

Держава та регіони

Серія:
Гуманітарні науки
2014 р., № 4 (39)



Науково-виробничий журнал

виходить щоквартально

Голова редакційної ради:

А. О. Монаснко,
доктор юридичних наук, професор
Заслужений юрист України

Головний редактор:

Н. М. Торкут, доктор філологічних наук,
професор

Редакційна колегія:

З. В. Партико, доктор філологічних наук, професор
(заступник головного редактора)
Ю. А. Зацний, доктор філологічних наук, професор
Н. Г. Озерова, доктор філологічних наук, професор
І. Я. Павленко, доктор філологічних наук, професор
Н. М. Поплавська, доктор філологічних наук, професор
А. М. Приходько, доктор філологічних наук, професор
О. Д. Турган, доктор філологічних наук, професор
Ю. Е. Фінклер, доктор філологічних наук, професор
Н. В. Яблоновська, доктор філологічних наук, професор
О. В. Богуславський, доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент
І. Л. Пенчук, доктор наук із соціальних комунікацій, доцент
Л. Г. Пономаренко, доктор наук із соціальних
комунікацій, доцент
О. Г. Фоменко, доктор філологічних наук, доцент
Л. М. Латун, кандидат педагогічних наук, професор
К. В. Борискіна, кандидат філологічних наук

Іноземні члени редакційної колегії:

Мурата Синьїті (Японія)
М. Г. Соколянський (Німеччина)

Відповідальний редактор: **С. В. Белькова**

Редактор: **А. О. Бессараб**

Технічний редактор: **О. В. Дрига**

Дизайн обкладинки: **Я. В. Зоська**

Журнал включено до переліку фахових видань
із соціальних комунікацій
згідно з постановою президії ВАК України
від 10.03.2010 р. № 1-05/2
та філологічних наук (літературознавство)
згідно з постановою президії ВАК України
від 14.04.2010 р. № 1-05/3

Засновник:

Класичний приватний університет
Свідоцтво Державного комітету інформаційної
політики, телебачення та радіомовлення України
про державну реєстрацію друкованого засобу
масової інформації
Серія КВ № 14177–3148ПР від 24.04.2008 р.

Видавець:

Класичний приватний університет
Свідоцтво Державного комітету телебачення
та радіомовлення України
про внесення суб'єкта видавничої справи до
Державного реєстру видавців, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія ДК № 3321 від 25.11.2008 р.

Журнал ухвалено до друку вченою радою
Класичного приватного університету
26 листопада 2014 р., протокол № 4

Усі права захищені. Повний або частковий передрук
і переклади дозволено лише за згодою автора і редакції.
При передрукуванні посилання на журнал
“ДЕРЖАВА та РЕГІОНИ. СЕРІЯ: ГУМАНІТАРНІ НАУКИ”
обов'язкове.

Редакція не завжди поділяє думку автора
і не відповідає за фактичні помилки, яких він припустився.

Адреса редакції:

Класичний приватний університет
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70Б
Телефони/факс: (0612) 220-58-42, 63-99-73

Здано до набору 03.11.2014

Підписано до друку 17.12.2014

Формат 60×84/8. Різографія. Тираж 300 пр. Замовлення № 16-14Ж.
Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету

ISSN 1813-341X

© Класичний приватний університет, 2014

ЗМІСТ

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

<i>Н. М. Торкут, В. Ю. Марінеско</i> БІОГРАФІСТИКА ЯК МЕТАЖАНР: СПРОБА ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ФЕНОМЕНА.....	4
<i>Т. В. Гребенюк</i> ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ: КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ	12
<i>В. М. Супрун</i> ІДІОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ПИСЬМЕННИКІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ	16
<i>Ю. І. Черняк</i> ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН	19
<i>О. С. Вещикова</i> ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЛЕПСИСУ В КОНТЕКСТІ НАРАТОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЙ ЧАСУ	24

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

<i>И. Н. Шатова</i> ПРОЯВЛЕНИЯ КАРНАВАЛЬНОСТИ И ГРОТЕСКА В “ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ДЛЯ МУЗЫКИ” “ЛЕСОК” МИХАИЛА КУЗМИНА.....	28
<i>Н. І. Криницька</i> ЕКРАНІЗАЦІЇ НАУКОВО-ФАНАСТИЧНИХ ТВОРІВ ФІЛІПА КІНДРЕДА ДІКА В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ.....	42
<i>І. Г. Безродних</i> БІОГРАФІЧНИЙ ПЕРВЕНЬ У ЛІРИЦІ ПОЕТА-“КАВАЛЕРА” ДЖОНА САКЛІНГА.....	48
<i>М. А. Щербина</i> ПАСТОРАЛІЗАЦІЯ У СФЕРІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ АНГЛІЇ ЧАСІВ ПРАВЛІННЯ ЄЛИЗАВЕТИ І	56
<i>Г. М. Храброва</i> МАЛА ПРОЗА АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ В СВІТЛІ СУЧАСНОЇ ГЕНДЕРОЛОГІЇ	60
<i>К. В. Кам'янець</i> МОДЕРНІСТИЧНІ ДЕБЮТИ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ЧАСОПИСІ “THE ENGLISH REVIEW”	66
<i>Т. В. Демко</i> ВІД ДОСВІДУ ДО НЕВИННОСТІ: ПОЕМА ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА “ТІРІЕЛЬ”	72

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

<i>С. Я. Литвак, Т. О. Гаврилюк</i> ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕЯКИХ ІМЕННИКОВИХ І ДІЄСЛІВНИХ КАТЕГОРІЙ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ	76
<i>Л. И. Смурова</i> СИНТАКСИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА КОНСТРУКЦИЙ “FOR+NOUN” В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ.....	81
<i>О. Е. Кирпиченко</i> ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСПОНУВАННЯ НІМЕЦЬКОЇ ЛЕКСИКИ ДО СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ У IX–XIX СТОЛІТТЯХ.	86
<i>В. В. Яшкіна</i> СЕМАНТИКА ЗВУКОВИХ ПОВТОРІВ І МОЖЛИВОСТІ ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ (МУЛЬТИЛІНГВАЛЬНИЙ АСПЕКТ).....	94
<i>Л. В. Мосієвич</i> КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА ЯК КОГНІТИВНИЙ МЕХАНІЗМ УТВОРЕННЯ ЕВФЕМІЗМІВ ТА ДИСФЕМІЗМІВ	98

СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ

<i>Я. В. Зоська, Ю. Г. Полежаєв</i> ТРЕВЕЛ-ЖУРНАЛІСТИКА: СОЦІАЛЬНИЙ ТА ІДЕОЛОГІЧНИЙ ВИМІРИ (ОГЛЯД ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ)	103
<i>Л. Г. Пономаренко</i> ПРОФЕСІЙНИЙ ПОРТРЕТ ЖУРНАЛІСТА: МОРАЛЬНА СКЛАДОВА	106
<i>І. Ю. Антоненко</i> ПІДРУЧНИКИ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ В УМОВАХ БІЛІНГВІЗМУ	113
<i>А. О. Бессараб, О. І. Шепелева</i> ФОТОКНИГА – ЗАТРЕБУВАНИЙ ЕКСКЛЮЗИВ СЬОГОДЕННЯ	117
<i>Н. В. Варех</i> МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК СКЛАДНИК ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРАЦІВНИКА МИТНОЇ СЛУЖБИ	124
<i>Т. С. Гиріна</i> ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА РЕКЛАМНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИТЯЧОГО РАДІОМОВЛЕННЯ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ	127
<i>В. А. Ковпак</i> ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ ЯК УМОВА СТВОРЕННЯ ЄДИНОГО ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ НАЦІЇ	131
<i>Л. В. Темченко</i> КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ПУБЛІЦИСТИКИ О. ГОНЧАРА (ДО ПРОБЛЕМИ РУЙНУВАННЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ)	135
<i>Т. В. Хітрова</i> РЕГІОНАЛЬНИЙ ГРАДІЄНТ НАЦІОНАЛЬНО-КОНСОЛІДОВАНОЇ МОДЕЛІ “СОБОРНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ’ЯТІ”: СПЕЦИФІКА МЕДІЙНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ	139
<i>І. В. Гаркуша</i> ФОРМУВАННЯ РИТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З РЕКЛАМИ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ	143
ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ	150

ТЕОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ

УДК 82-3:82-94

Н. М. Торкут, В. Ю. Марінеско

БІОГРАФІСТИКА ЯК МЕТАЖАНР:

СПРОБА ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ ФЕНОМЕНА

У статті подано комплексний підхід до аналізу біографістики як одного з літературних феноменів, що все частіше потрапляє в поле зору сучасних науковців, але тим не менше є явищем, малодослідженим у теоретичному аспекті та маловивченим – в історико-літературному. Спираючись на досвід осмислення біографічних творів, автори публікації пропонують дефініції низки понять, пов'язаних із біографічним дискурсом. Крім того, у процесі теоретико-літературного аналізу здійснено спробу окреслення базових характеристик літературної біографістики загалом та основних її типологічних різновидів (літературна біографія, біографічна белетристика) зокрема. Атрибутивними ознаками біографічних творів постають документальність, використання домислу та вимислу, авторський суб'єктивізм, а модусними – специфіка статусно-професійної належності протагоніста, ступінь інтеграції долі конкретної людини в загальноісторичний контекст, хронологічний обшир біографічного наративу, пафос або тональність оповіді, орієнтація на конкретну чи гіпотетичну читацьку аудиторію, а також позатекстовий вимір, який реалізується здебільшого в площині відносин на рівні “автор/читач”.

Ключові слова: літературно-художня біографістика, літературна біографія, хронотоп, домисел, вимисел, мемуари, біографічна белетристика, автобіографія.

