть навіть мертві, і цим він їх рятує від забуття — справжньої смерті. Це ті, хто любить його, ті, кого любить він [1]. У «Вовкодаві» це люди, яких він врятував фізично, жертвуючи для них собою, але кожного разу незмінно лишаючись живим, бо в ньому Предок і брат-воїн із братів близнюків відроджуються, воскресають. Не даремно саме він з Евріхом знаходять молодшого брата з богів-близнюків і спляють його — звільняють (!), як люди, персонажі книги про Крилатого, мали б звільнити свого бога.

Важливо, що в Гаррі Поттері живуть ті, хто помер тільки фізично, сила його любові робить їх живими в його серці: («They were neither ghost nor truly flesh, he could see that [...] they moved toward him, and on each face, there was the same loving smile. / [...] He knew that they would not tell him to go, that it would have to be his decision. / "You'll stay with me?" / "Until the very end," said James [...] / "We are part of you..."» [7] (виділення наше — З. Г.). Саме тому можна цілком погодитися із поглядом Дж. Кіллінджера про християнську традицію осмислення ня месії, реалізовану в поттеріані [6].

У Вовкодаві відроджуються боги, причому як давні (Предок, якого він, єдиний із цього роду, беріг у пам'яті), так і теперішні — майбутні — минулі — вічні — боги близнюки. Але парадоксально — вони відроджуються саме тому, що їх рятує людина, Вовкодав. Так засвідчується зовсім інша парадигма життя / смерті, людського / божественного, аніж репрезентована в поттеріані. Гаррі Поттер не вбиває Волдеморта, той убиває сам себе. Власне, така чистота не-вбивства акцентує асоціативний зв'язок із новозавітною парадигматикою: життям і смертю Ісуса Христа. Вовкодав же вбиває, є носієм смерті, однак його самого вбити не можна, і то не лише тому що майстерність його найвища, але й тому що він — бог. Саме це легалізує його право на вбивство, перетворює його із власне вбивці, «висельника», як він сам себе неодноразово характеризує, на бога-воїна, в чіх жилах тече вже не кров, як у людей, а першопочатковий закон [3, с. 310]. Крім того, божевільна Сигіна, Матір богів-близнюків, не має нічого проти вбивств, які вчиняє Вовкодав, а у вирішальний момент двобою з матір'ю Кендарат, яка служить богині любові (!), виграє все ж Вовкодав, що свідчить про чистоту його помислів і його дій, чистоту бога, а не людини: «Воины, достигшие таких висот, как Мать Кендарат и лучший из ее учеников, редко сходятся в поединках. Потому что давно поднялись над суетным выяснением, кто сильнее. Эти люди видели Небо — а Неба хватит на всех. Но если судьба все же сталкивает их между собой, побеждает тот, чей дух безмятежней. *Тот, с кем Правда Богов*» [3, с. 567] (виділення наше — З. Г.).

У цьому ключі важливо акцентувати увагу, що його намір знищити Самоцвітні гори, знання, як це зробити, й сама дія, коли говорить меч (залізо, символ

бога грому) Сонячний Пломінь (бог вогню) і коли перед людиною (богом? — З. Г.) відкривається «острыми гранями первозданная Тьма» [5, с. 329] — це, власне, витлумачення людини як бога, яка здатна кинути виклик прадавній Темряві — темним богам, людини як Крилатого. Тут пісня про Крилатого, яку для Вовкодава склав і заспівав Шамарган [5, с. 312–314], набуває кількох значень: окрім ототожнення Вовкодава і Крилатого, йдеться ще й про переписування книги невідомого автора на лад, пропонований Вовкодавом: за ним, Крилатим, підуть його люди, ним порятовані, що для них він живе: «Мы пройдем эти бездны [...] / Чтобы смертные Люди заступились за Бога — / Кто сказал, не посмеет?! Покажите таких! [...] / Мы придем за Тобою. Лиш не складывай крыл» [5, с. 314], й, відповідно, обіцянку врятувати свого Бога, яким є Вовкодав.

Вовкодав, що, окрім імені свого роду, не має імені, яке б ідентифікувало його й серед свого роду (бо роду того вже нема), і серед чужих родів, перетворився, однак, на зачинателя роду.

Своє людське ім'я, не родове, не божественне, Вовкодав здобуває тільки після того, як знищив Темних Богів, отже, виконав свою місію, на яку здобувся, відмовившись від смерті заради порятунку Тілорна й Ніліт. Останній його бій — за Оленюшку, Шаршаву й інших — це вже не бій бога, але бій ПЕРШОГО з роду Сірих Псів (тож те, що Предок дарує Вовкодаву свою шкуру, можна вважати і благословенням). Цей рід знайшов своє місце в заповідному місці ще й тому, що Вовкодав — як бог — пізнав багато понадлюдського, тож йому, очевидно, не місце серед людей. Але він як бог Крилатий із нової історії, писаної Шамарганом, знайшов тих, хто піде не з ним, але його шляхом боротьби проти несправедливості, своїх учнів, тож його, боголюдини, місія завершена. Натомість людське життя має щойно початися.

Заповідний край — це місце, в якому житиме не Вовкодав, а людина із людським іменем, яка матиме нову історію; тут житиме наречений людським іменем чоловік роду Сірого Пса; причому іменем його нарекла дружина / матір, та, хто його любить як чоловіка / сина. Акцентуємо увагу, що Оленюшка жодного разу не називає Вовкодава власне Вовкодавом; у своїх видивах вона знає його як свою людину: «Где она собиралась разыскивать человека, которого Олени иначе как перекаати-полем безродным не именовали? Которого она толком не знала даже, как звать?.. [...] — [...] Нам с тобой... *нашего человека* искать надо!» [2, с. 278–279] (виділення наше — З. Г.). Крім того, Оленюшка отримує право назвати Вовкодава на людське ім'я, тільки 1) отримавши благословення його померлої матері, а із благословенням, власне, і знання імені; 2) після його останнього бою в ролі бога. Ім'я, таким чином, постає як слово, яке є ключем до нового життя (в історії роду наречення іменем відбувається як елемент ініціації).

Важливо також, що право нарекати іменем Оленюшка має саме тому, що вона приналежна до його роду, оскільки любить його. Таким чином, ще раз акцентовано увагу на тому, що родом для уже-не-Вовкодава мають стати з любові, не родичі по крові, але родичі по духу.

Від того важливо звернути увагу, що художня концепція серійного роману М. Семенової про Вовкодава може бути означена як шлях: шлях до усвідомлення божественної ролі людини; шлях до себе як до бога і шлях до себе як людини.

Таким чином, поетика імені у фентезійному романі М. Семенової про Вовкодава цілком тлумачиться у герменевтичній площині: так, засвідчується діалогічний зв'язок індивіда з іншими; акт називання й акт самоідентифікації в ав-

торській концепції саме із категорією Іншого (як засвідчення зв'язку роду — по крові чи з любові й вірності). Осмислення персонажа Вовкодава як людино-бога визначається через концепт шляху: від незнання до усвідомлення своєї місії, її виконання і зрештою до народження нового персонажа, вже-не-Вовкодава.

Перспективи подальших досліджень убачаємо у витлумаченні взаємозв'язку жанрової природи тексту та екзистенції індивіда як шляху; у встановленні жанрових паралелей із іншими зразками подібної літератури (напр., серійного фентезійного роману про Гаррі Поттера Дж. К. Ролінг; саги «Сутінки» С. Мейєр та ін.) тощо.

ЛІТЕРАТУРА

1. Годунок З. В. Парадигма життя / смерті в серійному фентезійному романі Дж. К. Ролінг про Гаррі Поттера / З. В. Годунок // *Virtus : Scientific Journal* / Ed.-in-Chief M. A. Zhurba. — 2016. — #5. — Р. 46–51.
2. Семенова М. Волкодав : роман / М. Семенова. — СПб. : Издательский Дом «Азбука— Классика», 2006. — 640 с.
3. Семенова М. Волкодав. Знамение пути : роман / М. Семенова. — СПб. : Издательский Дом «Азбука— Классика», 2006. — 352 с.
4. Семенова М. Волкодав. Право на поединок : роман / М. Семенова. — СПб. : Издательский Дом «Азбука— Классика», 2006. — 576 с.
5. Семенова М. Волкодав. Самоцветные горы : роман / М. Семенова. — СПб. : Издательский Дом «Азбука-Классика», 2006. — 352 с.
6. Killinger J. Love, Death, and Friendship in the Harry Potter Novels [Electronic resource] / J. Killinger. — Access mode : www.baylor.edu. — Access data : 31.01.2015.
7. Rowling J. K. Harry Potter and the Deathly Hallows [Electronic resource] / J. K. Rowling. — Access mode : royallib.com. — Access data : 29.01.2015.

ЛІТЕРАТУРА У МОРАЛЬНО-ПРАВОВОМУ АСПЕКТІ

Олександр Глотов

Література як сфера соціального життя позиціонує себе, на відміну від інших видів пізнання дійсності, не як інструмент, за допомогою якого індивід щось додає до суми інформації, якою вже володіє, а як виробничий майданчик, де виникає й функціонує паралельна дійсність, занурення до якої дозволяє реципієнту ініціювати у свідомості різні версії власного життя. Тому література може слугувати достовірним ілюстративним тлом для більшості гуманітарних наук: юриспруденції, дидактики, психології, історії, лінгвістики, соціальних комунікацій тощо.

Як розвивалися, наприклад, в історії літератури епос та драма? З точки зору розвитку сюжетів та ролі у них мотивів спостерігаємо цікаву закономірність. Будемо дотримуватися усталених в теорії літератури положень. Г.М.Поспелов визначає «мотив» як «найбільш значимі та, як правило, повторювані у творі (або у всій творчості письменника) «опорні» художні прийоми та засоби... Опис системи мотивів окремих творів (а також їх груп) — необхідна умова їх наукового осягнення»¹. Натомість лейтмотив визначається як «панівний настрої, образ, іноді художньо виразна деталь, що повторюється у творі»². Звернімося до ключових для розвитку літератури творів, тобто, до таких, які визначили собою певний новий етап розвитку, до таких, що формували свідомість суспільства, у яких з'являлися персонажі, що ставали історично значимими фігурами культури.

Звісно, говорити про те, що уся література розвивалася в одному ключі й що можна хоча б спробувати відшукати якийсь спільний знаменник для літератури, було б дещо передчасно та самовпевнено, тим більш що «найважливіша риса мотиву — його спроможність ставати напівреалізованим у тексті, проявленим у ньому неповно, загадковим»³.

Тим не менш, безумовно є та обставина, що досить значна кількість сюжетів у літературі побудовано на мотиві злочину. Цей злочин може бути або порушенням закону, або порушенням діючих норм моралі. Назвемо це правовим прецедентом, розуміючи «прецедент» як «випадок, який мав місце раніше, й служить прикладом або виправданням для наступних випадків подібного роду»⁴, так й «рішення, винесене судом з конкретної справи, обґрунтування якої вважається правилом для інших судів під час розв'язання аналогічних справ»⁴. Перша дефініція є загальноприйнятною та загальнонауковою, друга стосується справ саме юридичного характеру. Обидві вони у цьому випадку мають до нашого дослідження безпосередній стосунок. У будь-якому разі досить часто уся інтрига твору тримається на тому, що хтось з героїв — злочинець або аморальний тип. Ймовірно, що такий погляд не буде повноцінним. Він апріорі обмежений, він очевидно не дозволяє проаналізувати твір та його персонажів у всьому об'ємі психологічних та естетичних засобів.

¹ Література: Справочные материалы. — М.: Просвещение, 1980. — С. 78.

² Хализев В.Е. Теория литературы. — М.: «Высшая школа», 1999. — С. 266.

³ Советский энциклопедический словарь. — М.: «Советская энциклопедия», 1985. — С. 1053.

⁴ Там же.

Однак спробуємо підтюпцем позначити свою присутність у хронології світової літератури. Й почнемо з початку. З Гомера. Краще, звісно, з Біблії, але не будемо аж надто революційними. Хоча Біблія починається з прямого порушення Євою одного-однісінького закону, продовжується описом масового геноциду місцевого населення, який проводило військо Мойсея на землі обіцяній, та завершується підступом Іуди та зрадою Петра. Але не будемо вдаватися до герменевтичних кунштюків, не маючи однозначних ознак художнього тексту.

Тож **Гомер** аж розривається від злочинів та підступів. Осип Мандельштам недаремно так зверхньо відрецензував великого сліпого: «Греки сбондили Елену по волнам...». У більшості сучасних культур те, з чого усе в Гомера розпочалося — подружня зрада, перелюби, адюльтер, є чимось на зразок аматорського спорту, однак юриспруденція давніх іудеїв та сучасних мусульман ставиться до цього вкрай серйозно, а саме: це закінчується публічним побиттям камінням як різновидом смертної кари. «*Іліада*» та «*Одіссея*» — це по суті ілюстрований каталог людських гріхів та слабкостей. Важко сказати, що у геніального Гомера є більш мальовничим: підступні злочини Ахілла чи злочинні підступи Одіссея. На цьому тлі аморальна поведінка Гери, Зевса та інших олімпійських вершителей людських доль виглядають сваркою через іграшку у дитячому садочку.

Давні греки полюбили фільми жахів. Наприклад, **Софокл** у хоррорі «*Цар Едіп*» розповідає таку собі побутову побрехеньку, як тато з мамою віднесли своє новонароджене маля у далекі гори, аби ним нагодувати диких звірів. Та малюк вижив і, успадкувавши злочинну генетику батьків, криваво помстився: навіть не помітивши цього, вбиває свого батька та між іншим доводить до самогубства свою матір. От така кумедна історія з життя гуманних давніх греків.

Еврипід натомість захотів розповісти історію палкого кохання, але у нього в п'єсі «*Медея*» знову вийшов тріллер. Головна героїня завойовує серце свого принца на білому коні, Ясона, звичним вже для давніх греків способом: вбиває рідного брата, розчленовує його та акуратно розкладає кавалки тіла на березі. Ясон пізніше гідно оцінив жертву коханої: кидає її з двома байстрюками та одружується на іншій. Ах так, каже гідна подиву давньогрецька героїня та зразкова мама, тож хай мої діточки не знатимуть лиха — і вбиває їх. Кінець веселої книжки.

Данте провів у своїй «*Божественній комедії*» виїзне засідання середньовічного суду, розподіливши знайомих йому особисто злочинців за мірою тодішніх уявлень про справедливість та своїми актуальними політичними уподобаннями по різних камерах Пекла, Чистилища та Раю. Рай, до речі, з точки зору читача виявився набагато гіршим за Пекло, бо нудним, а це — найбільший злочин письменника.

«*Декамерон*» **Джованні Бокаччо**, гадаю, нема потреби рекламувати у якості енциклопедії людських вад та схиблень. Великий італієць доклав максимальних зусиль, щоби наповнити відповідними прецедентами майбутні кримінальні кодекси, камасутри та лібрето порнофільмів.

Михайло Михайлович Бахтін зробив із забороненої церквою книжки **Франсуа Рабле** «*Гаргантюа і Пантагрюель*» свого роду Святе Письмо для культурологів та літературознавців. А так насправді — то Рабле від душі помстився святим отцям за свою похмуру юність, проведену у стінах францисканського монастиря: на кілька століть наперед образ священика та ченця став синонімом розпусника та ненажери.

Це тільки здається, що книжка **Джонатана Свіфта «Мандри Гулієра»** — дитяча розвага. У дійсності це нищівний вирок тогочасному світові, який англієць, але ірландський патріот, сатирик, але священик англіканської церкви Свіфт знав досконало, тому не шкодував чорної фарби. Апофеозом людинознавчого дослідження дублінського мудреця стає образ йєсу — гидких дикунів, носіїв усієї можливої мерзоти, на які тільки й спроможні гомо сапієнси.

Історія про те, до яких аморальних витівок вдаються пересічні люди, коли зустрічають на своєму життєвому шляху особу, яка чомусь, без очевидної для себе вигоди, поводить ся шляхетно й гідно — це власне історія, яку розповів сумний ідальго **Сервантес Сааведра**. А найгірший злочин, жертвою якого стає герой цієї історії **Дон Кіхот**, це людська зрада. Та мудрий раціоналіст Санчо Панса, який віддає на поталу повсякденності рицарські ідеали свого патрона, навіть не усвідомлює, що саме він є головним катом усіх майбутніх донкіхотів.

Трагедії **Шекспіра** — це один суцільний кримінальний кодекс. Його герої кроку не можуть ступити, щоби не вчинити якогось злочину. Хай так поведуться очевидні мерзотники, скажімо, король Клавдій, вбивця свого брата, батька **Гамлета**, чи королева Гертруда, яка після смерті чоловіка бігом виходить заміж за дівера — їм за законами жанру належить бути похмурими негідниками. Але ж як на одній лаві з ними опиняється Гамлет, благородний філософ!? А він так собі між іншим вбиває батька коханої дівчини, не відчуваючи при цьому жодних докорів сумління. А саму дівчину доводить до сказу. Що не вчинок — то готовий вирок. Герої **«Короля Ліра»** чи **«Отелло»** становлять гідну конкуренцію шляхетному злочинцю Гамлету.

«Фауст» Гете за сюжетом — дублікат відомої біблійної історії про змову Бога та Сатани на тему випробування такого собі Іова, знаного своїм благочестям. У Книзі Іова старання Сатани пішли намарно. Гете у свою чергу намагається дати відповідь на сакраментальне питання: чи є кращий з кращих серед людей, тобто — Фауст, хоча б не найгіршим з них. І що ж? А нічого особливого, все як і належить людині: блюзнірськи спокушує святу Гретхен, вбиває її брата, після чого задля відпочинку розважається на шабаші відьом, вже традиційно доводить дівчинку до божевілля. Далі ще крутіше: організовує фінансову аферу, яка руйнує цілу державу, вбиває на шляху реалізації своїх жадань благовірних старців Філемона та Бавкіду і таке інше. Гете наслідує Біблію й тим, що в останній момент рятує душу Фауста, хоча той не зробив для цього нічого.

А про що пишуть великі французькі реалісти? Напруга зростає, злочини стають дедалі вишуканішими. Жюльєн Сорель у **«Червоному і чорному» Стендаля** доводить, що виходець з простої селянської родини у прагненні до досконалості не поступиться якістю злочину навіть еліті тогочасного суспільства. **Мадам Боварі Флобера** здійснює гендерний прорив, перебираючи чоловіками практично на очах у місцевого соціуму. Герої **Бальзака** — Растиньяк, Горіо та його дочки, Гобсек — існують у такому горючому кублі пристрастей та ницостей, у якому неможливо відрізнити, що саме у цей момент вчиняє персонаж: героїчну жертвність чи підлу зраду, бо виглядає це практично однаково. На цьому тлі Жорж Дюруа **Мопассана** виглядає при усій своїй внутрішній аморальності невинною жертвою суспільства, яке ну просто вимагає від своїх членів підлості та корисливості.

А є ж ще й француз, якого не вивчають в університетах, але читають усі — Дюма-батько, Дюма-романтик, **Дюма** — співець пафосних пристрастей. От тільки з точки зору моральності та закону вчинки його шляхетних лицарів

плаща і шпаги виглядають не те що сумнівно, а однозначно негативно. Шарль Д'Артаньян, четвертий з *трьох мушкетерів*, на кожному кроці невинно та з ентузіазмом порушує усе, що тільки можна порушити: спокушує заміжню Констанцію, натхненно долучається до антидержавної змови, вчиняє самосуд над леді Вінтер та десятки інших дрібниць, за кожну з яких звичайна людина мала б давно сидіти у буцегарні. Я вже не кажу за графа Монте-Крісто, уся історія якого — суцільний злочин, навіть тоді, а особливо тоді, коли це помста за злочин.

Героїв **Федора Достоєвського** хлібом не годуй — дай порушити якийсь закон чи заповідь. Родіон Раскольников взагалі зробив це життєвим базисом, підвівши під злочинний спосіб мислення та життя теоретичне підґрунтя. А в романі «Біси» герої мають намір зробити злочинцями все населення. **Лев Толстой** у своїй творчості поступово прийшов до висновку про принципову злочинність «цивілізованого суспільства», продемонструвавши в «*Анні Карениній*», «*Воскресінні*», «*Живому трупі*» тощо вимушену необхідність навіть ніби порядних людей вдаватися до ламання самого себе, до трансформації у зловмисника. Навіть тоді, коли Толстой ще не цілком «дійшов» до цієї думки, його герої час від часу із здивуванням виявляли в собі спроможність до різного масштабу злочинів: майже ідеальна Наташа Ростова мало не втекла з відвертим розпусником з-під вінця, поламавши тим самим долю князя Андрія.

А чи є взагалі хтось без гріха? Чи за євангельською концепцією навіть думка про злочин вже є злочином? Візьмімо найневиннішу дитячу книжку — «*Пригоди Гекльбері Фінна*» **Марка Твена**. Вільнолюбивий хлопчисько, тікаючи від кайданів цивілізації, мандрує річкою. У цих мандрах його супроводжує негр Джим, який опікується ним, час від часу рятує його, бо він просто хороша людина. І усю цю подорож Гек мордується тим, що він вчиняє злочин проти Закону, бо не здає владі невільника-утікача, чийсь власність. А так насправді він вчиняє злочин проти Моралі, бо ця власність — жива людина, якій ще й до того він винен своїм життям та своєю свободою. Вільна людина Гек Фінн виявляється більшим рабом, ніж невільник Джим, бо він раб ідеї.

Двадцяте століття, епоха війн та революцій прямо провокувала художників слова на те, що їх герої просто фізично не зможуть слідувати «загальнолюдським цінностям». Було б марним дорікати **шолоховського** Григорія Мелехова у безперервних вбивствах та зрадах, які стали для нього мало не рутиною, як намарне звинувачувати вовка у тому, що він не харчується травою.

Причому логіка аморалізму впевнено охоплювала не тільки літераторів соціалістичного реалізму. Авторів, які явно чи підспудно протистояли добі, теж не обійшла чаша ця. Те, що Маргарита, героїня булгаковського роману, радісно та натхненно пішла на поводу у диявола, в принципі дивувати не повинно, якщо згадати перші сторінки Біблії. Але біблійний Сатана принаймні не був носієм чесноти, як це задекларовано у **Булгакова**.

Герой літературний іноді не хоче ставати героєм як таким — і мимоволі, а точніше — волею автора стає злочинцем. Так сталося з американцем лейтенантом Генрі з роману **Хемінгуея** «*Прощавай, зброс!*», який, потрапивши на землю Горація, приймає від того естафету гонорового, але від цього не менш злочинного дезертирства. Яке, зрештою, може мати вигляд і пародійного глузування, як це робив бравий вояк, але не менш відважний дезертир **Швейк** в романі **Ярослава Гашека**.

Читач, як то належить у детективі, може не помічати головного злочинця, але це не означає, що його нема. Уся напруга роману Етель Ліліан **Войнич**

«Гедзь» («Овод») тримається завдяки трагічній постаті Артура, але джерелом та причиною трагедії став подвійний злочин католицького кардинала Лоренцо Монтанеллі: перший — коли він стає батьком байстрюка Артура, а потім другий — коли він зраджує таємницю сповіді власного сина та видає поліції його друзів-революціонерів. І сама ідея християнського патерналізму, батьківської любові, яка ніби виправдовує не менш трагічну та жертвну постать кардинала, виглядає у цьому контексті принаймні ризиковано. **Колін Маккалоу** пізніше у романі «*Ті, що співають у терні*», продублювала болючу тему католицького целібату.

«*Звіяні вітром*» **Марґарет Мітчелл** і як книга, і як фільм здобули популярність не тільки через досі болісну тему усвідомлення соціальної правоти чи марноти. Скарлетт О'Хара притягує увагу читачів харизмою, а читачок — силою характеру. Та достатньо згадати, що вона у результаті програла все, і стає зрозумілим, що авторка таки не гендерну рекламу створювала, а повчально-дидактичну баєчку розповіла: на чужому горі свого щастя не побудуєш.

Книга може бути, як це сталося з «*Лолітою*» **Набокова**, неймовірно революційно-епатажним викликом буржуазній моральності та геніальним стилістичним вибриком як у англійській, так і у російській версії тексту, але це не спростовує того факту, що у двадцятому столітті не існувало суспільства, яке б толерувало такий зсув норм моралі як інтимні позашлюбні стосунки дорослого чоловіка та дванадцятирічної «німфетки». І американське пуританство у цьому випадку нічим не відрізнялося від святенництва радянського взірця.

«*Гостина старої дами*» **Фрідріха Дюрренматта** робить злочинцями усіх: і саму візитерку Клару Цаханасьян, і її колишнього коханця Альфреда, а потім — і усе місто Гюллен. Тому що потенційно злочинцем є кожен. А у «*Володарі мух*» **Голдінга** вцент спростовується внутрішній гуманізм людини, задекларований **Даніелем Дефо** у «*Робінзоні*»: група підлітків, яка опиняється на острові, маючи шанси стати людським колективом, стає однак зграєю вбивць. І виявляється, як це представлено у «*Парфумері*» **Патріка Зюскинда**, людина взагалі безсила протистояти внутрішній субстанції, притаманній їй як живій істоті, якщо цю субстанцію скерувати на свідоме зло. Немає у людини антидоту на зло.

Вже на цьому етапі аналізу можна відзначити певну закономірність: названі літературні герої далекі від морального ідеалу. Більше того, порушуючи норми моралі, вони час від часу порушують й чинне законодавство. Однак, незважаючи на це, цілком виразно простежується, свідомо чи несвідомо, намагання авторів надати цим героям такі властивості, які викликали б симпатії у читачів. Можна по-різному пояснювати це, наприклад, літературними законами, за якими письменник неминуче вкладає частку себе до кожного, навіть суто негативного персонажу. А можна припустити, що позитивні персонажі взагалі, як правило, погано вдаються, не притягують.

Представлену ситуацію можна трактувати по-різному. Версія перша: дослідник маніпулює свідомістю, нав'язуючи довільний, далеко не завжди адекватний авторському задуму, спосіб аналізу. На це можу сказати: «А покажіть бо-дай одне гуманітарне дослідження, яке ґрунтується на безумовній відповідності з одного боку — явищ суспільного життя, а з другого — їх прочитання».

Версія друга: морально-правовий прецедент є априорі *condicio sine qua non*, необхідною умовою існування літературного твору. Якою мірою ця тенденція є поширеною, чи є вона універсальною — сказати без глобального дослі-

дження важко, але очевидним, на нашу думку, є те, що література завжди була віддзеркаленням життя суспільства, в іншому разі вона просто не знаходила б свого читача.

І версія третя: література як така є достатньо переконливим матеріалом для форматування свідомості правової, соціологічної, психологічної, лінгвістичної, історичної, соціально-комунікативної тощо, тому що вона містить у собі усі названі дискурси, не рахуючи свого власного.

ОСТРОЗЬКА ПОЕТИКА У РАННІЙ ТВОРЧОСТІ МЕЛЕТІЯ СМОТРИЦЬКОГО

Юрій Миненко

Кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри української мови і літератури, Національний університет «Острозька академія»

ABSTRACT

We wczesnych pracach Melecjusza Smotryckiego zostały odnalezione podobieństwa ze spuścizną przedstawicieli ostrogskiego koła literackiego ostatniej ćwierci XVI — pierwszej połowy XVII wieku. W centrum zainteresowań jest polskojęzyczny wiersz heraldyczny z pierwszego traktatu polemicznego pisarza „Antygrafy”. Utwór został opublikowany w drukarni w Wilnie w 1608 roku po śmierci księcia Wasyla-Konstantego Ostrogskiego. Traktat poświęcony był Januszowi Ostrogskiemu. W ten sposób autor wyraził szacunek dla zmarłego jako patrona prawosławia i liczył na wsparcie ze strony rodziny magnackiej. Odniesienia do elementów herbu w wierszu jest podobne do interpretacji znaków rodowych Ostrogskich w poezji Harasyma Smotryckiego i Damiana Nalewajki. Ujawnione podobieństwo daje podstawy do mówienia o Melecjuszu Smotryckim jako członku ostrogskiego koła literackiego.