Літературно-художня біографістика – надзвичайно складний і різноплановий художній феномен, що постійно еволюціонує й розширює арсенал власних творчих новацій. Експерименти з варіюванням ступеня актуалізації атрибутивних і модусних ознак у тексті, колажування документальних елементів і художнього вимислу, а також застосування різноманітних прийомів белетризації призводять до постійного оновлення жанрової парадигми літературної біографії. Сучасний біографічний дискурс оперує доволі різноманітним аналітичним інструментарієм для художнього осмислення життєвого шляху історичної особи в усій складності й амбівалентності її духовної природи й соціальної ролі. Вивчення біографістики з погляду літератури, безперечно, постає цікавим і перспективним вектором і зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті – визначити основні моделі літературно-художньої біографістики, а також охарактеризувати їх атрибутивні та модусні ознаки. **Предметом** наукового інтересу є літературно-художня біографістика у всій її поліаспектності, а **об'єктом** безпосереднього аналізу – поетологічні риси, які детермінують її іманентну природу.

Одним з перших до питання визначення природи біографічного твору звернувся відомий письменник А. Моруа, якого справедливо вважають найталановитішим майстром літера-

турно-художньої біографії першої половини ХХ ст. Він писав, що біографія ставить у центр уваги особистість, це – “історія еволюції душі” [11, с. 412]. Попри те, що ця дефініція є занадто образною та метафоричною, її автор дуже влучно акцентував присутність на сторінках таких творів інтересу до внутрішнього світу протагоніста.

Суголосним з думкою французького письменника є наукове визначення біографії, запропоноване свого часу радянським літературознавцем Г. О. Винокуром у монографії “Біографія і культура”. На його думку, біографія – “це особисте життя в історії” [3, с. 30]. Увівши біографію в історичний контекст, він досліджує, як саме історичний факт набуває біографічного змісту: “Історичний факт, щоб стати фактом біографії, має бути пережитий особистістю” [3, с. 44]. Слушно пов'язуючи біографію з історичними подіями, що є синхронними відтворюваному життєпису, дослідник тим не менше залишає поза увагою такий вагомий аспект, як поєднання факту з домислом та художнім вимислом.

Канадський дослідник А. Б. Нейдел обґрунтовує позицію, згідно з якою при визначенні біографії слід брати до уваги не лише тематичний аспект і жанрові ознаки, але й особливості стилістичної організації наративу, оповідні стратегії та тип біографічного наратора. На його думку, “літературна форма біографічного твору народжується не з дотримання низки правил, не з документалізації життя, а з акту творення

композиції й підпорядкування біографа мові як такої, що, зрештою, дає змогу відтворити історію життя” [20, с. 151].

Американський учений М. Ангрозіно в монографії “Біографія, автобіографія й історія життя з точки зору соціальних наук” також наголошує на високій питомій вазі документальності у формуванні художнього світу біографічного твору. За його словами, біографія – “це розповідь однієї людини про іншу людину, що базується головним чином на записах і архівах” [19, с. 3].

Не завжди повно розкриває значення терміна “біографія” й вітчизняна довідкова література. Літературознавчі словники здебільшого обмежуються ототожненням біографії із “життєписом” [8, с. 8] або ж фіксують її генетичний зв’язок зі стихією документалістики. Так, зокрема, у фундаментальній енциклопедії за редакцією Ю. Коваліва запропоновано розглядати біографію як “художнє або наукове відтворення історії конкретної особи на основі задокументованих фактів та свідчень” [9, с. 138].

Поглибленню уявлень про природу біографії певною мірою сприяють історико-літературні дослідження, присвячені вивченню поетики конкретних зразків біографістики. Приміром, дослідниці Т. Ю. Черкашина і О. В. Петрусь розглядають зразки окремих біографічних творів. Кожна з них розуміє біографію як жанр, націлений на створення життєпису конкретної історичної особи на основі документів і фактів. Тут їхні дефініції суголосні з позицією вищезгаданих учених. При цьому О. В. Петрусь додає, що в біографічному творі відбиті соціокультурні та естетичні уявлення того часу, в якому живе зображувана особа [12, с. 6]. А Т. Ю. Черкашина стверджує, що основною ознакою художньо-біографічного твору є застосування художнього вимислу та домислу [18, с. 6]. Але авторка, на жаль, не зупиняється на з’ясуванні того, якою має чи може бути питома вага домислу та вимислу, щоб твір не перестав бути власне біографічним.

Концепція українського вченого О. А. Галича відзначається помітною динамічністю. Вивчаючи протягом 25 років характер розвитку жанру біографії, він пропонує характеристику його ознак, причому в кожній наступній публікації їхній перелік розширюється. Це дається взнаки й у визначеннях терміна. Так, у 80-х рр. ХХ ст. О. А. Галич розглядав біографічну літературу як “особливий різновид епічних оповідей про життєвий шлях конкретно-історичної особи на основі справжніх подій і документів свого часу з глибоким проникненням у її духовність, внутрішній світ, соціальну і психологічну природу історичного діяча” [4, с. 23]. Але вже в колективній монографії “Художня біографія: проблеми теорії та історії”, датованій 1999 р., і, пізніше, у підручнику з теорії літератури (перше видання – 2001 р.), вчений вказує на органічність поєднання документального та фікційного компонентів у художньому просторі біографічних тво-

рів. На його думку, художня біографія (або документально-біографічна проза) – це “специфічне міждодове жанрове утворення. Однією з найважливіших її жанрових ознак є творче змалювання життєвого шляху конкретно-історичної особи, реалізоване на основі справжніх документів і подій свого часу з глибоким зануренням письменника в її духовність і внутрішній світ, соціальну та психологічну природу історичних діянь. Такий творчий підхід до документально-біографічної оповіді може й повинен здійснюватися в органічній єдності принципів наукового дослідження й художнього домислу, виходячи з об’єктивної логіки досліджених фактів і подій біографії героя” [6, с. 8; 5, с. 337].

Як бачимо, виділяючи фікційне та документальне як важливі компоненти біографічного письма, О. А. Галич все ж таки не відокремлює ті жанрові різновиди біографічної літератури, в яких домінує фікційний компонент, від тих, які є документально орієнтованими. Втім, подібне розмежування є, як думається, необхідним в умовах постійного ускладнення біографічної жанрової парадигми. Не можна погодитись і з наявним у вищенаведеній дефініції вченого ототожненням художньої біографії та документально-біографічної прози, адже тут очевидна термінологічна неточність. По-перше, художня біографія не обов’язково належить до прози, оскільки може бути й віршованою (приміром, віршована біографічна повість Л. Щелкунова “Михайло Ломоносов”). По-друге, документально-біографічна проза може бути позбавлена художності і являти собою різновид літератури факту.

Знайомство з доволі розлогим переліком біографічних творів та інспірованим ними науковим дискурсом дає підстави розглядати біографістику як специфічний метажанр¹ або наджанр, оскільки, по-перше, твори біографічного характеру пишуться в різних жанрах (роман “Жага життя” І. Стоуна, повість “Чехов. Біографічна повість” О. І. Роскіна, новела “Далай-Лама XIV. Біографічна новела” Т. Сайвай, п’єса “Батум” М. Булгакова та ін.); по-друге, біографічна модальність, подібно до модальності фантастичної чи детективної, суттєво впливає на природу жанру як таку.

Згідно з висновками української дослідниці І. М. Акіншиної, найбільш високу частотність актуалізації в біографічному дискурсі демонструють такі жанри, як роман і повість [1, с. 9]. Втім, сьогодні як результат творчих експериментів на перетині літературної біографії та суміжних жанрів з’являються нові гібридні модифікації (наприклад, роман-сповідь, роман-есе, роман-пошук, повість-есе, повість-подо-

¹ Сучасна філологія активно послуговується термінами з префіксом мета- (метатекст, металітература, метанаратив, метакритика та ін.), найбільш частотними при цьому виявляються такі його значення як “про”, “поза”, “після”, “над”. У цьому випадку поняття “метажанр” актуалізує останнє з наведених значень префіксу, фіксуючи здатність певного мову (тут – біографічного) набувати наджанрового статусу.

рож, епістолярна повість). Тож у кожному конкретному випадку жанрова природа біографічного твору значною мірою залежить від того, дифузія елементів яких жанрів відбулась у художньому просторі твору. Жанрові інтенції письменника зумовлюють також ті наративні стратегії, прийоми белетризації та паратекстуальні елементи, які опосередковують творче заглиблення в психологію обраного персонажа.

У лоні біографістики як метажанру, що становить своєрідну бінарну опозицію щодо документальної біографістики (яка включає офіційно-ділову біографію та науково-документальну), правомірно виокремлювати дві основні моделі: літературна біографія і біографічна белетристика. Крім того, непоодинокими є художні твори, в основі авторської концепції яких – алюзія на біографію конкретної видатної особи. З певною часткою умовності їх можна назвати алюзивно-концептуальними творами з біографічним первенем.

Узагальнюючи вищевикладене, можна запропонувати таку дефініцію терміна “літературна біографія”: це життєпис відомої історичної особи, зроблений іншою особою з опорою на документи, свідчення сучасників, соціокультурні та історичні відомості, що піддаються художній інтерпретації. Автори таких творів не стільки репрезентують життєвий шлях протагоніста, скільки створюють у читачській свідомості власну/авторську версію цього шляху, при чому фактографічне тло зазвичай знає відчутної естетизації та набуває здатності апелювати не лише до інтелектуальної, а й до емоційно-психологічної сфери потенційного реципієнта.

Літературній біографії, репрезентативними зразками якої можна вважати “Олімпію, або Життя Віктора Гюго” А. Моруа чи “Шекспір: Мешканець будинку на Сілвер Стріт” Ч. Ніколла, зазвичай притаманне поєднання подієвої динаміки з інтересом до психології вчинків та духовного світу протагоніста. В її художньому просторі фактографічний первінь перемишується з домислом чи навіть вимислом. Щоправда, у цій моделі, на відміну від біографічної белетристики, вимисел і домисел використовуються лише тією мірою, якою вони не створюють конкретно-історичний фактаж.