Słowa kluczowe: ród Ostrogskich, ostrogskie koło literackie, herb, pochwała.

У ранній творчості Мелетія Смотрицького виявлено спільні риси зі спадщиною представників Острозького літературного кола останньої чверті XVI — першої половини XVII століття. У центрі уваги — полономовний геральдичний вірш з першого полемічного трактату письменника «Антиграфи». Твір був опублікований у друкарні у Вільно 1608 року, коли помер князь Василь-Костянтин Острозький. Трактат був присвячений Янушу Острозькому. Таким чином автор висловлював пошану небіжчику як покровителю православної віри й заручався підтримкою знатного роду. Обігрування елементів герба у вірші є подібним з інтерпретацією гербових знаків роду Острозьких у поезіях Герасима Смотрицького й Даміана Наливайка. Виявлена схожість дає підстави говорити про Мелетія Смотрицького як про члена Острозького літературного кола цього часу.

Ключові слова: рід Острозьких, Острозьке літературне коло, герб, панеґірик.

The article deals with the early literary work of Meletii Smotrytsky. The common features of literary work of Meletii Smotrytsky with the legacy of representatives of Ostrog literary circles of the last quarter of the 16th century and the first half of the 17th century were discovered. A heraldic poem in the Polish language from the first writer's polemical treatise «Antygrafs» was analyzed. The poem was published in the printing house in Vilnius in 1608, when Prince Vasyl-Kostiantyn of Ostroh died. The treatise was dedicated to Janusz Ostroh. Thus the author expressed his respect for the dead as the patron of the Orthodox faith and got support of the noble family. The usage of the emblem in the poem is similar to

the interpretation of emblem characters of Ostrog family in the poetry of Gerasimos Smotrytsky and Damian Nalivayko.

The revealed similarity gives reason to argue about Meletiy Smotrytsky as a member of Ostrog literary circle of that time.

Key words: family of Ostrogsky, Ostrog literary world, treatise, insignia, panegyric.

Постать відомого українського письменника Мелетія Смотрицького, попри наявність монографічних досліджень (Я. Суша, П. Яременко, П. Кралюк, Н. Яковенко та ін.), продовжує залишатися у бароковій літературній спадщині однією з найзагадковіших постатей, викликаючи неослабний інтерес. Ще більш полемічною є творча спадщина цього письменника. У цій розвідці зупинимося на ранній поетичній творчості Мелетія Смотрицького, зокрема проаналізуємо вірш-присвяту, котрим розпочинається перший твір письменника «Антиграфи».

Більшість дослідників творчості Мелетія Смотрицького вважають по суті доведеним факт навчання письменника в Острозькій академії, першим ректором якої був його батько Герасим Смотрицький. Так, відомий польський дослідник історії Острозької академії і постаті Василя-Костянтина Острозького загалом Томаш Кемпа зазначає: «Острозька Академія виховала багато талановитих людей. Учнями цієї школи серед інших були: відомий козацький гетьман Петро Конашевич-Сагайдачний, Іов Княгиницький і Мелетій Смотрицький» [3, с. 126]. Покликається дослідник на таких поважних науковців, як дослідник історії міста Острога Станіслава Кардашевич й автора монографії про князя Острозького Івана Огієнка.

Після завершення навчання в Острозі Максим Смотрицький, найімовірніше, за наполяганням Василя-Костянтина Острозького вирушає на навчання до Віленського єзуїтської Академії, що славилася високим рівнем вищого навчання. Згодом виїхавши у ролі наставника молодого князя Соломирецького за кордон, Смотрицький слухає лекції у Вроцлавському, Лейпцигському, Віттенберзькому та Нюрнберзькому університетах [10]. Повернувшись, оселяється у маєтку князів Соломирецьких Боркулабові під Мінськом, а з 1607-го року у Вільно приймає чернечий постриг і прибирає ім'я «Мелетій». «Це місто перетворилося тоді на центр боротьби довкола унії. Лідером уніатської спільноти Вільна був архімандрит Свято-Троїцького монастиря Йосиф Велямин Рутський. Він призначається вікарієм митрополита Іпатія Потія, єпископом-коад'ютором з титулом єпископа Галицького, і йому підпорядковується монашество митрополічної єпархії» [2, с. 119]. Зрозуміло, що така ситуація викликала невдоволення православного населення міста, тож у Вільно розгорається завзята релігійна боротьба, учасником якої стає і Мелетій Смотрицький.

Улітку 1608 року у Вільно у друкарні віленського братства виходить полемічний трактат «Антиграфи» (Антиграфіе) Мелетія Смотрицького, написаний польською мовою. Книга була побудована у формі відповіді на твори Іпатія Потія «Герезія» («Єресь») та «Гармонія». Мелетій Соловій у своєму дослідженні наголошує на тому, що «Антиграфіе» були відповіддю на дві брошури «католиків-уніатів» — «Єресі, невіжества і політика попів і міщан Віленського Братства і «Гармонія, альбо согласіє віри, сакраментов и церемоніей святое восточное Церкви съ Костеломъ Римскимъ». Якщо текст другого твору відомий, то про зміст першого «знаємо тільки з відповіді православного аноніма-братчика з Вильна» [8, с. 11]. Авторство Іпатія Потія «Гармонії» було доведено Кирилом

Студинським. Перший же твір приписують також йому, адже закиди, викладені в «Герезії», зустрічаємо також в інших писаннях Іпатія Потія.

Дослідник Мелетій Соловій зробив спробу реконструкції змісту «Єресі», виходячи з тексту-відповіді Мелетія Смотрицького. «Брошура, мабуть, невелика і радше видержана в загальному тоні, наводить цілу низку «єресей» чи помилок серед православних» [8, с. 12] Мелетій Смотрицький заперечує несправедливості звинувачення Іпатія Потія, нібито православним священикам заборонено стригти бороду, можна безкарно вбити людину, нікого не слухати в духовних справах і не боятися ані київського митрополита, ані короля тощо.

Семе «Антиграфи» історики давньої літератури й полемічного письменства «загально вважають за перший друкований твір Мелетія Смотрицького» [8, с. 11]. Хоч твір і виданий за підписом «одного братчика віленського», факти доводять авторство «Антиграфів» Мелетія Смотрицького. Валерій Шевчук припускає, що це не перший виступ автора в оборону православної церкви: «так само полемічними були й перші літературні твори Максима, писані ще в кінці XVI ст., але які до нас не дійшли» [9, с. 243].

В «Антиграфах» автор формулює догматичне обґрунтування православної обрядовості, підкреслює законний статус православної церкви, наводячи численні законодавчі підтвердження її прав. Михайло Грушевський так охарактеризував цей трактат: «Се солідний твір, написаний діловито, здержливо і предметово, з чималою богословською ерудицією, але, з одного боку, малоцікавий він по творі Філалета, за котрим часто слідкує і до нього відкликається... З другого боку — зміст «Антиграфів» був покритий слідом «Треносом» самого Смотрицького: ті богословські трактати, з котрих складається твір «Антиграфи», увійшли до «Треноса», з докладнішим обґрунтуванням» [1]. Зумисне наводимо розлогу цитату характеристики твору видатного історика. Варто звернути увагу на зв'язок твору з «Апокрисисом», написаним в Острозі 1597 року, найімовірніше, поляком-протестантом Мартином Броневським.

У цій розвідці хотілося б зупинитися на віршовій епіграмі на герб роду Острозьких. Присвячена книга сину Василя-Костянтина католикові Янушу. Як відомо, 1608 помер князь Василь-Костянтин Острозький, тому вірш на герб роду Острозьких є не випадковим, хоч його представники й не мали жодного стосунку до видання «Антиграфів».

На думку Михайла Грушевського, «...складаючи найвищі похвали небіжчикові, автор і братство, очевидно, стараються можливо прихилити його сина, щоб він, незважаючи на свій перехід на латинство, заховав дещо з прихильності батька для православ'я» [1]. Дещо інакше трактує мотиви такого рішення письменника-полеміста Мелетій Соловій. Згадавши про прихильність Януша до православних, а також клопотання, аби печерську архимандрію дістав 1605 року Єлисей Плетенецький, він резюмує: «Отже, православні, а головню ж Смотрицький сподівалися, що син старого князя після його смерті буде продовжувати лінію опіки над православними на своїй території» [8, с. 25]. Дослідник слідом за вже згадуваним Кирилом Студинським висловлює здогад, що таким кроком Смотрицький пішов слідом за автором «Апокрисиса», який присвятив свою книгу католикові канцлеру і гетьману Янові Замойському. Тож Христофор Філалет таким чином «хотів захоронити свою книжку від знищення з боку католиків, так і Смотрицький ... бажав врятувати її від спалення» [8, с. 25]. Подібні міркування знаходимо і в новітньому дослідженні полемічної української прози². Автор виступає від імені «світських верств, які утворювали братства в обо-

рону своєї віри і прагнули тримати під контролем ненадійний і схильний до унії клір. Тому М. Смотрицькому шукати прихильності хоча б Януша Острозького було життєво необхідним» [5, с. 285]

З іншого боку таку присвяту можна сприймати як вияв органічного зв'язку Смотрицького з родом Острозьких та Острозьким культурним осередком, який значною мірою і сформував його світогляд. Недаремно М. Грушевський звертає увагу на схожість полемічного твору Смотрицького та , вбачаючи спільні теми й проблеми. «Вплив Фіалета вже проявляється в Присвяті кн. Острозькому. Смотрицький майже слово в слово повторює за Фіалетом» [1]. Оригінальність виявляється у похвалі покійному князю, що повторюється у геральдичному вірші. У традиційній для барокових творів передмові до читача автор говорить про причини, що спонукали його до написання трактату, проте навіть тут М. Соловій вбачає великий вплив «Апокрисиса».

Сам текст вірша на герб й до сьогодні залишається малодослідженим, якщо не враховувати невеличку характеристику поезії у вище згаданій праці Валерія Шевчука [9] На початку вірша автор звертається до символу зірки, зобразив женої у лівій нижній частині гербового знака роду, порівнюючи її зі світлом променів Феба (Аполлона) — покровителя мистецтв:

Co to za gwiazdę widzę, która swej jasności
Promieńmi Phoebusowej równa się światłości [7],

У схожому ключі обігрував символіку зірки на гербі Острозьких Герасим Смотрицький, наголошуючи на ясності зірки: «Возсіяла звізда ясно от востока» [6]. Подібною була й інтерпретація цього знака у Даміана Наливайка, тож сміливе можна говорити, що Мелетій Смотрицький йшов уже протореною острозькими книжниками стежкою у трактуванні гербового знака Острозьких.

Вже в наступному рядку автор звертається до вдячних муз, чому така ясна зірка уособлює славу презацних князів Острозьких, що народжується з великих вчинків і, як тінь за тілом, невідступно супроводжує власників герба. Доброю славою здавна відомий рід Острозьких і навіть після смерті жодному з них вона не дає умерти, що є відгуком на смерть князя:

Powiedźcie, wdzięczne Muzy? Gwiazda tak świecąca
lest Ostroskich przezacnych xiążąt głośnobrzmiąca
Sława, która z chwalebnych postępów się rodzi,
Y jako cień za ciałem, tak za cnotą chodzi

Ta zdawna mieysce sobie w ich domu obrała,

Y po śmierci żadnemu z nich umrzeć nie dała [7].

Поява і популярність символіки музи у вірші пов'язана з античними уявленнями про те, що вони поставлені на службу не лише творчості, а й усім вищим формам духовного життя; з музами живуть і йдуть по життю. Символ музи пояснює і прихильність українського бароко до ще однієї міфічної постаті. «Музи, на відміну від богів-олімпійців, не мали яскраво вираженої особистості. Про них мало відомо. Вони втілюють суто духовний принцип, який піддається відмежуванню від греко-римського пантеону. Єдиною постаттю гомерівського світу богів, що має до них безпосередній стосунок, є Аполлон» [4, с. 256]. Музи у грецькій міфології — це богині поезії, мистецтва, наук (дев'ять сестер). В українському бароко музи відігравали роль швидше не як божества, а були лише авторитетним свідком достоїнств носія герба. Але їх обов'язково супроводжував їхній незмінний супутник — Аполлон (Феб), згаданий на початку твору:

Невмируща пам'ять роду Острозьких, що засвідчують клейноти роду. Ли-

цар на коні з мечем, як і у вище згаданому вірші Герасима Смотрицького, симв волізує мужність роду, інший же лицар зі списом на гербі Острозьких перемагає суворого дракона:

Świadkiem męstwa iest Rycerz z mieczem w boiu mężny,
Nadto srogiego smoka zwycięzca potężny [7].

Цікаве у цьому уривку поєднання мужності й боротьби лицарів зі стійкістю у вірі та побожністю роду. Прикметно, що на час написання вже жоден з синів князя не належав до православної віри, тож порівняння й похвали звернені швидше в минуле або ж є побажаннями на майбутнє з метою присоромити нащадків.

Świętey zasię a dziwney oney pobożności,
Y wiary dotrymaney w przystoyney całości [7].

Далі погляд автора зупиняється на символіці хреста, який охороняє рід від ворогів як душевних, так і тілесних, і готує місце в раю:

Znakiem iest Krzyż, oręże nieprzewycięzone,
Które od nieprzyjaciół skuteczną obronę
Tak dusznych, iak cielesnych onym podawało
Y mieysce w paradyzie ślicznym zgotowało [7].

Нащадки роду Острозьких милі навіть Богу, який з радістю чекає на них. Смотрицький звертається, ймовірно, до покійного князя Василя-Костянтина Острозького, на душу якого чекає шлях його предків. Його ж чисті помисли нехай оберігають православну віру, що в його особі має патрона і покровителя. А в нагороду вічної слави князеві служитиме корона — двозначний символ, що уособлював як владу носія, так і державу Річ Посполиту («Корону Польську»):

Gdzie dusze Bogu miłe w szczęściu opływaia,
A dnia wieczney zapłaty z weselem czekaia.
Y ty, o zacne książe, torem przodkow swoich
Postępniać, w pobożnych trway zamysłach twoich.
Oyczyste nabożeństwo niech cię ma patrona,
W nagrodzie sławy wieczney niezwiędła korona! [7]

Як бачимо з тексту, важко погодитися з твердженням М. Грушевського, що твір присвячено сину Янушу, про якого у творі немає жодного слова. Йому присвячений лише сам трактат «Антиграфи». Поезія є відгуком на смерть славетного князя, звертаючись до нащадків хіба опосередковано. Твір генетично пов'язаний з поезією членів Острозького літературного кола, послуговуючись вже відомими порівняннями та алюзіями елементів герба острозьких.

Подальше життя Мелетія, здавалося б, було мало пов'язане з Острогом. Він жив у Вільно, певний час у Києві та Полоцьк. З літа 1627 р., запрошений князем Олександром Заславським, обійняв сан архімандрита Дерманського монастиря неподалік Острога, що знаходився у володіннях князів Острозьких. Монастир на той час ще залишався православним, однак, згідно з побажанням князя, мав пристати до унії, що, безумовно, знав Мелетій Смотрицький. Тому більшість дослідників схильна вважати літо 1627 р. часом його особистого навернення до унії. Саме в Дермані М. Смотрицький знайшов і свій останній спочинок 27 грудня 1633 р.

ЛІТЕРАТУРА

1. Грушевський М. Історія української літератури. т. 5. кн. 2. [в:] [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://litopys.org.ua/hrushukr/hrush529.htm> (02.11.2016).
2. Ісіченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII — XVIII ст.). Львів 2011. — 568 с.
3. Кемпа Т. Костянтин-Василь Острозький (бл. 1524/1525 — 1608) воєвода Київський і маршалок землі Волинської. Переклад з пол. Хмельницький 2009. — 342 с.
4. Курціус. Е.Р. Європейська література і латинське середньовіччя/ Переклад А. Оношко. Львів 2007. — 752 с.
5. Поплавська Н. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI — початку XVII ст.: сучасна рецепція та ре інтерпретація. Тернопіль, 2008. — 452 с
6. Смотрицький Г. На герб князів Острозьких [в] Українська поезія XVI століття / Упоряд. В. Яременко. Київ, 1987. — 287 с.
7. Смотрицький М.
NA HERB IASNIE OŚWIECONYCH KSIĄŻĄT ICH MOŚCI OSTROSKICH
EPIGRAMMA [в] <http://izbornyk.org.ua/ukrpoetry/anto21.htm#msm1>
(02.11.2016)
8. Соловій М. . Мелетій Смотрицький як письменник, Ч.2 Рим, 1978 — 275 с/
9. Шевчук В. Муза Роксоланська: Українська література XVI — XVIII століть. Книга 1 Київ 2004. — 400 с.
10. Яковенко Н. Мелетій Смотрицький // [Електронний ресурс]. — Режим доступу: <http://national.org.ua/library/smotricki.html> (12.02.2016). (02.11.2016)

КОМУНІКАТИВНИЙ МЕТОД ВИКЛАДАННЯ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ: ПЕРСПЕКТИВИ РОЗВИТКУ

Валерія Глотова

ABSTRACT

W artykule rozpatrzona została kategoria „metody komunikatywnej”, a także poddane analizie różne poglądy lingwistów krajowych i zagranicznych dotyczące jej struktury i treści.

Słowa kluczowe: komunikacja, kompetencja komunikacyjna, metoda komunikatywna.

У статті розглядається категорія «комунікативний метод», проаналізовано різні погляди вітчизняних та закордонних лінгвістів на її структуру та зміст.

Ключові слова: комунікація, комунікативна компетентність, комунікативний метод.

В статье рассматривается категория «коммуникативный метод», проанализированы различные взгляды отечественных и зарубежных лингвистов на ее структуру и содержание

Ключевые слова: коммуникация, коммуникативная компетентность, коммуникативный метод.

The article is devoted to the problem of the concept «communicative method», various approaches to understanding of its structure by different linguists are analyzed.

Key words: communication, communicative competence, communicative method.

I. Комунікативна методика як альтернатива традиційним підходам вивчення іноземної мови.

II. Позитивні моменти комунікативної методики (психологічний та дидактичний).

III. Складні аспекти засвоєння іноземної мови шляхом використання комунікативної методики.

IV. Можливості і перспективи комунікативного підходу у вивченні англійської мови.

I. Комунікативний підхід у вивченні іноземної мови виник як прагматичний виклик часу періоду становлення англійської мови як мови міжнародного спілкування, коли необхідність володіння саме цією мовою вийшло за межі чисто лінгвістичного завдання й стало завданням соціально-політичним. В середині двадцятого століття особа, яка у сфері своєї професійної діяльності не могла порозумітися з представником іншомовної культури, перестала відповідати критеріям функціональності й випадала з контексту соціуму. І каналом комунікації стала саме англійська мова. Дослідження причин пріоритетності саме цієї мови виходить за межі цього дослідження, але фактом є те, що масовою соціальною потребою у різних країнах світу стало володіння розмовною англійською мовою.

Виявилось, що традиційні методики вивчення іноземної мови не спроможні надавати особам, для яких англійська мова не є рідною і які вивчають англійську розмовну мову, необхідні навички.

На ґрунті методичних досліджень, які провели британські лінгвісти Х. Стерн, М. Халлідей та американські соціолінгвісти Д. Хаймс, С. Савінгтон, М. Лабов [2], було сформовано комунікативний підхід як специфічна комплексна дидактико-методична система.

Звичайно, перші кроки у цьому напрямку було зроблено в Об'єднаному Королівстві для потреб викладачів англійської мови як іноземної. Дещо пізніше, у 60-х роках, згідно з рішеннями Ради Європи, було здійснено низку заходів, спрямованих на розробку програми інтенсифікації навчання іноземних мов на континенті. У 1971 році група експертів вивчила можливості створення системи навчання іноземним мовам дорослих. Це стало відправним пунктом цілої серії досліджень, спрямованих на розробку концепції, яка могла б сфокусувати увагу на формуванні та розвитку здатності спілкуватися іноземною мовою. В результаті сформувалася ідея розробки порогових рівнів як специфічних цілей оволодіння іноземною мовою. Те, що спочатку призначалося для дорослих учнів, було згодом адаптовано до цілей і змісту навчання в школі та у інших навчальних закладах. У 1982 році результати проведених досліджень були викладені та проаналізовані в документі «Modern languages: 1971-81» [4, с. 15]. Це дозволило значно розширити можливості практичного використання комунікативного методу.

Важливе місце зайняв проект «Learning and teaching modern languages for communication», в якому особлива увага в інтегрованому комунікативному підході, систематизованому на основі теоретичних розробок і практичного досвіду навчання іноземних мов у Великобританії, Франції, Німеччини, Італії, Іспанії та інших західноєвропейських країнах, приділяється комунікативній спрямованості навчальних занять, іноземна мова розглядається як засіб спілкування в навчальному процесі [3, с. 42].

Причиною виникнення цього дослідження є те, що значна частина практиків — викладачів іноземних мов — вважає, що комунікативний підхід не є цілісною системною методикою, що він являє собою сукупність прийомів, покликаних навчити ефективного спілкуванню в конкретному мовному середовищі, причому більшість з цих прийомів відома з інших, традиційних методик.

Інші натомість небезпідставно вважають, що комунікативний метод (Communicative Approach) розвиває всі мовні навички — від усного та писемного мовлення до читання та аудіювання [1, с.270]. Граматика ж освоюється в процесі спілкування мовою: студент спочатку запам'ятовує слова, вирази, мовні формули й тільки потім починає розбиратися, що вони собою представляють у граматичному сенсі. Мета — навчити студента говорити іноземною мовою не тільки вільно, але й правильно.

Остання чверть ХХ ст. була зорієнтована на комунікацію як мету навчання іноземних мов дітей та дорослих. Самій постановці комунікативної мети і можливості її реалізації значною мірою сприяли результати лінгвістичних досліджень, зокрема мовних функцій, функціональних стилів мовлення, їх співвідношення з усною та письмовою формами літературної мови, функціонально-стилістичної співвіднесеності мовних засобів усіх рівнів, які обслуговують певні сфери спілкування, невербальних засобів тощо.

На радянських та пострадянських теренах значний внесок у розвиток та популяризацію комунікативного методу зробили праці Юхима Пассова [13, 14], в українській лінгвістиці та методиці відомі дослідження та розробки таких авторів як Ф. Бацевич, О. Вовченко, О.П. Петрашук, Т. Стеченко [12].

Існує декілька підходів до навчання ІМ. На сьогодні, загально прийнятим є умовно-комунікативний підхід, також існує системно-мовний та комунікативний підходи. Дані підходи є цілком автономними.

«Серед суто методичних принципів навчання ІМ визначені принцип комунікативності, принцип інтегрованого навчання усіх видів мовленнєвої діяльності, принцип домінуючої ролі вправ, принцип урахування рідної мови та ін... Комунікативний підхід передбачає формування в учнів потреби в мовній дії, засвоєння мови в її комунікативній функції, тобто з позамовною метою» [8]. Наочною ознакою комунікативного підходу є атмосфера занурення у мовне середовище, в якому відбувається спілкування, комунікація, без «милиць» рідної для учнів мови.

ІІ. Ю.І. Пассов визначає комунікативний метод як модель процесу комунікації, що передбачає активну мовленнєву спрямованість навчання, та виділяє такі ознаки комунікативного методу:

- диференційність (будь-який метод має забезпечувати досягнення відповідної мети);
- незалежність від умов навчання (метод визначає стратегію навчання, а не його тактику);
- здатність методу охоплювати всі сторони навчання відповідному виду мовленнєвої діяльності;
- наявність домінуючої ідеї вирішення головної методичної задачі.

Дослідник виділяє такі позитивні сторони комунікативного методу навчання іноземних мов:

1. Лише в комунікативному методі ми знаходимо основні ознаки діяльнісного типу навчання, тому зустрічаємо його широке використання, коли мова йде про навчання читання, аудіювання, перекладу.
2. Практична мовна спрямованість є не тільки метою, але й засобом навчання.
3. Сучасний комунікативний метод являє собою гармонійне поєднання багатьох принципів навчання іноземним мовам.
4. Використання комунікативного методу навчання знімає мовний бар'єр.
5. У процесі навчання можуть широко використовуватися комп'ютери з CD, інтернет, телевізійні програми, газети, журнали. Все це сприяє пробудженню у студентів інтересу до історії, культури, традицій країни, мова якої вивчається.

У сучасних дослідженнях комунікативного методу дослідники пов'язують його з рівнем сформованості міжособистісного досвіду, необхідного індивіду, щоб у межах власних здібностей та соціального статусу успішно функціонувати в суспільстві; готовністю людини здійснювати спілкування як складну багатоконпонентну динамічну цілісну мовленнєву діяльність, на характер якої можуть впливати різноманітні фактори [12, с.18].

Правила, значення нових слів пояснюються вчителем за допомогою знайомої студенту лексики, граматичних конструкцій, виразів, жестів, міміки й мимік.

На відміну від класичних методів, основу яких становить повторення і запам'ятовування, на заняттях, що проводяться по комунікативній методиці, хід уроку залежить від самих учнів — їх відповідей, реакції і т.п.

Одним з основних його прийомів є імітація ситуацій з реального життя, покликаних стимулювати учнів до активного говоріння. При цьому дуже важливо, щоб теми були животрепетними, пов'язаними з повсякденним життям, проблемами, що займають учнів.

Звичайно ж, більшу частину занять займає розмовна мова, хоча читання і письмо вивчаються теж. Викладачі, в основному, не говорять, а слухають і спрямовують хід заняття.

Комунікативна методика навчання іноземної мови є ефективною, особливо, коли мова йде про організацію навчання у ВНЗ. Реалізація цієї методики повністю буде залежати від бажання, компетенції та ерудиції викладача.

III. Серед недоліків комунікативного методу навчання М. Свейн відзначає недостатню увагу граматичним аспектам засвоєння іноземної мови [6, с.77].

Основне питання, що виникає при комунікативному підході, чи потрібно виправляти помилки в розмовній мові студентів і як це робити. Одні вважають, що потрібно звертати увагу лише на елементарні помилки, типу «You is ...», інші вважають за краще не втручатися взагалі, треті ж говорять, що вчити все-таки слід правильній мові, а не невідомо чому ... Самі ж учні та студенти часто вимагають, щоб викладачі все ж вказували їм на їх помилки: адже багатьом потім вступати до ВНЗ, здавати міжнародні іспити, шукати роботу.

Таким чином, хоча комунікативний підхід справді видатний винахід, основний його недолік, як не дивно, в людському факторі.

На жаль, багато хто (за деякими даними навіть більшість) викладачів вирішили, що граматики взагалі не важлива. У результаті з'явилося безліч викладачів, які здобули освіту в Британії, але не мають ніякого поняття про граматику. Тому в навчанні іноземної мови важливо дотримуватися золоті середини між комунікативним і традиційними методами навчання.

IV. Імплицитний підхід з формування граматичної навички включає два методи вивчення — структурний и комунікативний. Вони дозволяють вивчити граматику практично без правил.

Комунікативний метод вивчення іноземних мов пропонує такий алгоритм:

- слухання того матеріалу, який підлягає автоматизації (мовний зразок);
- імітація в мовленні (імітація при наявності мовної задачі);
- однотипність фраз, тому що конструкції, які повторюються, запам'ятовуються швидше;
- регулярність однотипних фраз;
- дії за аналогією в мовних ситуаціях, конструювання фраз не за правилом, а за зразком і обов'язково відповідно з мовною задачею;
- безпомилковість мовних дій в результаті регулярного підкріплення;
- формування граматичної навички на достатній кількості матеріалу і в достатній кількості різноманітних ситуацій;
- мовний характер вправ [9].