Загалом у процесі написання такого твору об’єкт реальної історії перетворюється на об’єкт авторської рефлексії, в якій важливу роль відіграє естетичний імператив – свідоме прагнення письменника відтворити життєву біографію реальної особистості так, щоб вона була цікавою для реципієнтів і приносила емоційно-інтелектуальне задоволення. Тож літературна біографія становить інтерес не лише як джерело відомостей про життєвий шлях протагоніста, але і як прояв індивідуального стилю її автора, як продукт його творчого “я”. У цьому плані такі твори, як “Шекспір. Біографія” П. Акройда заслуговують на увагу як шекспірознавців, так і акройдознавців.

Запропонована дефініція окреслює ключові атрибутивні характеристики аналізованого явища. Доцільним буде розглянути їх більш детально. Основною ознакою літературно-біографічних творів є документальність, тобто залучення в процесі створення наративу різних фактографічних джерел. Автор дисертації “Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку” І. Л. Савенко відзначає, що “документ є головним стильотворчим атрибутом сучасної документалістики, який суттєво впливає на її жанрову природу й стає своєрідною ознакою стилю” [14, с. 14]. Використовуючи наявні документи як свою наукову базу, біографіст здійснює пошук фактів, висуває гіпотези й доходить певних висновків. Документ зумовлює його “рух” у напрямку й часі, спрямовує перехід від одного етапу або життєвої колізії зображеної особи до інших. На думку дослідниці, “документ творить хронотоп, який є підґрунтям сюжету: він може уповільнити час або його пришвидшити” [14, с. 14]. Погоджуючись загалом зі слушною тезою І. Л. Савенко про те, що підґрунтям сюжету літературної біографії є саме заснований на документі хронотоп, зазначимо, що її уявлення про біографічний хронотоп є дещо спрощеними.

Більш переконливою постає, як думається, концепція О. Ю. Скаріної, згідно з якою категорія часу в біографічній прозі реалізується в декількох вимірах, що мають своєрідну природу й художнє значення та по-різному наближені до реального часу: конкретно-історичний (об’єктивний); біографічний; суб’єктивний (мемуарний)/розповідний; архетипний/оніричний; внутрішньо-психологічний; культурологічний; реальний; календарний; добовий [15, с. 13]. Крім того, переплетіння цих вимірів впливають на структуру твору, в результаті чого в межах одного тексту можуть поєднуватися події, розділені в часі й просторі, різні смислові блоки, документи та фактаж. Перелічені часові шари у своїй сукупності утворюють художній час, який є невід’ємним від просторових координат.

Просторові координати художнього простору біографічного твору зазвичай відповідають реально існуючим географічним місцям і є невід’ємними від подій із життя героя. Цей простір, за словами О. Ю. Скаріної, “має специфічну рису – реальність. Тому на перший погляд здається, що тут документальна домінанта цілком усуває ймовірність авторського висвітлення. Проте в композиційній побудові просторових площин автор документально-художнього твору обмежень не має, що й спричинює виявлення суб’єктивного чинника” [15, с. 13].

Подальший аналіз дозволяє О. Ю. Скаріній зробити висновок, що особистісне/суб’єктивне начало й документалізм гармонійно співіснують у межах біографічного твору. Вона пише: “З одного боку, документалізм певною мірою регламентує художню майстерність автора, з іншого – документальні факти та образи відо-

бражаються автором за законами художньої творчості” [15, с. 15].

Це твердження дослідниці потребує певного уточнення. Дійсно, успіх літературної біографії залежить великою мірою від художньої майстерності письменника, яка не може регламентуватися документалізмом. Останній, на нашу думку, виконує регулятивну функцію щодо домислу й вимислу, які є по суті другим атрибутом біографістики як метажанру загалом і літературної біографії як однієї з її моделей зокрема. Саме ці прояви авторського суб'єктивізму мають узгоджуватися з фактографічною конкретикою, і саме вони відрізняють літературну біографію від суто наукової або документальної. А. Моруа писав, що біографія – це не наукове дослідження, а творіння художника, який, спираючись на наукові методи, відтворює життя і в цілому дотримується законів мистецтва [13, с. 17].

На думку І. Д. Ходорківського, “художній домисел у біографічних творах не тільки можливий, але й обов'язковий, оскільки без нього не можна створити живий, повнокровний образ визначної людини” [17, с. 139]. Дослідник наголошує, що лише художня література, на відміну від сухих біографічних відомостей, може розкрити іманентну природу факту: “Типові риси образу, епохи часто виявляються в незначних або дрібних фактах. Тут на допомогу приходить мистецтво, яке зобов'язане в ім'я життєвої правди піднести цей факт, домислити його до потрібної сили виразності, або “створити” такий факт, коли його не можна знайти у документах” [17, с. 139]. Далі І. Д. Ходорківський зазначає, що письменник розповідає про той чи інший факт не тільки тому, що він мав місце в житті зображуваної особи, але й тому, що цей факт суспільно значущий, тому, що він дає змогу краще розуміти інші подібні явища в житті, що, навіть якщо його не було, він міг би бути. Тож вимисел є необхідною умовою створення не тільки художнього образу видатної особи, але й з'ясування явищ, що пов'язані із життям цієї особи [17, с. 140].

Цікаву грань кореляції достеменно відомого та вигаданого розкриває рефлексія із цього приводу, що належить відомій письменниці В. Вулф, яка, до речі, є авторкою декількох біографічних творів (“Орlando” (1928), “Флаш” (1923), “Роджер Фрай” (1940)). Вона вважала, що “факт реальний” і “факт уявний” – це факти різних сортів, їх не варто змішувати: письменник вигадує дещо, а реальні факти обмежують його. Проте майже кожен біограф, якщо він поважає факт, може зробити більше, ніж просто додати факт до загальної колекції. Він має бачити закладені у факті можливості, запропонувати творчий факт, який стимулює уяву [цит. за: 13, с. 18–19].

Що стосується інших атрибутивних ознак літературної біографії, то вони можуть бути виявленими при зіставленні із суміжними жанровими утвореннями. Одним із різновидів біогра-

фічного жанру, який допомагає відчутти іманентність жанрової природи, є художня автобіографія. Обираючи себе за прототип, письменник представляє своє бачення власного життя так, ніби дивиться вглиб себе, дає особисту оцінку літературним, культурним та соціальним подіям свого часу. Він може акцентувати увагу на своїй персоні або на оточенні, зіставити або протиставити внутрішні й зовнішні чинники.

Особистісний чинник виявляється вкрай важливим для всіх модифікацій літературної біографії, адже письменник подає суб'єктивну візію певних подій життя історичної особи. Сприймаючи протагоніста крізь призму наявних документів і фактів, автор переосмислює їх на основі власного життєвого досвіду, піддає інтерпретації. Як зауважує О. Ю. Скаріна, “до реальних подій і явищ автори підходять не просто з констатуючої, а з певної систематизуючої точки зору. Це виявляє їх індивідуальне неповторне бачення зображуваних подій та героїв, що, по суті, і є особистісним началом” [15, с. 13]. У розвиток цієї думки слід додати, що, прагнучи до об'єктивного відтворення реальності, автор біографічного твору не позбавляється власної суб'єктивності, яка виявляється і у виборі фактів, і в характері їхньої оцінки та інтерпретації, і в художній манері їхнього зображення.

Ще одним жанровим утворенням, що можна вважати суміжним із літературною біографією, постає мемуаристика. Згідно з визначенням, що міститься в “Літературному енциклопедичному словнику”, мемуари – це суб'єктивне осмислення певних історичних подій чи життєвого шляху відомої постаті, здійснене письменником у художній формі із залученням справжніх документів певного часу, глибоким співвіднесенням власного духовного досвіду з внутрішнім світом героїв, соціальною та психологічною природою вчинків [8, с. 333]. Ця дефініція видається не зовсім точною, адже в ній відсутня найголовніша ознака мемуаристики – укоріненість наративу в особистому онтологічному досвіді автора, що зумовлює провідну роль концепту пам'яті в манері репрезентації подій.

Спільними ознаками літературної біографії та мемуаристики постають висока питома вага документального начала, чітка і послідовна хронологічність оповіді, ретроспективність як принцип організації наративного простору. Важливу роль відіграє активне залучення авторського “я” до формування художньої картини світу, що дається взнаки й у суб'єктивності інтерпретативного струменя, і в оціночності зображуваного.

Відмінність полягає, насамперед, у тематичних пріоритетах: у біографії наратив структурується навколо постаті протагоніста, а в мемуарах – навколо зовнішніх, як правило, масштабних історичних подій, до яких протагоніст був певною мірою причетний. Мемуаристиці властива стереоскопічність зображення подій,

що виявляється на трьох рівнях. По-перше, автор репрезентує власне бачення подій з позиції їх безпосереднього учасника (синхронний вимір). По-друге, у творі подається їх інтерпретація з огляду на подальший життєвий досвід (візія минулого з позиції теперішнього). По-третє, у мемуарах наявні загальноприйняті чи загально-визнані уявлення про історичну конкретику, які можуть спростовуватися чи підтверджуватися.

Окреслені вище атрибути поєднуються з актуалізацією в тексті літературної біографії модусних характеристик, які з'являються в результаті художньої еволюції жанру на певних етапах розвитку біографічного дискурсу, але не є жанроутворювальними, тобто обов'язковими для всіх текстів.

Думається, ключове значення для літературної біографії має те, ким власне є протагоніст біографічного наративу. Це може бути монарх, згадаймо, приміром, романи А. Моруа "Едвард Сьомий і його час", Л. Стречі "Королева Вікторія", вчений (П. Ферріс "Зігмунд Фройд", А. Моруа "Життя Олександра Флемінга"). Доволі великим є масив літературних біографій, в яких протагоністом виступає релігійний чи політичний діяч. Показовими є "Життя та смерть кардинала Волсі" Дж. Кавендіша, "Життя та ілюстративні мартирологи сіра Томаса Мора, колишнього лорда-канцлера Англії" Т. Степлтона, "Життя та смерть сіра Томаса Мора, Лицаря" Н. Гарпсфілда, "Мартін Лютер Кінг. Життя, страждання та велич" В. Міллера, "Життя Дізраелі" А. Моруа. Сучасні автори доповнюють бібліотеку біографічних творів життєписами видатних спортсменів, популярних акторів та інших суспільних діячів. Однією з найбільш оригінальних жанрових модифікацій є літературна біографія письменника, яскраві взірці якої створені Дж. Босвеллом "Життя Семюела Джонсона", А. Моруа "Прометей, чи життя Бальзака", П. Акройдом "Шекспір: Біографія", С. Грінблатом "Віллі у світі", П. Хонаном "Шекспір: Життя".