ЛІТЕРАТУРА

1. Hymes D. On Communicative Competence. In J.B.Pride and J.Holmes (eds.), *Sociolinguistics*. Harmondsworth: Penguin. — 1972. — P. 269–293

2. Komorowska H. *Metodyka nauczania języków obcych.* — Warszawa, 2002.
3. *Learning and teaching modern languages for communication.* — Strasbourg: Council of Europe Press, 1988.
4. *Modern languages: 1971-81.* — Strasbourg. Council of Europe Press, 1981.
5. Penny Ur. *Teaching Listening Comprehension.* Cambridge. CUP. 1998. — 172 p.
6. Swain M. A critical look at the communicative approach (2). *ELT Journal*, 39(2), 1985. — P.76-87.
7. Демьяненко М.Я., Кислая С.В., Лазаренко К.А.. *Основы общей методики обучения иностранным языкам.* — К.: Вища школа, 1976. — 257 с.
8. Котенко О.В. *Методика викладання англійської мови* // http://pi.kubg.edu.ua/images/stories/Departaments/idpmo/KaF_Eng/Navch_Metod/po4_medam_lect.pdf
9. Кравцова Н.Є. *Навчання лексики на уроках іноземної мови* // http://school3.ucoz.org/publ/rizne/navchannja_leksiki_na_urokakh_inozemnoji_movi/2-1-0-7
10. Матвеева Т.С. *Коммуникативный метод обучения иностранным языкам.* // https://www.pglu.ru/upload/iblock/a9f/uch_2014_iii_28.pdf
11. *Методика навчання іноземних мов у середніх навчальних закладах: Підручник/Колектив авторів під керівництвом С.Ю. Ніколаєвої.* — К.: Ленвіт, 1999. — 320 с.
12. Мильруд Р.П., Максимова І.Р. *Сучасні концептуальні принципи комунікативного навчання іноземних мов / / Іноземні мови в школі — 2000 — № 5. — С.17-21.*
13. Пассов Е.И. *Коммуникативный метод обучения иноязычному говорению* — М.: Просвещение, 1991. — 223 с.
14. Пассов Е.И., Кузовлева Н.Е. *Основы коммуникативной теории и технологии иноязычного образования: методическое пособие для преподавателей русского языка как иностранного / Е.И. Пассов, Н.Е. Кузовлева.* — М.: Русский язык. Курсы, 2010. — 568 с.

ЛІТЕРАТУРНА ТА ЗАГАЛЬНОКУЛЬТУРНА РЕЦЕПЦІЯ АРХЕТИПНИХ ПРОСТОРОВИХ УЯВЛЕНЬ В. ТЕККЕРЕЯ (В УМОВАХ УКРАЇНСЬКОГО СЬОГОДЕННЯ)

Ірина ПЛАВУЦЬКА, Надія ДЕНИСЮК, Софія ФЕДАК

ABSTRACT

W artykule omówione zostały główne aspekty prezentacji archetypowych wyobrażeń przestrzennych w jednym z klasycznych tekstów literatury światowej. Autorzy akcentują najważniejsze cechy archaicznych wyobrażeń przestrzeni i śledzą osobliwości ich odtwarzania w fabule powieści W. Thackeray'a „Targowisko próżności”. Rozpatrzone zostały przejawy obrzędu inicjacji, zjawiska zmian tożsamości, a także postać przewodnika / medium do świata sacrum. W kontekście analizy osobliwości ujawnienia przez Thackeray'a fenomenu snobizmu zostały wyjaśnione aspekty semantyki aksjologicznej wyobrażeń przestrzennych.

Słowa kluczowe: Thackeray, recepcja, tłumaczenie, mitologem, tradycjonalizm, utwór, pojęcie ogólne, fenomen „obecności”.

У статті розглядаються основні аспекти оприявлення архітипових просторових уявлень в одному з класичних текстів світової літератури. Автори заакцентовують найголовніші ознаки архаїчних уявлень про простір і простежують особливості їх відтворення у сюжетних колізіях роману Теккерей „Ярмарок Суєти”. Розглянуто прояви обряду ініціації, явища зміни ідентичності, а також образ провідника/медіатора у сакральний світ. В контексті аналізу особливостей викриття Теккереем феномену снобізму з'ясовано аспекти аксіологічної семантики просторових уявлень.

Ключові слова: Теккерей, архетип, рецепція, переклад, міфологема, традиціоналізований, увір. загальне поняття, феномен “присутності”

В статье рассматриваются основные аспекты раскрытия архитипичных пространственных представлений в одном из классических текстов мировой литературы. Авторы акцентируют внимание на главных признаках архаических представлений о пространстве и прослеживают особенности их воспроизводства в сюжетных коллизиях романа Теккерей «Ярмарка тщеславия». Рассмотрены проявления обряда инициации, явления изменения идентичности, а также образ проводника/медиатора в сакральный мир. В контексте анализа особенностей разоблачения Теккереем феномена снобизма выяснены аспекты аксиологической семантики пространственных представлений.

Ключевые слова: Теккерей, архетип, рецепция, перевод, мифологема, традиционализованное произведение, общее понятие, феномен «присутствия».

The main aspects of the disclosure of archetypal spatial concepts in one of the classic texts of world literature are considered in this article. The authors focus on the major signs of the archaic concepts of space and trace the features of their reproduction in the plot of conflicts of Thackeray novel «Vanity Fair». Manifestations of initiation rite and the phenomenon of changing the identity are analyzed. The image of a conductor/mediator into the sacred world is depicted. On examining the

peculiarities of Thackeray's clarification of snobbery phenomenon, the aspects of axiological semantic of spatial representations are deduced.

Keywords: Thackeray, archetyp, reception, translation, myth, traditionalized work, the general concept, «presence» phenomenon.

Митецький хист Теккерей і його художні надбання високо поцінували представники української творчої еліти другої половини ХІХ ст., зокрема, "українська Жорж Санд" Марко Вовчок. Так, у її статті "Мрачные картины", яка частинами друкувалася в журналі "Отечественные записки" (1868, №11; 1869, №1.2,5), Текерей — поряд з Дікенсом — називається у числі найбільш відомих російській публіці письменників, а також подається характеристика особливостей творчої манери англійського гумориста: "Русская читающая публика восхищалась беспощадно злым юмором и неприкрашенной правдою в умных произведениях Теккерей" [2, т.6, с.393]. Розглядаючи у цій статті творчість маловідомих англійських письменників Джелеса Грінвуда, Джорджа Сая, Августа Меґю, українська письменниця зазначала також, що їхні твори "не сделались настольной книгой <...> в роскошных буржуазных гостинных, где красуются золотообразные Теккерей и Диккенс" [там само, с.394]. Про любов Марко Вовчок до творчості англійського письменника-гумориста свідчить і опис бібліотеки миткині, поданий у спогадах її сина Богдана Марковича (Б.А.Маркович. Марко Вовчок на Кавказе. Труды Ставропольской ученой комиссии. — Ставрополь, 1914) і введений у науковий обіг завдяки розвідці О.Засенко "Марко Вовчок і зарубіжні літератури" (Київ, 1959): "У неї завжди на почесному місці красувались Белінський, Добролюбов і Писарев. Кількісно ще більше було англійських книжок, любимі нею Дікенс, Теккерей, Вальтер Скотт, Філдінг, Смолетт — повні зібрання їх творів" [6, с.175].

Унікальність творчої особистості В.Текерей привабила увагу і діячів наступної мистецької епохи, зокрема, такого видатного представника українського fin de siècle як Микола Зеров. Дитяче захоплення майбутнього літератора творами англійського романіста знайшло своє відображення у вірші "Історія Генрі Есмонда" з підзаголовком "Теккерей", що увійшов до збірки і став ліричними відгомонами на складні колізії життя героя цього Текерейського роману.

Українська текеріана радянського періоду, на жаль, не відзначена своєю презентативністю. Основні її надбання пов'язанідебільшого з іменами представників російського літературознавства (А.Бельського, В.Вахрушева, В.Довгопол, А.Єлістратової, В.Ивашевої, И.Медянцева та ін.). Винятком у цьому сенсі є датовані 1960-ми роками розвідки В.Яхонтової, у т.ч. й її кандидатська дисертація "Новаторство творчого методу Теккерей в романі "Ярмарок Суети" (російською мовою), захищена у Львові 1965 року, а також розділ "Стоячи за спиною в Беккі Шарп" в монографії відомого українського літературознавця Д.Затонського "Искусство романа и XX век" і вміщена у двохтомному енциклопедичному словнику "Зарубіжні письменники" (Тернопіль, 2006) стаття В.Вахрушева "Теккерей Вільям Мекпіс", де художні надбання англійського романіста осмислено з точки зору методологічних підходів пострадянського літературознавства. У цьому ряду вважаємо за доречне назвати й нашу монографію "Суспільно-політична сатира І.Франка та В.Теккерей" (Тернопіль 2008), якою ми зробили свій посильний внесок до розвитку текерейського дискурсу у вітчизняному літературознавстві.

Поряд з відзначеними вище фактами і формами літературної й літературно-критичної рецепції творчості Текерея, слід звернути увагу й на феномен “присутності” Текерея і його творів в культурній свідомості українців. У зв’язку з цим вважаємо доречним процитувати уривок із вступної статті Д.В.Урнова “Вільям Текерей”: “Просіємо усі його (тобто Текерея — І.П.) твори, залишиться “Ярмарок Суети”, просіємо персонажів цього роману, увесь їх величезний натовп, залишиться Ребека Шарп, просіємо усіх персонажів усіх англійських романів XIX і XX століть, Бекі Шарп залишиться в ряду найбільш значних і життєздатних. Можна сказати, що Бекі Шарп давно стала іменем загальним і у більшій чи меншій концентрації у різних суспільних верствах та сферах заявляє про себе досі” [www.russofile.ru/ articles/article_128.php]. Тієї ж самої естетичної сутності — перетворення на загальне, універсальне поняття, міфологему, значення яких, стереотипизувавшись, є зрозумілим і поза межами Текереєвого тексту, зазнав і створений письменником у романі яскраво алегоричний образ (метаобраз) “ярмарку суети”.

Особливий популяризації цієї міфологеми в останні декілька років сприяла поява екранної версії роману — “Ярмарок Суети” (США, Великобританія 2004).

Попри достатньо вільне трактування колізій текереївського оригіналу, цей фільм у суто пізнавальному плані виявився корисним для нинішньої молоді, яка мало читає, спричинивши при цьому справжню “моду” на Текерея. Окрім цього, стрічка реанімувала інтерес до представленого у ньому феномену житейської суети і спроби його переосмислення у відповідності до реалій сучасного публічного (соціально-політичного, культурно-мистецького життя, побуту, тощо). Так, із затаврованим Текереєм світським збіговиськом шахраїв і лицедіїв різних мастей у свідомості пересічного реципієнта культури асоціюється лицемірство і блуд сучасного українського політикуму і його осердя — Верховної Ради: “<...> А тим часом триває ярмарок суети. Опоненти “помаранчевих” добре збагнули суть тактики супротивника. <...>” і т.д. [nachtigal88.livejournal]; “А коли другого дня потенційні кандидати почали знімати свої кандидатури на користь п.Яворівського, то це вже без перебільшення виглядало торгом (“ярмарком суети”)” [other-side.com.ua/news/print.php?id=11626].

Семантична домінанта “ярмарку суети” як скупчення розмаїтого люду зазнає актуалізації у замітці Б. Мазура “На львівській “стометрівці” ніколи не буває нудно”: “У Львові є місцина, де надзвичайно полюбляють проводити час міські батяри — ловеласи, особи без місця проживання, ревні фанати шахів, галасливі ура-політики та чимало львівських і приїжджих дівчат. Йдеться про так звану “стометрівку” — неофіційну візитівку нашого міста — пішохідну ділянку, яка тягнеться від статуї Матері Божої (колишнього фонтану) до Оперного театру. <...> Тут панує своєрідна атмосфера й особлива

енергетика: наче на ринку оглядин. Однак, незважаючи на весь цей “ярмарок суети”, ще ніхто й ніколи не забороняв львів’янам і гостям міста проводити на “стометрівці” дозвілля” [www.university.com/index.php?showtopic=479].

Пов’язувана з образом “ярмарку суети” семантика галасливого скупчення людей виступає на перший план і у замітці про побутові незручності, яких зазнають мешканці одного з будинків Львова: “З ранку до вечора сюди не припиняється потік невеселих львів’ян <...>. Унаслідок такого скупчення люду на сходовій клітці постійний шум і гам <...>. Скажіть відверто, вам сподобався би цей ярмарок суети біля дверей вашого помешкання?” [postup.brama.com]

Віднайдене Текереєм поняття “ярмарку суєти.” незрідка вживається як загальне поняття на позначення різних аспектів такого специфічного сусільного і морально-психологічного явища як снобізм, що було “відкрите” і “поіменоване” саме Текереєм. Як відомо, під снобізмом від часу появи Текереєвої “Книги снобів” і “Ярмарку Суєти” розуміється “поведінкова модель чи стиль життя, що полягає в копіюванні аристократичних манер, смаків, поведінки вищого товариства; претензія (Найчастіше безпідставна — І.П.) людини на приналежність до вищих соціальних верств” [ru.wikipedia.]. Снобізм, як наголосив дослідник творчості англійського митця М.Урнов, “означає бундючність, зарозумілість, претензію на вишуканість, пиху, потаємну чи неприховану, догідливість і деспотизм, коротше кажучи, увиразнює характерні вади посередності, котра ледь заявила про себе чи вже досягла успіху” [www.russofile.ru/ articles/article_128.php]. В такому розумінні поняття “ярмарку суєти” нерідко вживається для увиразнення цінностей і сутності життя специфічних проявів “зіркової хвороби” сучасної мистецької богеми, як, приміром, у нарисі київської журналістки Вікторії Поліненко з промовистою назвою “Вавилон—XX1”, де “ярмарку суєти” уподібнюється III Міжнародна художня виставка-ярмарок “Арт-Київ 2008”, яка нещодавно пройшла в Українському домі: “Арморі Шоу — “ярмарок суєти” митців одного покоління. Окрім зірковості, середній вік і активність художника слугують важливими критеріями відбору учасників” [www.ut.net.ua]. Як загальне поняття на позначення прагнення будь-що вивищитись в оточуючому соціумі, властиве британцю часів Текерея, міфологема Ярмарку суєти стосовно стилю і цінностей життя сучасної естрадної еліти вживається й у замітці Арсенія Руднева з промовистою назвою “Базар попсової суєти, или Ярмарка тщеславия — 2006”, що з’явилась в Інтернеті 5 червня 2006 року. У ній, зокрема, зазначається, що “в “Олімпійському” (Москва) відбувся попсовий шабаш — церемонія вручення Четвертої щорічної національної телевізійної премії в галузі популярної музики “МузТВ-2006”. На думку автора, згадана церемонія могла цілком мати й інші назви, наприклад, “Найдорожче плаття” чи “Найбільш оголене тіло”.

Близьке за смисловими конотаціями використання образу “ярмарку суєти” ми відшукали на сайті релігійної громади. Тут житейському торговиську уподібнюється сучасне телебачення, що нав’язує сумнівні цінності, де прагнення подати себе в найкращому вигляді й продатися якомога дорожче перетворено на справжній культ: “Телебачення — це той самий ярмарок суєти <...> А скільки сьогодні таких, котрі <...> товчуться по цьому ярмарку, і не полишають його цілий рік” [www.lvs.lviv.ua/forums/ showpost. php?s =a4ecde8355d70f71b7baa564fb0b1110&p=2390&po...].

Міфологема “ярмарку суєти” активно використовується сучасними українськими ЗМІ і для того, щоб викрити й затаврувати прояви снобізму у буденному житті пересічних українців, як це робить автор замітки “Ярмарок Суєти — 2, або Текерей на Галичині”: “У кожного з нас — свій привід для марнославства. Політика тішить визнання електорату, військового — виграні битви, а поп-зірку — кількість букетів, зібраних під час гала-концерту. І що цікаво, завжди знайдуться люди, готові скористатися нашим марнославством на користь своєму гаманцю. У цьому сенсі львівське видавництво “Галичина-експрес” не стало розмінюватися на дрібниці. <...> Автор його попав в саму точку — Уільям Текерей з його “Ярмарком марнославства” відпочиває. Судіть самі: відмовитися від шансу споглядати себе, своїх заступників і улюблену секретарку в лавах “кращих із перших” — це, знаєте, занадто” і т.п. [ua.proua.com/accent/2006/09/19/110052.html].

В сучасній культурній свідомості, подібно до Текереевого роману, поняття “ярмарок суєти” функціонує й як філософське за своїм змістом алегорично-метафоричне позначення земного буття : “Ми так часто покладаємося у житті тільки на себе, ми так часто на цьому “ярмарку суєти” забуваємо про своє найважливіше призначення у цьому світі” [www.lids.lviv.ua/forums/showpost.php?]; “Ми не називаємо прізвищ сучасних політиків, котрі експлуатують категорію зради — ми прагнемо дістатися “наріжного каменю”, на якому тримається це поняття, бо часи змінюються, а з ними й дійові особи на одвічному людському “ярмарку суєти” [www.ua-reporter.com/novosti/print/?id=2]; “Я живу на Ярмарку Суєти вже багато років, скільки себе пам’ятаю, тут завжди вирує торг: хтось продає щось, інший купує, ще хтось міняє” [www.foru.ru/slovo.3349.2.html]; “Це на якому ярмарку ви такі манери придбали? На ярмарку суєти, за адресою ЖИТТЯ” [hatanm.org.ua/forum/index.php?topic=1575/120]. У такому ж значенні вживає назву Текереевого роману й львівська журналістка Лідія Йонка («Львівська газета») у критичній замітці “Вічний діалог безсмертних душ” з нагоди виходу у світ книги Сергія Грабара “Сецесії” (“Відокремлення”). Коментуючи екзотичну назву збірки, авторка інтерпретує “сув’язь” авторських новел як відокремлення “від реальності, від нашого, за Текереем, “ярмарку суєти”, де кожен змушений бути блазнем, зодягаючи час від часу іншу маску, інший лик, уподібнюючись реальності фальшу й низькопробного невігластва”.

Ці та деякі інші, опущені нами у даному викладі факти, переконливо свідчать, що постать видатного англійського письменника-романіста вже давно стала набутокм літературної і загальнокультурної свідомості в українських землях, сформувавши певний літературно-критичний та літературознавчий дискурс. Крім цього, засвідчуючи свою “присутність” в інтелектуальному й культурному просторі сучасної України, власне постать видатного англійського, назви його знакових творів та імена героїв письменника зазнають міфологізації і, поряд з іншими естетичними сутностями такого ґатунку, функціонують вже як традиціоналізовані утвори, у т.ч. й як загальні поняття.

ЛІТЕРАТУРА

1. Велика політика: пастки, замасковані гаслами...// www.ua-reporter.com/novosti /print/?id=22222
2. Вовчок Марко. Мрачные картины // Твори: в 7 т. — К.: Наукова думка, 1966. — С.391-512.
3. Драгоманов М.П. Опознаймося // Друг. — № 2. — С.31.
4. Драгоманов М.П. Літературно-публіцистичні праці : у 2 т. — К.: Наукова думка, 1970.
5. Живка З. Продаю душу! МОЯ ІСТОРИЯ //www.foru.ru/slovo.3349.2.html
6. Засенко О. Марко Вовчок і зарубіжні літератури. — К.: АН УРСР, 1959. — 180 с.
7. Кузьменко Євген // www.volyn.com.ua/?rub=15&article=1&arch=709

КОНАН ДОЙЛ З ОСТРОГА

Олександр Глотов

З приводу книги Петра Кралюка «Таємний агент Микола Гоголь, або Про що розповідає «Тарас Бульба»: нарис» — Львів: Видавництво Старого Лева, 2016.

Якби філософ і письменник Петро Кралюк раніше бодай іноді навідувався до царини літературознавства, він би довідався, що найбільш болючою проблемою у цій галузі є проблема точності. Наукової точності. Саме про неї й хочеться при нагоді сказати.

Сказати не для того аби у чомусь дорікнути авторові розвідки, жанр якої зазначений виразно — «нарис». У межах нарису можна міркувати про що завгодно й скільки заманеться. Як казали у літературних колах за часів Гоголя — «взгляд и нечто». Професор Кралюк, відомий публіцист, зробив максимум можливого для піару своєї книги — заголовок автоматично включає рефлекс потенційного покупця. Вірогідний читач ще не гортав книжки, а гаманець вже тримає у руках. Чомусь сподіваюся на комерційний успіх видання.

Особисто я мав надію на те, що був присутній при народженні відносно нового жанру у літературознавстві — «історико-літературний детектив». Лишається визначити, до кого з класиків тяжіє Петро Кралюк — до Конан Дойла, Агати Крісті, Жоржа Сіменона чи Рекса Стаута. Щось подібне робив свого часу російський культуролог грузинського походження Іраклій Андроніков: «Загадка Н.Ф.И.», «Тагильская находка» і таке інше...

Тож Петро Кралюк заанонсував читачеві тему — «Гоголь — шпигун». Читач, звісно, заінтригований. Перед ним відразу постають два питання: по-перше, якщо Гоголь — шпигун, то це добре чи погано, а по-друге, як тепер читати «Тараса Бульбу».

Те, що письменник може бути водночас таємним агентом, тільки на перший погляд може видатися чимось неприродним. Історія літератури знає досить багато випадків поєднання двох ремесел: розвідницького та письменницького. Такими сумісниками були як класики літератури, так і літератори другого ешелону.

Даніель Дефо, автор всесвітньо відомого «Робінзона Крузо», не гребував у роки журналістської юності грошима уряду аби поширювати у континентальних країнах необхідну Великій Британії інформацію. Та й з шотландцями треба було постійно бути напоготові. Дефо був асом інформаційної війни.

Крістофер Марло, сучасник Шекспіра, а за однією з гіпотез — власне й реалізатор проекту «Шекспір», заробляв чималі гроші, шпигуючи у Франції на користь королеви Англії.

П'єр Бомарше був автором не тільки «Севільського цирульника» та «Весілля Фігаро», але й проектів десятків розвідницьких операцій, які досі вивчаються у спецшколах як класика шпигунського жанру.

Олександр Грибоедов, один з основоположників російської літератури, автор дійсно геніальної комедії «Лихо з розуму», старший сучасник Пушкіна,

вундеркінд, політик і дипломат — був не менш талановитим розвідником, який й загинув, виконуючи у Персії розвідницьку місію.

Поет-партизан Денис Давидов вважав за неодмінну складову своєї професійної військової діяльності шпигування серед окупантів-французів.

Класик англійської літератури Сомерсет Моєм був у штаті британської розвідки, яка 1917 року відрядила його з мішком грошей, аби не допустити соціалістичної революції, бо це було призводило б до сепаратного виходу Росії, союзника Великобританії, з війни. Мішок німецьких грошей, який привіз Володимир Ленін, виявився грубшим — революція таки відбулася, а агент Моєм дістав від свого керівництва догану.

Під час Другої світової війни працював на британську розвідку відомий прозаїк Грем Грін. Шпигун Ян Флемінг свій професійний досвід конвертував у цикл романів, а пізніше — фільмів про Джеймса Бонда, блискучого «агента 007». Джон Ле Карре, Фредерік Форсайт, Марія Будберг, Зоя Воскресенська, Говард Хант — список шпигунів від літератури можна продовжувати. Ще нікому з них ореол шпигунства не зашкодив у літературній репутації.

Тож чому він міг би зашкодити Миколі Гоголю?

Відразу скажу, що даремно професор Кралюк знехтував здобутками провідних українських гоголезнавців. У списку літератури немає, наприклад, імен Павла Володимировича Михеда, головного редактора «Гоголезнавчих студій», Володимира Яновича Звиняцковського, автора монографії «Николай Гоголь. Тайны национальной души». Зрештою, там взагалі нема жодного українського дослідника. Едита Бояновська, чия книжка видання 2013 року стоїть у переліку — це лишень американська славістка, яка написала спекулятивну сайєнс фікшн для західного споживача, відкривши для нього ексклюзивну гоголівську Україну. Подяка їй велика за це. Але не більше. Очевидно, це було єдине гоголезнавче джерело, до якого було можна дотягнутися шупальцями Інтернету.

Звісно, автор нарису не мав обов'язку подавати повну джерельну базу, він не дисертацію писав і навіть не монографію. Нарис — це книга для читання. Тому горизонт очікування щодо цієї книги пересічного читача суттєво відрізняється від сподівань фахівця-філолога. Будемо справедливими, намагаймося оцінювати результат праці за канонами проекту. Адже ми не вимагаємо, скажімо, від велосипеда щоби він літав, а від ліричної пісні — симфонічного аранжування. Хоча, як на мене, деякі питання, які прозвучали у Петра Кралюка, вже мали відповідь. У Михеда та Звиняцковського. Але гуманітарні науки тим й відрізняються від точних, що відкрите одним дослідником не є догмою для іншого. Тож повернімося до питання: чи був Гоголь шпигуном? Саме так воно стоїть — і я, читач, хочу, щоби мені довели цю ідею. Так був чи не був?

Перш за все, якщо у когось виникне питання, чому саме 2016-го року опубліковано книгу про українсько-російського письменника, то я навіть відповідати на це питання не буду. Хоча тема українсько-російської душі Миколи Гоголя є вічнозеленою, останні три роки вона набула особливої актуальності. Ані хвилини не сумніваюся, що автор книги, публіцист та історичний романіст Петро Кралюк, розповідаючи про Гоголя, проводить тим самим серед сучасних українців активну виховну роботу. Розставляє ідеологічні акценти і створює належну світоглядну ауру. І правильно робить. Жити у суспільстві і бути вільним від суспільства, як відомо, неможливо.

Тож хто за ким шпигує та з якою метою? Петро Кралюк висуває гіпотезу про те, що українець Микола Гоголь був примушений російським імперським

урядом шпигувати за вільнодумними поляками. От такий вам любовний трикутник. У підтексті лежить очевидна для сучасного читача думка: а міг же ж разом з пригнобленими на той момент борцями за свободу Речі Посполитої утворити такий собі рух за нашу і вашу свободу. Адже поляки ціле дев'ятнадцяте століття шарпали імперію, не сприймаючи підлеглого стану та не погоджуючися з ним. Нащадки учасників польських повстань — це декілька поколінь мешканців Сибіру. Класична польська література вся виросла в екзилі, не маючи своєї державності. На згадуваний момент свіжороздerta Польша лежить в уламках. Адам Міцкевич у поемі «Пан Тадеуш» відчайдушно ностальгує за «Ойчизною», якої нема.

А що робить Гоголь? А Гоголь у повісті «Тарас Бульба» ворогом номер один для запорожців робить саме поляків. Не кажучи вже про те, що повість має другу редакцію, де імперські акценти стоять мов дуб. Звісно, Петро Кралюк має на увазі, що ці акценти письменник зробив під тиском жандармського управління.

Мушу сказати, що тема підневільної творчої свідомості літератора не у дев'ятнадцятому столітті почалася та не у двадцятому закінчилася. Можу дослідникові подарувати ідею зіставлення творчої трагедії Гоголя — з долею письменника радянських часів.

Наприклад, Олександр Фадєєв, виходець з далекосхідного українського Зеленого Клину, один з засновників радянської літератури соціалістичного реалізму, у роки Другої світової війни, ковтнувши повітря фронтової свободи, спробував написати книгу про героїв України материкової — молодогвардійців з Краснодару. Написати так, як йому, романтику громадянської війни, здавалося правдивим. Українські хлопці й дівчата у його романі «Молода гвардія» за власною патріотичною ініціативою спромоглися протистояти загарбникові, а навіть потрапивши у лапи фашистів, співали українських пісень. «Еге ж!», сказали на це у відповідних органах та розтлумачили йому, що має бути не так, як було насправді, а так, як має бути, згідно з постулатами соціалістичного реалізму: «історично-конкретне зображення дійсності в її революційному розвитку». І мусив автор писати другу редакцію роману, де українські хлопці й дівчата робили те, що вони робили, але вже під пильним оком до болю рідної Комуністичної партії. Чим і завершив Фадєєв по суті свій творчий шлях. Такі гвалтування свідомості надаремно не проходять.

Гоголь, як відомо, теж написав другу редакцію «Тараса Бульби». Про це професор Кралюк детально пише. Про відверте зросійщення запорожців, які під його пером, навіть стоячи на порозі смерті, пафосно вигукують славу руському царю. Про гостро заполітизоване протистояння вільних козаків та темної польської навали. І автор книги вважає, що українець Гоголь робить це не з внутрішніх, суто українських міркувань, а тому, що поляки є ворогами, явними чи укритими, російської імперії.