Ще одним модусом літературної біографії є ступінь інтеграції долі конкретної людини в загальноісторичний контекст, а також те, наскільки глибоко автор занурюється у вивчення приватного життя історичної особи. Так, приміром, літературна біографія В. Шекспіра, написана видатним радянським ученим О. А. Анікстом, акцентує увагу на художній творчості, яка й зумовлює логіку розгортання наративу. А в романі П. Акройда "Шекспір: Біографія" колізії особистого життя і творчий шлях виступають рівноправними компонентами оповіді, більше того, автор постійно звертається до визначення глибинних взаємозв'язків і взаємовпливів цих двох аспектів.

Варіативним елементом жанрової поетики виявляється й так званий хронологічний обшир біографічного твору: сюжетна лінія може вибудовуватися на основі зображення всього життєвого шляху протагоніста від народження до смерті ("Айріс Мердок: Життя" П. Конраді) або певного відрізка чи навіть однієї ключової події

("Молоді літа короля Генріха IV" Г. Манна, "1599: Один рік з життя Шекспіра" Дж. Шапіро).

У XX ст. хронотоп літературної біографії зазнає трансформації внаслідок застосування автором такої наративної стратегії, як введення в текст фігури оповідача, який може й не належати до зображуваної доби. У такому разі відбувається сходження в текстовому просторі різних, іноді значно віддалених одна від одної хронотопічних площин, що продукує доволі цікавий художній ефект. Показовий приклад наводить Ю. М. Лотман у статті "Біографія – живе обличчя" [10]. М. А. Булгаков ввів себе як оповідача в текст власного твору-біографії Мольєра. Цей оповідач – сучасна людина, яка за волею випадку потрапила у XVI ст., але й не забуває про своє XX ст. Втім, цікаво зазначити, що свого часу цей прийом зазнав нищівної критики з боку видавництва: М. А. Булгакова звинуватили в тому, що з тексту книги не зрозуміло, чи є марксистом "уявний оповідач", який "страждає любов'ю до афоризмів та дотепності" [цит. за: 10]

Окрім об'єкта художнього дослідження, для визначення спектра модусних ознак велику питому вагу має позатекстовий вимір, який реалізується здебільшого в площині відносин на рівні "автор/читач". Так, зокрема, сам автор може позиціонувати себе як особисто причетного до зображуваних подій, і це, безсумнівно, матиме своє відлуння в тексті. Крім того, відповідно до авторського задуму окремий твір може стати складовою певного циклу чи збірки ("Літературні портрети" А. Моруа). Важливу роль відіграє специфіка художнього мислення письменника-біографа. Тут маєтеся на увазі не лише приналежність автора до того чи іншого літературного напрямку (романтичні біографії характеризуються підвищеним інтересом до відтворення внутрішнього світу протагоніста, реалістичні – потягом до зображення відносин між героєм та його оточенням і соціумом тощо), але і його самоідентифікація щодо власного твору (важливо, ким саме – письменником, науковцем, колегою, другом, родичем – вважає себе біограф). Ця самоідентифікація інколи визначає характер звернення автора до документів, який може бути як експліцитним, так і імпліцитним. У другому випадку художнє дослідження життя історичної особи може набувати форми літературного монологу-розмірковування, який тільки базується на аналізі історичних документів, або тією чи іншою мірою репрезентує їх як органічну частину наративу. Приміром, у післямові до свого твору "1599: Один рік з життя Шекспіра" американський науковець Дж. Шапіро згадує всі документи, які він залучав у процесі роботи над текстом. Для більшої ілюстративності деякі письменники включають у книгу малюнки, фотографії, фотокопії документів тощо.

Необхідно зазначити, що залежно від суб'єктивного ставлення автора до свого героя змінюється й пафос або тональність оповіді, які

можуть бути апологетичними, викривальними, іронічними або мати амбівалентний характер.

Що стосується потенційного читача, то його фігура є завжди важливим чинником при виборі письменником авторських художніх стратегій. Ключове значення тут мають вік (біографії для дітей), готовність до сприйняття матеріалу (орієнтація на вузьких спеціалістів або широке читачське коло), національна або етнічна приналежність тощо.

Друга модель біографістики як метажанру – біографічна белетристика, зразками якої можна вважати “На сонце не схожі” Е. Берджеса чи “Пані Шекспір” К. Гарпер. Це різножанрові літературні твори, орієнтовані не стільки на відтворення, скільки на створення художнього образу певної відомої особи, історія життя якої формує фабульний каркас. Автор таких творів керується більшою мірою власною уявою й ставить оригінальність сюжету, ефектність художньої манери, репрезентацію власного суб’єктивного ставлення до зображуваного об’єкта значно вище за фактографічність, документальність, достеменність.

Попри її тісні зв’язки з літературною біографією, біографічну белетристику доцільно розглядати як окрему модель. Дві атрибутивні ознаки – документальність і присутність домислу та вимислу – є спільними для обох моделей. Однак ступінь залежності автора біографічної белетристики від документально-фактографічного початку є значно меншим. Якщо автор літературної біографії віддає перевагу переконливому художньому змалюванню достеменно відомого, то творець біографічної белетристики – уможливленням припущенням і абстрактним гіпотезам, що надає йому ширшого простору для фантазування й дає змогу ближче підійти до розуміння сутності людського буття у Всесвіті. Є підстави висловити припущення, що для “літературного біографа” важливим є, насамперед, історичний прецедент (перипетії долі конкретної особистості), а для “біографічного белетриста” інколи пріоритетними виявляються певні загальні закономірності, філософські, історичні чи естетичні ідеї, які він “ілюструє” за рахунок звернення до біографії конкретної відомої особи. Тож питома вага домислу й вимислу, роль художньої фантазії автора буде в біографічній белетристиці завжди більшою, ніж у літературній біографії.

Три інші вищезгадані атрибути літературної біографії – характер авторської суб’єктивності, чітка й послідовна хронологічність оповіді та ретроспективність як принцип організації наративного простору – у жанровій організації біографічної белетристики помітно видозмінюються. Перший з них зберігається й навіть набуває статусу провідного жанроутворювального чинника, адже авторська суб’єктивність виявляється тут на різних рівнях поетики твору. Письменник може вигадувати колізії, яких не було в житті історичного прототипу, вводити героїв,

яких насправді ніколи не існувало, навіть вигадувати “документальні свідчення”. Хронологічність оповіді може порушуватись, а ретроспективність не є обов’язковою, адже інколи автори відтворюють життя протагоніста, обравши маску сучасника або навіть самого героя.

Авторська суб’єктивність реалізується через певну кількість сюжетно-образних і часопросторових констант. Тобто базисом для подальшого розвитку сюжету є ключові біографічні події, згадка не тільки про головного героя, але і про інших дійових осіб, які є важливими для цілісності оповіді, прив’язка до вихідного хронотопу (місця й часу народження та/або життя протагоніста). Обов’язковим при цьому постає привнесення автором елементу новизни до якоїсь загальновідомої чи усталеної версії життя історичного прототипу. Письменник прагне викликати в читача подив, активний інтерес, бажання дізнатись більше, нерідко вступити в полеміку або навіть висунути власну гіпотезу.

Як типовий приклад біографічної белетристики можна навести роман П. Акройда “Мільтон в Америці” [2]. У цьому творі автор відштовхується від реальних історичних подій (гоніння, яких зазнав Мільтон через власні релігійні та політичні погляди, еміграція пуритан до Америки, колонізація Нового Світу й конфлікт з автохтонним населенням). Він переплітає фрагменти, де домінує факт, з тими, що засновані на чистому вимислі. Таким способом вибудовується альтернативна версія життя великого англійського поета, яку оповідають почергово три типи наративів: автодієгетичний (сам Мільтон), гомодієгетичний (Гусперо, слуга Мільтона) та екстрадієгетичний (власне Акройд). Усе це дає змогу створити доволі цікаву багаторівневу наративну конструкцію, яка за своєю сутністю нагадує “калейдоскоп” – кожен новий кут зору, кожен новий рух сюжету дає нову картинку. Але все ж таки, попри значні сюжетно-образні нововведення, вихідною точкою розвитку подій у наведеному прикладі біографічної белетристики є біографічні відомості про життя Мільтона.

Тут варто наголосити, що, попри всі відмінності, літературна біографія та біографічна белетристика у своєму функціональному діапазоні певною мірою доповнюють одна одну, адже обидві моделі орієнтовані на формування більш-менш цілісної картини життя особистості.

Втім, існують твори, автори яких “експлуатують” історичний образ, маючи на меті не створення біографії, а залучення авторитету чи репутації реальних прототипів персонажів для якогось іншого творчого завдання. Це може бути апеляція до культової фігури заради ілюстрації певної епатажної ідеї чи стимулювання читачького інтересу до твору загалом. Такі твори не належать до метажанру біографістики, адже біографічне начало редукується в них до окремого епізоду, який є лише одним із численних епізодів твору, або до художнього образу. Тут правомірно говорити лише про наяв-

ність біографічного елементу, а самі твори називати алюзивно-концептуальними.

Так, приміром, сучасний письменник Дж. Форде часто вдається до такої стратегії. У його романі "В державі завелась гнилизна, або Гамбіт Мінотавра" [16] історичні особи вільно подорожують у часі: О. фон Бісмарк і Е. Гамільтон опиняються у будинку батьків головної героїні, і її мати пригощає їх своїм фірмовим пирогом, вони фліртують і влаштовують своє особисте життя. Так, автор не лише привносить у твір іронічне забарвлення, а й демонструє, що видатні історичні постаті у своєму повсякденному житті подібні до обивателів.

Висновки. Отже, підбиваючи підсумки вищесказаного, необхідно зазначити, що як жанрова модель літературна біографія наділена низкою атрибутивних ознак, які вирізняють її з-поміж суміжних жанрів. Ці характеристики визначаються не тільки об'єктом художнього осмислення, а й суб'єктом – автором біографічного наративу, присутність якого відчувається і на рівні відбору фактів, і на рівні їх художньої репрезентації та інтерпретації. Біографічна белетристика характеризується вагомішою роллю вимислу й домислу, вищим ступенем авторської суб'єктивності. Творчі пошуки письменника-біографа спрямовані на те, щоб, не спотворюючи реальних фактів, психологічно переконливо і при цьому оригінально реконструювати життєві колізії певної особи на тлі історичного контексту. Саме ця орієнтація на правдиве відтворення соціокультурного тла, у лоні якого розгортався життєвий шлях протагоніста, і водночас на психологічний аналіз особистості як індивідуальності зумовлює конструювання текстової тканини на рівні сюжету, системи образів, хронотопу.

Список використаної літератури

1. Акіншина І. М. Жанрово-стильові особливості художньо-біографічної прози 80–90-х років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / І. М. Акіншина. – Дніпропетровськ, 2005. – 19 с.
2. Акройд П. Мільтон в Америці / П. Акройд ; пер. с англ. С. Сухарева, Л. Бриловой. – Санкт-Петербург : Амфора, 2002. – 302 с.
3. Винокур Г. О. Биография и культура. Русское сценическое произношение / Г. О. Винокур. – Москва : Русские словари, 1997. – 186 с.
4. Галич А. А. Современная художественная документально-биографическая проза. Проблемы развития жанров : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / А. А. Галич. – Донецьк, 1984. – 23 с.
5. Галич О. Теорія літератури : підручник / за наук. ред. О. Галича. – 4-те вид., стереотип. – Київ : Либідь, 2008. – 488 с.
6. Галич О. Художня біографія: проблеми теорії та історії : монографія / О. Галич, О. Дацюк, Л. Мороз. – Рівне, 1999. – 94 с.
7. Зарицький О. М. Біографія та історія (чеський біографічний роман 70-х років) / О. М. Зарицький. – Київ : Наукова думка, 1989. – 104 с.
8. Литературный энциклопедический словарь / [под общ. ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева]. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – 750 с.
9. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / під ред. Ю. Коваліва. – Київ : Академія, 2007. – Т. 1. – 608 с.
10. Лотман Ю. М. Биография – живое лицо [Электронный ресурс] / Ю. М. Лотман. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/Lotm/biogr.php.
11. Моруа А. Современная биография / А. Моруа ; пер. с фр. Н. Немчиновой, Я. Лесюка // Прометей. – Москва : Молодая Гвардия, 1968. – № 5. – С. 394–413.
12. Петрусь О. В. Особливості наративної стратегії в біографічній прозі Пітера Акройда : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / О. В. Петрусь. – Дніпропетровськ, 2008. – 20 с.
13. Померанцева Г. Е. Биография в потоке времени / Г. Е. Померанцева. – Москва : Книга, 1987. – 336 с.
14. Савенко І. Л. Жанрово-стильові особливості біографічного роману-пошуку : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / І. Л. Савенко. – Тернопіль, 2006. – 19 с.
15. Скаріна О. Ю. Особистісне і документальне в мемуарній і біографічній прозі (на матеріалі української літератури кінця ХХ ст.) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / О. Ю. Скаріна. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
16. Форде Дж. Неладно что-то в нашем королевстве, или Гамбит Минотавра / Дж. Форде ; пер. с англ. А. Некрасова. – Москва : Эксмо, 2010. – 544 с.
17. Ходорківський І. Д. Історико-біографічні твори з життя письменників / І. Д. Ходорківський. – Київ : Радянська школа, 1963. – 171 с.
18. Черкашина Т. Ю. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06 / Т. Ю. Черкашина. – Тернопіль, 2007. – 20 с.
19. Angrosino M. V. Documents of Interaction: Biography, Autobiography, and Life History in Social Science Perspective / M. V. Angrosino. – Gainesville, FL : University of Florida Press, 1989. – 118 p.
20. Nadel I. B. Biography: Fiction, Fact and Form / I. B. Nadel. – New York : St. Martin Press, 1986. – 248 p.

Стаття надійшла до редакції 10.10.2014.

Торкут Н. М., Маринеско В. Ю. Биографистика как метажанр: попытка теоретико-литературной идентификации феномена

В статье представлен комплексный подход к анализу биографистики как одного из литературных феноменов, который все чаще попадает в поле зрения современных ученых, но тем не менее остается явлением малоисследованным в теоретическом аспекте и малоизученным в историко-литературном. Опираясь на опыт осмысления биографических произведений, авторы публикации предлагают дефиниции ряда понятий, связанных с биографическим дискурсом. Кроме того, в процессе теоретико-литературного анализа предпринята попытка определения базовых характеристик литературной биографистики в целом и основных ее типологических разновидностей (литературная биография, биографическая беллетристика) в частности. Атрибутивными признаками биографических произведений являются документальность, использование домысла и вымысла, авторский субъективизм, а модусными – специфика статусно-профессиональной принадлежности протагониста, степень интеграции судьбы конкретного человека в обществисторический контекст, хронологический объем биографического нарратива, пафос или тональность повествования, ориентация на конкретную или гипотетическую читательскую аудиторию, а также внетекстовое измерение, которое реализуется преимущественно в плоскости отношений на уровне “автор / читатель”.

Ключевые слова: *литературно-художественная биографистика, литературная биография, хронотоп, домысел, вымысел, мемуары, биографическая беллетристика, автобиография.*

Torkut N., Marinesco V. Biographistics as a Metagenre: an Attempt of the Phenomenon's Theoretical and Literary Identification

This article is dedicated to literary biographistics as one of the metagenres, the contemporary literary studies focus on. It represents a set of existing definitions of the term on the basis of which a unifying definition is offered. In the discourse of biographical literary works there are two major types: literary biography and fictional biography.

It is suggested that literary biography should be understood as a biography of a famous historical personality made by another person on the ground of the evidence of his/her contemporaries, socio-cultural and historical information exposed to subjective interpretation.

In the context of determining the nature of literary biography it is important to separate it from the related phenomena (fictional biography). The author of the last one also focuses on a person's life story, his/her aesthetic intentions are totally different. The purpose of literary biography is a true reconstruction of life, a historical fact being its key imperative. As for the fictional biographers, they tend to create an image of a historical person, guided not solely by certain documents, but mostly by their own imagination.

The authors of the article introduce a set of attributive features of biographistics. The first is that its plot is beaded on the documentary source. The others include the use of conjecture and fiction, and different forms of writer's subjectivity.

Besides a number of main modus features are singled out in the article. They are: degree of integration of the protagonist's fate into the general historical context, a level of insight into the personality's private life, the chronological scope of the biography, extra-textual dimension, narration pathos or tonality, orientation at certain or hypothetical readership.

These characteristics are determined not only by the object of literary reflection, but also by the subject, i. e. the author of the biographical narrative, whose presence is felt in the selection of facts and the way of their artistic representation and interpretation. The creative search of every literary biographer is aimed at a true to life and psychologically convincing reconstruction of the life story of a particular person on the background of the historical context. This demonstrative recreation of socio-cultural background and psychological analysis of the individual define the forming of textual material at the level of plot, system of characters, and chronotope.

Key words: *biographistics, literary biography, fictional biography, chronotope, conjecture, fiction, memoir, autobiography.*

ВІЗУАЛЬНИЙ ОБРАЗ У ЛІТЕРАТУРНОМУ ТВОРІ: КОГНІТИВНІ АСПЕКТИ ДИСКУРСУ

У статті з'ясовуються особливості впливу та характерні засоби творення візуальних образів у літературі та зображальних видах мистецтва, а також здійснюється аналіз окремих аспектів дискурсу синтезування різних видів мистецтва. Розглядаються когнітивні відмінності, пов'язані з різними типами темпоральності творення й рецепції образів у живописі, фотомистецтві та літературі.

Ключові слова: візуальний образ, образотворення, рецепція образу, синтез мистецтв, екфразис, темпоральність сприймання.

Досить поширеним прийомом у художній літературі від часу її появи як виду мистецтва є звернення до візуальної образності інших мистецтв. Можемо зазначити, що попри глибокі традиції такого поєднання візуального й вербального компонентів образотворення, синтез їх у сучасній творчості є об'єктом вивчення в контексті нових когнітивістських методологічних підходів.

Мета статті – з'ясувати специфіку впливу та характерні засоби образотворення в літературі та зображальних видах мистецтва, а також проаналізувати окремі аспекти дискурсу синтезування різних видів мистецтва.

Загальноновизнаним у сучасній науці є домінування вербального компоненту в новочасній культурі й естетиці. В. Михалев так пише про це: "Синтезування мистецтв зумовлюється наявністю вербальної основи художньої культури, зв'язком вербальних та візуальних принципів відображення дійсності" [6, с. 65]. Таким чином маніфестується субстанційність слова як первня будь-якого мистецтва взагалі. Можливо, причина цього лежить у площині смислоутворення, творчисть-бо, крім образів, ґрунтується також на поняттях: "усі досягнення людства в усвідомленні дійсності й самого себе за допомогою понять-слів стають абсолютно необхідними для розвитку живопису" [1, с. 29], – пише А. Вартаков.

При порівнянні естетичних засад функціонування візуальної й вербальної образності в мистецтвознавчому дискурсі найчастіше постають критерії часу й матеріальної, фізичної специфіки носіїв і засобів обох цих груп видів мистецтва.