І я був би готовий погодитися з цим, якби не існувала в українському менталітеті, а потім — й в українській літературі, традиція протиставлення українського козака — й польського шляхтича-пана. От одвіку вони інші. І не Гоголь це вигадав.

Не є таємницею, що Микола Васильович від юності мріяв про славу. І робив різноманітні спроби аби досягти цієї слави. На поприщі акторському — безуспішно, незважаючи на неабиякий лицедійський талант. На стезі науковій, історичній, викладацькій — не склалося. Спробував чиновницького хліба —

далі статусу Акакія Акакієвича Башмачкіна, такого собі гоголівського персонажу, який навіть хабара толком взяти не вміє, справа не пішла. А він так хотів прислужитися Вітчизні! Що поробиш, Вітчизною на той момент була Російська імперія.

Тож нічого дивного, що Петро Кралюк запідозрив Миколу Гоголя у співпраці з таємною поліцією. Теоретично це статися могло. Десятки літераторів у всьому світі скуштували цього ремесла — таємний агент.

Та дослідник наполягає, що якби не промоція Третього Відділення власної Його Імператорської Величності канцелярії — письменника Миколи Гоголя взагалі не відбулося б. Що проект «письменник Гоголь» — це креатура шефа жандармів Олександра Христофоровича Бенкендорфа. І залишився б в історії російської літератури дивний юнак-початківець, який написав романтичну псевдонімецьку поему «Ганц Кюхельgarten», потім спалив весь її наклад — та й годі. Далі — тиша. Такі юнаки у будь-якій літературі у будь-які часи складають більшість.

Та етико-політична складність цієї гіпотези, що її висуває професор Кралюк, полягає у тому, що, якби вдалося довести її, то репутація письменника в українській культурній свідомості різко впала б.

Український читач готовий сприйняти хай яке скандальне розслідування на тему: «як козаки москалям шкоду робили». Як гетьман Мазепа заприятелював з Петром Першим, щоби у найбільш цікавий момент Полтавської битви підкласти йому свиню, побачивши по той бік фронту дружні синьо-жовті кольори шведів. Як письменник і філософ Феофан Прокопович, вихованець української наукової школи, зробив усе можливе, щоби стати правою рукою того ж знову таки Петра — і скористатися цим, зруйнувавши організаційну структуру російської православної церкви, на довгі роки зробивши з неї такий собі наркомат у справах релігії.

Тож чи доведено шпигунську діяльність Гоголя на користь Російської імперії?

Перше: порівняймо «Ганца Кюхельgartена» з українськими повістями. Звісно, чутлива натура письменника-початківця була вражена досить гострою критикою на першу його поему. Але навіть пізніше, аж до сьогоднішнього часу ніхто з дослідників не спромігся реабілітувати цей твір. Він так й залишився учнівською пробою пера, яка не йде у жодне порівняння з «Вечорами». Не було потреби у надмірних зусиллях таємної поліції для штучного підняття реноме Миколи Гоголя. Ексклюзивний світ хутору біля Диканьки є справжнім естетичним та соціальним феноменом, якого не було у літературі. Поліцейське лоббі, яке інкримінує професор Кралюк Гоголю, очевидно не мало під собою підґрунтя.

Друге: *Post hoc, non est propter hoc*, як казали давні римляни. Після того — це не означає, що внаслідок того. А уся система доказів Петра Кралюка, на жаль, базується саме на тому, що якісь позитивні події у житті Миколи Гоголя (публікації, грошові виплати, поїздки за кордон) він пов'язує з ніби промотивною діяльністю таємної поліції. Жодного не те, що документу, жодного бодай чийогось свідчення, бодай чиєїсь підозри у колабораціонізмі у бурхливому й далеко не ідеальному житті Гоголя не було. Припустити, що Гоголь був просто талановитим письменником, творчістю якого, незважаючи на паскудний, особливо наприкінці життя, характер, захоплювалася уся культурна Росія, дослідникові, мабуть, непросто.

Нема доказів. А так хотілося сенсації. Дійсно хотілося. Читач завжди буде прагнути нового погляду, нової концепції. Саме на цьому часто-густо спекують псевдоноватори у різних гуманітарних науках, особливо — історії, користаючись з масового невігластва населення, скуповдженого безперервними експериментами в освіті. Але спроба була. Зараховуємо.

НОВЫЕ РАКУРСЫ ПЬЕСЫ МАКСИМА ГОРЬКОГО «НА ДНЕ»

Ольга Богданова

Доктор филологических наук, профессор,
ведущий научный сотрудник Института филологических
исследований, Санкт-Петербургский государственный университет
(РОССИЯ)

ABSTRACT

W artykule przedstawiony został współczesny pogląd na pojmowanie filozoficzne i ideologicznej istoty oraz struktury kompozycyjnej dramatu M. Gorkiego „Na dnie”. Wykazano, że podstawą konfliktu nie jest antynomia pojęć „prawda ↔ kłamstwo” „sedno ↔ współczucie”, „humanizm rzeczywisty i udawany”, lecz stopniowa triada wyobrażeń Gorkiego o kształtowaniu Człowieka (wg Gorkiego, Człowieka Dumnego): „pogaństwo → chrześcijaństwo → „nowa filozofia””. Da się prześledzić, jak od dzikich pogan, ludzi-zwierząt (wg Platona) poprzez wiarę religijną w jednego Boga (Chrystusa) bohaterowie Gorkiego wspinają się na najwyższy szczebel w drabinie ewolucyjnej – ku „nowej filozofii” Człowieka Dumnego (wg Nietzschego). Udowodnia się, że bohaterzy w sztuce Gorkiego podzieleni zostali na trzy umowne grupy, z których każda uwypukla pewien etap realizacji zasady humanizacji Gorkiego. Podczas analizy sztuki wysuwa się hipoteza o tym, kto naprawdę zabił właściciela noclegowni Kostylewa oraz zaproponowana interpretacja „dwuznacznego” zdania finałowego sztuki.

Słowa kluczowe: dzieje literatury rosyjskiej XX wieku, dramat, M. Gorki, sztuka „Na dnie”, struktura filozoficzna, system postaci.

В статье предложен современный взгляд на понимание философской и идейной сущности и композиционной структуры пьесы М. Горького «На дне» (1902). Показано, что в основе конфликта пьесы лежит не антиномия философских понятий «правда ↔ ложь», «истина ↔ сострадание», «гуманизм истинный и мнимый», а ступенчатая триада горьковских представлений о становлении Человека (по Горькому, Гордого Человека): «язычество → христианство → „новая философия”». На материале горьковской пьесы прослеживается, как от язычески диких люди-зверей (по Платону), через религиозно уверовавших в единого Бога (Христа), герои Горького поднимаются на высшую ступень эволюционной лестницы — к «новой философии» Гордого Человека (вслед за Фридрихом Ницше). Автор работы показывает, что система персонажей пьесы Горького «На дне» распадается на три условные группы, каждая из которых знаменует определенный этап горьковского вочеловечения. В ходе анализа пьесы высказывается предположение о том, кто в действительности убил хозяина ночлежки Костылёва и предлагается интерпретация «двусмысленной» финальной фразы пьесы.

Ключевые слова: история русской литературы XX в., драматургия, М. Горький, пьеса «На дне», философская структура, система образов

The article offers the modern view on the understanding of the philosophical and ideological essence and the composite structure of the play «The Lower Dep-

ths» (1902) by M. Gorky. The article shows that the basis of the conflict of the play is not the antinomy of the concepts «true ↔ false» or “true ↔ compassion” but the stepwise triad of Gorky’s ideas about the development of Man: “paganism → Christianity → new philosophy”. The article shows how pagan «wild» humans-animals (according to Plato) through religious believers in one God (Christ) the heroes of the play climb to the highest step of the evolutionary ladder — to the Proud Man (following Nietzsche). The author shows that the system of characters of the Gorky play splits into three groups, each of which marks a certain stage of human evolution. The analysis of the play suggests a solution of the question who was a real killer of the owner of the house Kostyljov and offers the interpretation of «ambiguous» final words of the play.

Keywords: history of Russian literature of the twentieth century, plays, Gorky, the play «The lower depths», philosophical structure, figurative system

У статті запропоновано сучасний погляд на розуміння філософської та ідейної сутності та композиційної структури п’єси М. Горького «На дні». Показано, що в підґрунтя конфлікту п’єси покладено не антиномія понять «правда ↔ брехня», «істина ↔ співчуття», «гуманізм справжній і уявний», а ступінчата тріада горьківських уявлень про становлення Людини (за Горьким, Горда Людина): «язичництво → християнство → “нова філософія”». Простежується, як від диких язичників, людей-звірів (за Платоном), через релігійне вірування в єдиного Бога (Христа,) герої Горького піднімаються на найвищу сходинку еволюційної драбини — до «нової філософії» Гордої Людини (слідом за Ніцше). Доведено, що система персонажів п’єси Горького розпадається на три умовні групи, кожна з яких увиразнює певний етап втілення горьківського олюднення. Підчас аналізу п’єси висловлюється припущення про те, хто насправді вбив господаря нічліжки Костильова і пропонується інтерпретація «двозначної» фінальної фрази п’єси.

Ключові слова: історія російської літератури ХХ ст., драматургія, М. Горький, п’єса «На дні», філософська структура, система образів.

Актуальность исследования. Пьеса Максима Горького «На дне» была написана в 1902 году, в том же году поставлена на сцене и в 1903 году впервые опубликована. За более чем вековой период обращения исследователей к тексту пьесы накопился колоссальный объем библиографических источников, анализу пьесы были посвящены многочисленные монографии, антологии, коллективные сборники и др. Однако до сегодняшнего дня пьеса «На дне» таит в себе загадки, которые обойдены вниманием исследователей, хрестоматийный текст и теперь порождает возможность новых интерпретаций, связанных с высвобождением научного сознания из рамок идеологической схемы.

Постановка проблемы. Привычно думать, что в интерпретации пьесы «На дне» основополагающей является антиномия, предложенная самим Горьким: что лучше, истина или сострадание. Однако современный анализ текста обнаруживает, что ракурс, предложенный писателем, интерпретирован узко и та упрощенная схема-оппозиция, которую представлял драматург в газетном интервью, может быть репрезентирована иначе. Попытке выявить иную философскую диспозицию пьесы, отойти от привычной идейной антитезы «правда — ложь», обнаружить иные теоретико-философские основы текста и посвящена данная статья.

Методология. В основе анализа пьесы лежит синтез основополагающих методов и принципов научного исследования, среди которых прежде всего контекстуальный (приемы исторического, сравнительно-сопоставительного, интертекстуального анализа), биографический, формально-структурный (типологический, поэтологический) в их взаимосвязи и дополнительности.

Аналитическая часть. Согласно утвердившемуся направлению горьковедения, в центре пьесы «На дне» лежит принципиально значимая для писателя философия Человека, которая организует его мировоззренческую систему. Соответственно этому альтернативная дилемма Правда / Ложь, обуславливающая базовую парадигматику горьковской пьесы, выполняет роль инструмента, который обнажает идейную сущность утверждаемой философии, ее доказательность и аргументированность.

Однако, еще не приступая к драматическому действию, Горький на уровне вводной ремарки инъецирует слово-сигнал, которое символически высвечивает иную перспективу философских споров драмы-дискуссии. Уже первая фраза — «Подвал, похожий на пещеру» [1, с. 890] — обнаруживает связь опорных идеологем Горького с эйдосами Платона и обнажает мифопоэтические аллюзии⁵. Платоновский миф о пещере становится «шифром» к восприятию семантической значимости горьковской пьесы, условием преодоления конкретики и выхода к масштабам осмысления всечеловеческого бытия. С помощью скрытой цитации мифа о пещере Горький задает исходные координаты идейного спора. Не выводя на сцену древнегреческого философа Диогена, драматург внесценически реинкарнирует его посредством произнесенных, но слышимых в подтексте слов: «Ищу Человека!»

Уже следующий образ-деталь ключи, возникающий в тексте вводной ремарки, актуализирует платоновское понимание истины как перехода из небытия в бытие, преодоление границ просвещенности/непросвещенности. На передний план сценического пространства драматург выводит образ Клеца-Харона, который сидит, «примеряя ключи к старым замкам» [1, с. 890]. Ключи как емкий смысловой комплекс символизируют путь познания мудрости и возможности выбора, перед которым стоит человек.

Концептуально значим платоновский образ-мотив грязи, создающий новую атмосферу исходной картины (почти все первые явления длится спор о том, кому мести пол в ночлежке). Мотив грязи обнажает представление о низменной природе человека, подлежащей преобразению и облагораживанию.

В еще большей мере философский пласт платоновского интертекста актуализирован в композиции пьесы, в фокусировании действия вокруг платоновского пира — обязательного условия для мудрецов-философов вступить в полилог, т. е. в споре приблизиться к понимаю истинной сущности вещей. Один из самых значимых диалогов Платона «Пир» построен именно так, давая возможность реализовать главный для философа метод познания — диалектику, искусство рождения истины в дискуссии. Эксплуатация «платоновского» намерения репрезентативно прочитывается во всех действиях горьковской пьесы,

⁵ В «Мифе о пещере» платоновский Сократ предлагает собеседнику выстроить призрачное видение: «Ты можешь уподобить нашу человеческую природу в отношении просвещенности и непросвещенности вот какому состоянию... посмотри-ка: ведь люди как бы находятся в подземном жилище наподобие пещеры...» По Сократу, пещера олицетворяет собой субъективный социум, мир чувств и эмоций, в котором пребывают люди. Об истинном — объективном — мире идей они могут судить только по смутным теням на стенах пещеры. Лишь просвещенный человек — мыслитель — может получить подлинное представление о мире идей, задаваясь вопросами и ища ответы.

а финальные монологи Сатина становятся апофеозом горьковской риторики в формате платоновского «Пира».