За Р. Інґарденом, темпоральна структура картини, на відміну від структури літературного твору, позбавлена фазовості, хронологічної тягlostі сприймання, й лише дві обставини співвідносять її рецепцію з плином часу: "По-перше, те, що існують картини з літературною темою, в котрих ... наочно виражається часовий момент в образі певного "тепер", заповненого подіями, зображеними в картині; по-друге, обставина, що глядач зазвичай оглядає картину пе-

вний час, переходить у фізичному й духовному сенсі почергово від однієї деталі картини до іншої, а тим самим осягає певну множинність виглядів полотна-зображення, через котрі зміна установки й сама картина ним сприймається" [4, с. 377].

Також науковець розмежовує характер вираження невизначеності, "недо-мовленості" в літературі й живописі, наполягаючи, що в картині місць невизначеності більше, ніж у літературному творі, "адже в картині можливий лише один-єдиний спосіб, у який зображений на ній предмет може конституюватись: усе в ній має бути, як часто кажуть, "виражене" фарбами" [4, с. 381].

Спеціальну увагу дослідженню специфіки експлікації живописної образності в мистецтві слова приділяв О. Лосєв. Такий різновид образності вчений розцінює як зовнішній, оболонковий стосовно до глибинної, універсальної сутності твору: "Живописна образність є поверхнево-площинною конструкцією, яка привертає нашу увагу як цілком самостійна й самодостатня даність і котра завжди є зовнішньо-чуттєвим вираженням того чи іншого духовного життя" [5, с. 36].

Н. Дмитрієва основною ознакою всіх видів образотворчого мистецтва також називає нерухомість, яка "робить неможливою пряму передачу часового розвитку" [2, с. 78]. На думку дослідниці, це не є вадою творів, а, навпаки, несе в собі певні переваги. Зокрема, мистецтвознавець пише, що в картині "Боярина Морозова" "потенція руху естетично багатша за сам рух" [2, с. 81]. Характеризуючи картину, вона резюмує: "так образотворче мистецтво виражає емоцію руху – через протилежне, через нерухомість, тобто сприймана можливість руху особливо вражає завдяки контрасту з фактичною нерухомістю" [2, с. 81].

Міркуючи над проблемою темпоральності мистецтва (будь-якого його виду), Н. Дмитрієва спостерігає очевидну стадіальність, фазовість сприймання твору: "Будь-яку дію можна розкласти на яку завгодно множинність стадій – її подільність узагалі нескінченна й не знає меж. ... Але, підходячи не з погляду механічної ді-

лимості, а враховуючи психологію безпосереднього сприймання, враховуючи змістову сутність дії, ми помітимо, що в кожній дії й розгорнутому русі є основні, порівняно нечисленні епізоди, фази, з котрих складається відносно завершене в собі ціле. Ці епізоди нерівноцінні за ступенем своєї виразності, тобто за тим, наскільки вони виражають у собі те ціле, частиною, фрагментом якого вони є” [2, с. 87].

Таку темпоральну схему науковець поширює й на візуальне, образотворче мистецтво, пояснюючи: “В основу художнього зображення покладено реальний момент дії, але його виразність посилюється тим, що він збагачується іншими, близькими до нього, несе на собі їх позірний слід. Завдяки цьому посилюється й враження його цілісності, стійкості” [2, с. 87]. Саме така прив’язаність зображуваного моменту до попередніх та майбутніх і оцінюється мистецтвознавцем як “потенція руху”, саме вона так причаровує у згадуваній вище “Боярині Морозовій”. У цьому бачимо перегук із концепцією “нерухомого моменту” М. Кріґера (“still moment”) – “перетворення мовної темпоральності на просторовий, формальний лад” [див: 9].

Порівнюючи темпоральність літератури та образотворчого мистецтва, російська дослідниця акцентує певну “диктатуру” часу в мистецтві слова й протиставляє їй художню невідзначеність, багату можливостями рецептивного трактування в живописі: “Твір образотворчого мистецтва, на відміну від літературного, не дає “примусової”, єдино можливої концепції часового розвитку. Минуле й майбутнє зображеного епізоду становлять швидше обгортаюче туманне середовище для нього, ніж ясно окреслену дорогу. Якщо картина написана на літературний сюжет, добре відомий, то, звісно, “відсутні ланки” стають яснішими, і, треба сказати, це допомагає повноцінному сприйманню того, що на картині зображене безпосередньо” [2, с. 96].

Реципієнт літературного твору, за Н. Дмитрієвою, незрівнянно більше затиснутий у межі, створені для нього письменником, аніж реципієнт образотворчого мистецтва: “Письменник, змальовуючи перед нами ту чи іншу картину, розставляє на шляху нашої уяви певні віхи, вузлові точки, і наше сприймання, покірне його виборіві, йде від однієї точки до іншої: ми ніяк не можемо з власної волі зосередити увагу на місцях, що перебувають поза цими точками, з тієї простої причини, що цих місць немає – автор відкинув (і не міг вчинити інакше) все те, що непотрібне для нього, ним задуманого загального завдання. Автор може спиратися на найдрібніші, але характерні, потрібні йому деталі, пропускаючи великі, але неістотні для враження, яке він хоче створити.

Художник же менш вільний у цьому плані. (...) Він відкидає й скорочує лише остільки, оскільки це не шкодить цілісності й силі зорового відчуття” [2, с. 51].

Можемо сказати, що схарактеризований у праці Н. Дмитрієвої процес сприймання твору візуального мистецтва, транспонуючись у твір мистецтва слова у формі екфразису, зберігає окремі ознаки своєї природи, серед яких на особливу увагу заслуговує згадувана свобода трактування змісту (більша, ніж у наративних періодах тексту). Певна “заданість” автором специфіки читацького сприйняття тексту, звісно, наявна і тут, проте екфразистичний фрагмент має в основі не вербальний імператив оповіді (шляхів інтерпретації якої існує порівняно небагато), а множинність значень, закладену в асоціативній сугестії опису.

У межах наукової компаративістики розглядає інтермедіальну проблематику мистецтвознавчих досліджень Д. Наливайко. Зіставляючи зображально-виражальні ресурси літератури й живопису, учений також апелює до хронологічного критерію їх розмежування: “Насправді ж обидва мистецтва володіють своїми специфічними засобами долати онтологічні бар’єри й передавати в одномоментності зображення внутрішню та зовнішню динаміку (живопис) і в тяглоті пластично-живописну красу чуттєвого світу (поезія)” [7, с. 34]. Крім того, дослідник акцентує особливу, універсальну природу знаковості літератури в контексті інших видів мистецтва: “Виразення, що дається засобами словесного мистецтва, за своєю технологією є знаковим, воно більш узагальнене й абстраговане у відтворенні чуттєвої реальності, але водночас воно різнобічніше, універсальне, наділене специфічною синтетичністю” [7, с. 43]. Шукаючи витоків унікальної універсальності словесного мистецтва, Д. Наливайко доходить висновку, що “цю універсальність художній мові літератури надає особлива природа і структура літературно-художнього образу, що зливає в органічну єдність чуттєво-емоційні, пластично-живописні й когнітивно-епістемологічні елементи” [7, с. 43]. Врешті-решт, прикметним є висновок ученого про когнітивно-ментальну заглибленість літератури як запоруку винятковості цього виду мистецтва: “Література, будучи словесним мистецтвом, особливим чином пов’язана з когнітивно-ментальною сферою і єдина в ансамблі мистецтв є її безпосереднім художнім вираженням” [7, с. 47].

Розглядаючи механізми реалізації візуальної образності в літературних творах, зокрема в епосі, Д. Наливайко знаходить виток “живописання” словом у двох дискурсивних первнях епічного твору – в оповіді та описі: “Отже, епіка – це розповідне мистецтво, а розповідання передбачає погляд зі сторони, об’єктивізацію того, про що йдеться, в часі й просторі. Це відкривало перед словесним мистецтвом нові обрії в художньому освоєнні світу, наповнювало його багатим предметно-чуттєвим змістом, стимулювало розвиток наративності (...) Двома невіддільними складниками епічної структури стають розповідь і опис, зображення людини в

об'єктивному світі речей, явищ, різних форм і проявів життя. Цим зумовлене внутрішнє тяжіння епіки до образотворчого мистецтва, до пластики й живопису, а потреба вдосконалити зображальність змушувала її оволодівати майстерністю живописання словом" [7, с. 46].

Варто окремо зупинитися на взаєминах літератури й фотографії, яка в добу масового творення **ерзац-образів** не може не увійти в художній твір на правах об'єкта екфрастичного опису. Потяг до безмежного множення фотозображень як продукту сучасного **консюмеристського** суспільства зафіксувала у своїй розвідці "Про фотографію" С. Зонтаґ: "Потреба за допомогою фотографій підтвердити реальність і посилити відчуття – це естетичне споживацтво, до якого тепер схильна кожна людина" [3, с. 30]. І це важко заперечити: сучасний світ тоне в лавині фото (і відео-) продукції, яка окупувала всі аспекти людського життя – від десятків тисяч приватних знімків до рекламних фото та матеріалів мас-медіа.

Документальна, фактографічна природа фотографії, яка нібито мала доводити нездатність фотокартки бути осердям художнього образу, насправді не лише не суперечить сутності такого опису, а ще й додає глибини й об'ємності творові, частиною якого вона є. Г. Рід ставить питання щодо цієї властивості портрета (будь-якого – і живописного, і фотографічного): "Що відрізняє портрет як психологічний документ від портрета як витвору мистецтва?" [10, с. 38], і сам відповідає на власне питання – "певний універсальний сенс".

Розмежовуючи ж наслідувальну природу фотографії й живопису, не можемо не звернути увагу на своєрідну інтенційність творення (і, відповідно, сприйняття) фотозображення, повністю відмінну від інтенційності творення й сприйняття продукту образотворчого мистецтва. Як пише про це М. Сапаров, "на перший погляд, саме фотографія створює подоби, тоді як живопис вдається до набагато умовніших способів передачі дійсності. Поза тим фотографія часто лише позначає собою дійсність, виступаючи свого роду індикатором документальності, тоді як живопис "наслідує природу", розкриває власну міру й структуру речей" [8, с. 82].