Эмоциональные интенции горьковских персонажей, внутренние импульсы их поступков, этиология поведенческой манеры, даже любовные модерации героев в значительной мере опосредованы платоновским претекстом. В русле платоновских имплицитов представлены в драме-дискуссии и образы непосредственных обитателей подвала-пещеры. Согласно Платону, низшую ступень человеческой иерархии составляют непросвещенные (или непосвященные) люди, подобные скотам, их приземленная животная сущность доминирует, выявляя в них черты зооморфности. Именно такими и представляет Горький «пещерных жителей» ночлежки — они либо носят «насекомую фамилию» (Клещ), либо издают звуки, подобные звериному рычанию (Сатин — «лежит на нарах и — рычит»), либо получают прозвища и бранные клички (Квашня — «старая собака», Клещ — «козел рыжий», и др.). Установление связи с платоновскими диалогами на основе приема зооморфности [3] оказывается сквозным и пронизывает всю пьесу.

Функцию своеобразного проявителя платоновского претекста берет на себя концепт-мотив работа (дело). Платоновское представление о труде, четко структурированное древнегреческим социумом и распределенное между общественно полезными гражданами, выявляется у Горького на уровне исходного, первообразного дела — работы, которая нацелена на обеспечение потребительских (снова «низших») нужд «дикого» человека. Повинуясь нужде «бывший барин» Барон сопровождает Квашню на базар, Настя торгует собой, Клещ «скрипит подпилком». При этом труда ради чистоты, красоты, света ночлежники не понимают: после долгих препираний по поводу подметания пола, т.е. избавления от грязи, никто из обитателей ночлежки так и возьмется за метлу: пол остается до поры не выметенным.

Идеалистическая теория Платона придавала пьесе Горького формально-композиционную стройность и позволяла смоделировать фундамент мировой философской системы. Однако наряду с архаичными идеями и символами в недрах горьковского платонизма уже в первом акте пьесы начинают приглушенно звучать мотивы христианской образности. Платоновская пещера в отдельных ракурсах обретает черты ада (может быть, чистилища), образы ночлежников — приметы «нечистого духа», а действия героев проективно связываются с Церковью (упомянутый сон о рыбной ловле, мотив венчания и др.). В этом контексте код ключ прочитывается в качестве ключей от храма Господня, от (недостижимого для ночлежников) Рая. Связка ключей Клеща — сигнал к многообразию дверей-путей, которые может избрать для себя человек.

Самый трагичный, но и самый последовательный выбор в «На дне» делает Актер. Через свою (бывшую) причастность театру в споре о Человеке Актер приоткрывает двери бытийному вопросу «Быть или не быть?..», становясь на уровень почти шекспировского героя. Как обнаруживает текст, и до появления на сцене Луки, и после его исчезновения именно Актер оказывается персонифицированным «заместителем» Луки. Он предуведомляет появление образа странника-философа в пьесе.

Недо-человеки, полу-звери, «дикие» люди драматургически сталкиваются с вновь появившимся персонажем Лукой, чтобы эксплицировать, с одной стороны, новый этап вочеловечения, с другой — предложить возможный/невозможный, допустимый/недопустимый, по Горькому, путь вызревания Чело-

века. Ранее пунктирно намеченная в тексте линия христианской образности в характере Луки обретает личностное воплощение — неслучайно значение имени Лука «свет» (лат.) [2, с. 227]. Условно, тьма «античности» сменяется светом «христианства».

На сцене появляется герой, который обнаруживает цельную и емкую философию, в основе своей заключающую идейные положения христианства (уже — толстовства). Неслучайно первые же реплики Луки эксплицируют мотивы жалости, сочувствия и сострадания: «Мне — все равно <...> по-моему, ни одна блоха — не плоха: все — черненькие, все — прыгают...» [1, с. 900]. Если в начале пьесы Горький-Платон показал героев как полу-животных, полу-зверей, то с появлением Луки-Толстого в тексте зазвучали мотивы-идеи равенства и братства: «все... равны», «все — люди», неслучайно ко всем обитателям ночлежки Лука обращается «братья» или «братцы».

Знаменательно, что дело (подмести пол), которое никто из ночлежников так и не выполнил, взял на себя странник Лука. В духе Платона Лука уравнивает понятия порядок и чистота: «всё порядка нет в жизни... и чистоты нет» [1, с. 906]. Понятия правда / истина в присутствии Луки актуализируются настойчивее. Философия странника обретает канон нового «Евангелия от Луки» (версия толстовского «Евангелия от Льва»). Ранее едва намеченные христианские черты ада или чистилища обретают статус категориальности, достигая уровня религиозной философской системы. Античная философия Платона вступает в диалоговые отношения с христианством, с «фигурами мысли» нового времени. Несмотря на то что имя Луки становится основой иронического и снижающего каламбура «Лука // лукавый» (Пепел: «Что, Лука, старец лукавый...»), тем не менее герой оказывается единственным персонажем, кто не просто мудрствует, но делает дело, исполняет свой, понимаемый по-христиански, человеческий долг.

В связи с образом Луки существенными представляются моменты, акцентированные Горьким в конце третьего акта — в преддверие и в момент убийства хозяина ночлежки Костылёва.

В конце третьего акта более настойчиво, чем в других явлениях, драматургом акцентируется «незримая связь» между Костылёвым и Лукой. Их внешнее подобие и внутренняя антитетичность сознательно маркированы на уровне их «зеркально» отраженных реплик, при этом Лука открыто и неожиданно вызывающе обнаруживает свое неприятие к хозяину ночлежки.

Накануне убийства на пустыре Лука выводит Бубнова на рассказ о том, что привело его на дно жизни — о жене Бубнова, которая «спуталась» с красильщиком и решила сжить мужа со свету: «И задумал я тут — укокошить жену... <...> Но вовремя спохватился — ушел...» [1, с. 933]. Сходную ситуацию рассказывает и вскоре появившийся на пустыре Сатин: независимо от Бубнова, не слыша его рассказ, Сатин открывает, как он «свихнулся со стези своей» — «убил подлеца в запальчивости и раздражении...» [1, с. 934]. Обращает на себя внимание, что две «семейные» истории излагаются в тексте «параллельно» и в намеренной близости к трагическим событиям. Истории Бубнова и Сатина словно моделируют возможность развития драки на пустыре и проективно предлагают два ее варианта. Однако Горький выписывает третий.

Привычно думать, что хозяина ночлежки случайно убил Пепел. Но относительно убийства Костылёва ремарки автора хранят некие загадочные детали. Так, в ходе драки, кроме Пепла, Костылева бьют Кривой Зоб и Сатин. По-

сле сильного удара Пепла хозяин ночлежки падает. И Горький комментирует: «Костылев падает так, что из-за угла видна только верхняя половина его тела» [1, с. 937; выд. мною. — О. Б.]. Возникает вопрос: почему Костылёв должен оказаться почти невидимым для героев?

Согласно сценической расстановке персонажей рядом с упавшим Костылёвым остается только Василиса, которая, по словам Луки, не только желала, но была решила «сжить со свету» мужа. Причем василисин крик о смерти Костылева — «Убили...» — раздаётся не сразу. До него в текст вводится диалог между Пеплом, бросившимся на помощь Наташе, между Квашней и Татаринцом, где у каждого персонажа есть своя реплика. Горький словно «тянет время», на какой-то момент оставляя Василису одну — тем самым порождая гипотетическую вероятность, что «дьяволица» Василиса сама «ловко» расправилась с мужем. Но на фоне предшествующего дерзкого и решительного поведения Луки рождается и другое предположение — Костылёв мог убить беглый каторжник (Сибирь, отсутствие документов, «таинственность» Луки сквозным мотивом проходили через всю пьесу). «Стечение обстоятельств» — объявленный уход, невидимый никем упавший старик Костылёв, ощущение безнаказанности убийства и мысль о «справедливости» — дают основание предполагать, что убийцей мог оказаться и Лука. При этом Горький сохраняет тайну смерти старика-кровавицы, с одной стороны — сюжетно, таинственными и трагичными обстоятельствами объясняя стремительное исчезновение беспаспортного Луки, с другой — затекстово внося «оправдательные» аргументы в пользу невиновности Пепла и упрека в сторону прогнившей государственной системы, которая вряд ли справедливо рассудит героя и его роль в трагических событиях. Прямо не обвиняя Луку в преступлении, Горький тем не менее оставляет возможность для подобной интерпретации, порождая неканоническую параллель, в которой герой-странник мог сознательно принять на себя искупительную жертву, во имя спасения от греха других (прежде всего Пепла).

Однако кто бы ни был истинным виновником убийства, неожиданное исчезновение Луки создает наиболее выгодные условия для перехода действия на новый этап — провозглашения и утверждения новой, собственно горьковской философии Человека. Как бы намечая эволюцию мировых философских идей — от язычества (Платон) и христианства (Толстой) — Горький шаг за шагом поднимается до верхней ступени идеи Блага и Человека и переходит к изложению собственного варианта новой мировой философии. Неслучайно в последнем акте пьесы проводится мысль о том, что «всякое время дает свой закон...» [1, с. 939].

Пиршественное застолье в духе Платона в финальном акте (на столе «бутылка водки, три бутылки пива, большой ломоть черного хлеба») снова дает возможность героям диалогически высказать суждения и идеи. Причем грядущей философии Горьким предписывается мировой масштаб — отсюда поэтический образ-символ ветра, появляющийся в авторской ремарке.

Если не носителем, то провозвестником новой философии становится у Горького бывший телеграфист, любитель слов, шулер Сатин. Образ Константина Сатина выписан штрихами, без видимой телесности. Герой вступает в «мудрую беседу», произносит запоминающиеся, афористически броские фразы, однако действительного участия в событиях жизни ночлежников не принимает. Сатин только «проявляет» героев, тем или иным «непонятым» словом на уровне подтекста порождая стереоскопию видения. Он словом «провоцирует» героев

к поступку (особенно это относится к Актеру), т. е. берет на себя функции платоновской собаки («рычит»), которая управляет стадом.

Среди героев деятелей и наблюдателей Сатин — наблюдатель, созерцатель, что, по Платону, делает его философом-мыслителем, «любителем мудрости». Однако ум Сатина — горьковский, самобытный. Он не принимает «христианизированной» позиции Луки. Для него неприемлемо толстовское всепрощение. Но Сатин умеет понять воздействие Луки на людей дна: «Да, это он, старая дрожжа <...> подействовал на меня, как кислота на старую и грязную монету...» [1, с. 941]. Последнее — избавление от коррозии — и становится, по мысли Горького, условием пробуждения в Сатине пропагандиста новой философии.

В отличие от более поздних (само)рефлексий Горького, когда он утверждал, что «основной вопрос» пьесы — об истине и сострадании, текст показывает, что в ходе создания пьесы драматург не противопоставлял Луку и Сатина. Согласно художественной идее пьесы, Лука — не антагонист Сатина, а его предтеча. Как странник рассуждал о рождении «лучшего [человека]» [1, с. 941], так и писатель в «На дне» развивает историю эволюционирования идей «для лучшего». На рубеже веков этим «лучшим» для Горького стала идея Гордого Человека, находящаяся в самом ближайшем соседстве с теорией сверхчеловека Ф. Ницше. Вслед за Ницше Горький хочет показать человечество, пробуждаемое к новой жизни прославлением абсолютной ценности жизни, высшего Гордого Человека. В этом контексте заключительная фраза Сатина по поводу смерти обыкновенного человека Актера находит свое идейное и художественное объяснение (допущение).

Идеал, по Ницше-Горькому, может быть реализован при условии возвращения человечества к истокам истории, когда жизнью правили сильнейшие — люди, не отягощенные ни бытовыми, ни социальными, ни религиозными ограничениями, потому абсолютно свободные. По мысли драматурга, христианская религия отрицает свободу, смирение лишает самостоятельности, альтруизм ограничивает выбор человека, потому важно возродить идеал сильной и свободной личности — идеал античности — и отказаться от христианского культа слабости и жертвенности. И хотя Горький не поясняет, в чем суть правды гордого человека, но ранние романтические рассказы — «Макар Чудра», «Старуха Изергиль», «Челкаш» и др. — не оставляют сомнения, каков идеал Человека у писателя. В этом смысле героем, который мог бы мотивированно провозгласить горьковскую идею в последнем монологе «На дне», «должен» был стать Пепел, родственник по жизненным установкам романтическому босяку Челкашу. Но обстоятельства сюжетного и идейного плана (арест Васьки и желание сохранить тайну интриги с Костылёвым) помешали драматургу сделать Пепла глашатаем новой философской теории. Однако «оправдательный» приговор относительно Пепла, (вероятно, действительно) невиновного в смерти Костылёва, позволяет говорить об «охранительных» тенденциях в отношении любимого в этот период писателем типа героя.

Таким образом, в какой-то мере совпадая с собственно горьковскими представлениями о Человеке, ницшеанская теория сверхчеловека оказалась на данном этапе завершающей ступенью в философских поисках молодого художника, моделируя движение человеческого вида от грязи и скотства — через веру и милосердие — к Солнцу и выходу из пещеры.

Вывод. По результатам анализа пьесы «На дне» можно с уверенностью утверждать, что не дуалистическое противопоставление, а синтез великих теорий человечества позволял, по Горькому, преодолеть темноту хаоса и обратиться к свету и гармонии космоса. Философская триада «язычество — христианство — новая философия» стала для него той подлинной моделью идейной структуры, которую он ферментировал в пьесе «На дне». Не борьба двух идеологем («правда — ложь» или «истина — сострадание») составила центральный стержень пьесы Горького «На дне», но идея гармонического поступательного синтеза, ведущего человечество от грязи и тьмы к свету и абсолютному и совершенному Гордому — горьковскому — Человеку.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горький М. На дне // Горький М. Избранные сочинения. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 890–951.
2. Тихонов А. Н., Бояринова Л. З., Рыжкова А. Г. Словарь русских личных имен. – М.: Школа-пресс, 1995. – 736 с.
3. Традиция платонизма // Философское антиковедение и классическая традиция. – 2014. – Т. 8. – Вып. 1. – С. 7–135.

**STUDIA
METHODOLOGICA**
No 42

Підписано до друку 15.04.2016 р. Формат 70x100/16.
Папір офсетний. Гарнітура Times. 12,47 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.
Web: <http://studiamethodologica.com.ua>