Порівнюючи типи наслідування дійсності в живописі й фотографії, дослідник зазначає, що "принцип "подібності натурі" стосовно живопису та фотографії має різний сенс. Живопис за своєю суттю є образним відтворенням реальності, тоді як фотографія – її фіксацією" [8, с. 86].

Якщо схожість живопису й фотографії вчений розцінює як однаково спрямовану, але відмінну за стосунками з дійсністю, то щодо літератури він відзначає різноспрямованість і взаємодоповнення їх виражально-зображальних

засобів: "Слово, "вільно витаючи" над скороминущими реаліями, шукає конкретності й конкретністю живиться: від того, що буває й є можливим, до того, що одного разу трапилось, від закономірності до факту. Фотографія ж спрямована до слова як до свого власного мислимого й, отже, виявленого змісту. Тенденції ці спрямовані протилежно, але назустріч одна одній.

Слово творить. Фотографія фіксує.

Слово пророкує. Фотографія свідчить" [8, с. 92].

Висновки. Отже, зіставлення механізмів творення візуального художнього образу в різних видах мистецтва є відкритою й актуальною проблемою сучасного мистецтвознавчого дискурсу. Попри суттєві когнітивні відмінності, пов'язані з різними типами темпоральності творення й рецепції образу в живописі (фотомистецтві) та літературі, можемо сказати, що сприймання твору візуального мистецтва, транспонуючись у твір мистецтва слова, зберігає окремі ознаки своєї природи, серед яких на особливу увагу заслуговує свобода трактування змісту реципієнтом.

Список використаної літератури

1. Вартанов А. С. О соотношении литературы и изобразительного искусства / А. С. Вартанов // Литература и живопись. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 5–30.
2. Дмитриева Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – Москва : Искусство, 1985. – 315 с.
3. Зонтаґ С. Про фотографію / С. Зонтаґ ; пер. з англ. – Київ : Основи, 2002. – 189 с.
4. Инграден Р. О структуре картины / Р. Инграден ; пер. с пол. А. Ермилова и Б. Федорова // Исследования по эстетике. – Москва : Изд-во иностран. лит-ры, 1962. – С. 274–402.
5. Лосев А. Ф. Проблема вариативного функционирования живописной образности в художественной литературе / А. Ф. Лосев // Литература и живопись. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 31–65.
6. Михалев В. П. Видовая специфика и синтез искусств / В. П. Михалев. – Киев : Наукова думка, 1984. – 100 с.
7. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь компаративістики / Д. Наливайко // Літературна теорія і компаративістика. – 2-ге вид. – Харків : Акта, 2006. – С. 31–60.
8. Сапаров М. А. Словесный образ и зримое изображение (живопись – фотография – слово) / М. А. Сапаров // Литература и живопись. – Ленинград : Наука, 1982. – С. 65–92.
9. Mitchell W. J. T. Ekphrasis and the Other [Electronic resource] / W. J. T. Mitchell. – Mode of access: <http://www.rc.umd.edu/editions/shelley/medusa/mitchell.html>.
10. Read H. The Meaning of Art / H. Read. – London : Penguin Books in association : Faber & Faber, 1964. – 200 p.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2014.

Гребенюк Т. В. Визуальный образ в литературном произведении: когнитивные аспекты дискурса

В статье рассматриваются особенности воздействия и характерные средства создания визуальных образов в литературе и изобразительных видах искусства, а также осуществляется анализ отдельных аспектов дискурса синтезирования различных видов искусства. Рассматриваются когнитивные различия, связанные с разными типами темпоральности создания и рецепции образов в живописи, фотоискусстве и литературе.

Ключевые слова: визуальный образ, создание и рецепция образа, синтез искусств, экфразис, темпоральность восприятия.

Grebenyuk T. Visual Image in a Work of Literature: Cognitive Aspects of Discourse

In the paper peculiarities of effects and specific means of visual images in literature and imitative arts are investigated as well as certain aspects of discourse of synthesizing various arts are analyzed. We consider the cognitive differences associated with different types of temporality of creation and reception of images in painting, photo art and literature.

Juxtaposition of mechanisms of the visual artistic image creation in different arts is an open and topical problem in contemporary art criticism discourse. In spite of deep traditions of the consolidation of visual and verbal image creation components we can say that their synthesis in up-to-date art is an object of study in the context of new cognitivist methodological approaches. When analyzing this problem we consider theoretical conceptions of such scientists as Roman Ingarden, Aleksei Losev, Anry Vartanov, Nina Dmitrieva, Badim Michalev, Dmytro Nalyvajko, Mirsaid Saparov.

The process of perception of a work of visual art often transposes itself into a work of literature by use of the ekphrasis form. Then this process maintains certain features of its nature, among which freedom of interpretation of the content (wider than such one in the narrative fragments of text) deserves special attention.

Admitting a "dictatorship" of time in the literature and opposing to it artistic uncertainty, rich with opportunities of receptive interpretation, in painting, we note that the past and the future of the episodes shown are rather wrapping vague environment for him than clearly-defined way.

Distinguishing mimetic nature of photography and painting, we note specific intentionality of creation (and therefore perception) of pictures, completely different from intentionality of creation and perception of products of visual arts.

The documentary, factual nature of photography that it would seem had to prove inability to be the core of the artistic image, in fact, not only does not contradict the essence of art description, but also adds more depth and extensionality to the work, part of which it is.

Key words: visual image, image creation, image reception, synthesis of arts, ekphrasis, temporality of perception.

ІДІОПОЕТИКА ХУДОЖНЬОГО ДИСКУРСУ ПИСЬМЕННИКІВ НЬЮ-ЙОРКСЬКОЇ ГРУПИ

У статті йдеться про ідіопоетичні особливості художнього дискурсу еміграційних митців, об'єднаних у неформальне угруповання, що дістало назву "Нью-Йоркська група". З'ясовано, що модерний характер їхніх творів став наслідком ламання літературно-поетикальних стереотипів і пошуку нових форм вираження поетичної думки.

Ключові слова: ідіопоетика, художній дискурс, модерн, Нью-Йоркська група.

Творчість письменників Нью-Йоркської групи є складником двоколісного літературного процесу ХХ ст. і засвідчує як збереження традицій материкової літератури, так і активне включення до літературно-мистецьких тенденцій західного світу, пошуків індивідуально-авторських виражальних засобів. Своєрідність умов екзилу, в яких довелося жити й творити митцям, зумовила формування особливого світобачення та світосприйняття, і це, поза сумнівом, не могло не позначитися на стильових ознаках їхнього художнього набутку, специфічності образної картини світу. "Вони утверджували погляд на українську літературу як національно-специфічну й водночас динамічно оновлювану в контексті новочасних західних (передусім американської) тенденцій" [5, с. 44]. Проте поетикально-образний світ творчості митців Нью-Йоркської групи зі складною амальгамою мовно-літературних традицій та індивідуально-авторських інновацій, на жаль, досі маловивчений, що, зрештою, визначає актуальність нашого дослідження й інспірує його мету: визначення продуктивності стильових моделей ідіопоетики представників красного письменства української діаспори.

Місткий колективний портрет членів Нью-Йоркської групи, чия творчість стала новим художнім кроком українського письменства, позбавленого тоталітарного ярма, створив М. Жулинський, який зазначив: "Кожна з "дійових осіб" творчого ансамблю під назвою "Нью-Йоркська група" була тим цікавою, що вела в цьому ансамблі власну партію..." [3, с. 9]. Нью-Йоркська група з'явилась на літературному горизонті зі сміливими кардинальними намірами, відбитими, до речі, навіть у назві їхнього журналу "Нова поезія", – модернізувати вітчизняне красне письменство, поглибивши зміст і трансформували форму. Така заява була базисною програмовою метою, навколо якої й об'єдналися всі члени групи.

Поетикальні особливості творчості письменників Нью-Йоркської групи активно обговорювали як тогочасна діаспорна літературна критика (маємо на увазі статті Ю. Лавріненка, Б. Бондарчука, І Костецького та ін.), так і члени самого угруповання (див. статті Б. Бойчука,

Е. Андіївської, Б. Рубчака). Зокрема, велися серйозні розмови стосовно можливості кардинального оновлення української поезики шляхом свідомого ламання усталених стереотипів через зв'язок мови з інтелектуальними надбаннями народу та орієнтацію на європейський модернізм, "модерністичні настанови" [1, с. 41], як висловився свого часу Б. Бойчук.

Зрозуміло, що ідіопоетика художнього дискурсу Нью-Йоркської групи загалом виявляється у творчості кожного митця зокрема. Тому зупинимось на ідіолекті найяскравіших представників угруповання. Так, Ю. Тарнавський у своєму прагненні спростити мову твору, вдається до певної образної елементаризації, натуралізації. Для зображення складних психоемоційних станів митець продукує образний ряд конкретних предметів чи частин тіла:

*"...нігтями на пальцях червоними,
як очі, що зайшли
кров'ю від недуги, чи безсонниці, чи
ридань"* ("Нога знаходиться в черевіку").

Інтелектуалізм, відчуженість від земного, але водночас натуралістично-тілесна вираженість думки створюють образну асоціативність цієї поезії.

Увага до тілесності характерна для поезії Б. Бойчука, особливо його збірки "Час болю" і "Спомин любові". Митець сконцентровується на жіночій тілесності (груди, коліна, волосся, руки), звідки черпає естетично-креативну образну палітру:

*"Вітри часу шумітимуть
твоїм волоссям, жінко, мелодію зелених
вечорів
і спілих літ.
Ти пристрасно тулитимеш до лона
спів сопілки,
одкривши тайну рук і ніг"* ("Вітри часу").

Ще однією особливістю ідіословника Б. Бойчука-поета є активне використання ним лексем з демінутивними суфіксами ("тузенька святая", "карочка моя"), що надає його текстам довірливої інтимності, зближує дискурсивні антропоцентри автора й адресата. І хоч для поетичних текстів використання суфіксальної лексики не надто поширене явище, Б. Бойчук послуговується ним для відтворення абстрактних понять. Маємо приклади застосування пись-

менником рідковживаних чи okazіональних слів на -ння: "дозріння", "невблагання", "минання", "вітросіння", "заникання". Трапляються також індивідуально-авторські новотвори узагальнено-образної семантичної наповнюваності на -й ("безмов'я", "перейр'я"). Okazіоналізми з такими суфіксами через семантичну новизну надають його поетичним рядкам особливої емоційної експресивності: вони мають компресивну форму вираження й легко римуються. Продуктивним у поетичному дискурсі митця виявилися неологізми на -ість ("терпкавість"). Вони репрезентують семантичні відтінки слів набагато полівалентніше, яскравіше, бо в "художньому мовленні і особливо в такому його різновиді, як мовлення поетичне, велику роль відіграє не тільки зміст, але й звучання, оркестровка твору, враження, яке він створює" [2, с. 15]. Не хтує письменник і префіксальним способом творення okazіоналізмів ("прасестра", "міжкаміння"), але вони трапляються лише спорадично і, як правило, у творах історичної тематики.

Ідіопоетика Б. Бойчука збагачена й за рахунок слів-комполітів. Оскільки поетичне слово полісемантичне, то слова-комполіти з легкістю можуть замінити словосполучення, моделюючи естетично-образний світ художнього твору. У поетичному набутку митця знаходимо контамінацію лексем із семантично несумісним компонентом ("твердолунні сліди"), що продукує несподівані своєю новизною контексти. Поява емоційно насичених образів ("блакитношовков", "сонцебіг"), створених завдяки сумі різноступеневих смислових зв'язків, зумовлена прагненням поета урізноманітнити поетикальну палітру твору, ритмомелодику віршів.

Яскраві представниці Нью-Йоркської групи Е. Андіївська і В. Вовк послуговуються різними засобами увиразнення власної поетичної мови. Зокрема, Е. Андіївська вдається до свідомого ускладнення образного світу твору, до певної міри навіть гіперболізованої філософічності стилю:

*"Світанок кинув ступку і товканчик,
Одяг прозорість, як листи, – гуркоче,
Все більшу силу й швидкість – непомітно,
Що вже – на волосині – в безпредметне.
Пихтить й от-от – на друзки – моноліт,
Розвал буття – чи вищий, тонший лад?"*
("Натюрморт в світоглядному ростині").

Така нестандартність подачі матеріалу зумовлена оригінальністю, несхематичністю творчої уяви мисткині, а також відкиданням нею поетичних догм та усталених кліше. Письмен-

ниця старанно плекає свій образний світ, що надає її творам аристократичної вишуканості, елітарності.

Натомість В. Вовк, поряд із традиційним для угруповання прагненням до оригінальності, ламанням стереотипів, використовує й традиційну образну систему. Наприклад, мисткиня бере опоетизований віками народнописаний образ хати, доповнюючи його українськими етнографічними елементами:

*"В тім домі на горі,
Полоканої двома потоками,
Предки ходили навшипиньки
Між мисником і кахлевою грубою,
Між козубами грибів і кукурудзяних качанів"*
("Дім на горі").

До традиційного діапазону народнопоетичних образів звертається у своїй творчості і Б. Рубчак. Його стиль заякорений у міфи й легенди, однак водночас збагачений індивідуалізованим образним баченням, яке простежується хоча б у кольористичній гамі поетичного світу автора. Наприклад, *"синє тіло світу", "блакитне і чорне прокляття", "усміхається фіолетово"*. Людські почуття й емоційні стани набувають під пером поета несподіваних кольористичних відтінків, що надає їм особливої виразності, психоемоційного та естетичного ефекту.

Висновки. Таким чином, митці Нью-Йоркської групи сміливо довели, що поряд із традиційною, усталеною поетикальною системою варто й навіть доречно шукати нові форми вираження поетичної думки. Вони рішуче виступили проти інерції поетичного слова, збагативши український художній дискурс новим образним, ідейно-тематичним наповненням та модерним оформленням, органічно ввійшовши в український і світовий літературний процес ХХ ст.

Список використаної літератури

1. Бойчук Б. Споми́ни в біографії / Богдан Бойчук. – Київ : Факт, 2003. – 200 с.
2. Дідківська Л. П. Словотвір. Синонімія. Стилістика / Л. П. Дідківська, Л. О. Родніна. – Київ : Вища школа, 1982. – 170 с.
3. Жулинський М. І в серце врізалося слово / Микола Жулинський // Бойчук Богдан. Третя осінь: Поезії. – Київ : Дніпро, 1991. – С. 9–10.
4. Нікула М. Мова в поезії Нью-Йоркської групи / Мар'яна Нікула // Слово і час. – 1995. – № 2. – С. 42–48.
5. Сютя Г. Мовотворчість Нью-Йоркської групи в українському поетичному дискурсі / Галина Сютя // Культура слова. – 2010. – № 72. – С. 42–47.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2014.

Супрун В. Н. Идиопозтика художественного дискурса писателей Нью-Йоркской группы

В статье идёт речь об идиопозтических особенностях художественного дискурса эмигранционных мастеров, создавших неформальное объединение, которое было названо "Нью-Йоркская группа". Выяснено, что модерный характер их произведений стал последствием ломки литературно-позтикальных стереотипов и поиска новых форм выражения поэтической мысли.

Ключевые слова: идиопозтика, художественный дискурс, модерн, Нью-Йоркская группа.

Suprun V. Poetics' features of the artistic discourse of writers of the New York group

The article deals with the poetics' features of the artistic discourse of the emigrant artists which are united in an informal group that was called "the New York group". Creation of the writers of the New York group makes an important part of the bifurcated literary process of the XX century and it is demonstrated as traditions preservation of the continental literature, and as an active inclusion into the literary and artistic tendencies of the western world. The peculiarities of the conditions of the living abroad where artists had to live and work resulted the formation of the special worldview and word outlook and this exactly was marked on the stylish features of their artistic achievements, specific figurative picture of the world.

We analyzed the work of the prominent representatives of (Y. Tarnavskuy, B. Boychuk, V. Vovk, E. Andiyevska, B. Rubchak) the group and substantiated that, on the one hand, writers kept the best traditions of national literature, on the other hand they were searching for modern forms of expression of the author's opinion, and also the using of original new formation, saturated intellectualization and philosophical creativity that makes it elegant and elite.

The artists of the New York group bravely proved that alongside of the traditional, ascertained poetical system it is worth and even appropriate to look for the new forms of the expression of the author's opinion. They were strongly against the inertia of the poetic word, enriching Ukrainian artistic discourse with the new figurative, ideological and thematic content and modern design, organically entered into the Ukrainian and world-wide literary process of the twentieth century.

Key words: style, artistic discourse, modern, the New York group.

ЛІТЕРАТУРНИЙ ДИСКУРС ЯК КОМУНІКАТИВНИЙ ФЕНОМЕН

У статті на засадах міждисциплінарності досліджено комунікативну природу літературного дискурсу, а також окреслено його атрибутивні ознаки. У структуруванні літературного дискурсу завжди задіяні як елементи герменевтичного трикутника (автор – текст – читач), так і власне комунікативна ситуація, яка набуває тут особливого статусу: вона наділена самостійною смислогенеруючою функцією, тобто здатністю запускати механізм активного залучення свідомості, що сприймає, до діалогу з так званим “джерелом дискурсивності”. Саме комунікативна ситуація детермінує при цьому ті конфліктні зони, що потребують осмислення, та задає вектори інтерпретації вихідного тексту, сприяючи виокремленню із загального кола ідейно-смыслових концептів тих, що суголосні з її власними запитами.

Ключові слова: дискурс, літературний дискурс, міждисциплінарність, комунікативна ситуація.

У науковому просторі сучасного літературознавства, яке суттєво розширює горизонти інтерпретації художнього тексту за рахунок залучення різноманітних контекстів (від побутово-повсякденного до соціокультурного й політичного), відбувається поступове перенесення акцентів з есенціалізму літературності “в бік суспільних кодів, конвенцій і репрезентацій”. Це у свою чергу призводить до того, що в поле зацікавлення усе частіше потрапляють не тексти, а дискурси [16, с. XI].

Поняття “дискурс” набуло останнім часом надзвичайної популярності в царині гуманітарних наук та поступово перетворилося на модний термін, яким послуговуються філософи й історики, лінгвісти та літературознавці, психологи і соціологи, політологи та фахівці з public relations. Паралельно з розростанням сфери використання цього терміна відбувається швидке нарощування його смислів, розширення спектра значень та розмивання й без того не дуже чітких кордонів його семантичного поля, що супроводжується збільшенням кількості різноманітних тлумачень і визначень. Різні наукові дисципліни та школи, вводячи поняття “дискурс” до свого категоріального апарату, намагаються запропонувати нову дефініцію, релевантну власній категоріальній сітці.

Актуальність цієї статті визначається потребою виявлення з-поміж вироблених іншими гуманітарними науками семантичних значень терміна “дискурс” тих, які є релевантними завданням, об’єктам і проблематиці власне літературознавчих досліджень.

Мета статті – продемонструвати комунікативну природу літературного дискурсу та окреслити його атрибутивні ознаки.

Наукова новизна дослідження зумовлена тим, що воно вибудовується на засадах міждисциплінарності й пропонує визначення категорії “літературний дискурс” як комунікативного феномена.

Об’єктом дослідження в цій науковій розвідці постає літературний дискурс, а предметом – комунікативна природа цього дискурсу.

У категоріальній сітці науки про літературу поняття “дискурс” є надзвичайно багатозначним і поліфункціональним. Цей термін, як зазначає Ю. Борев, “не має оціночного значення. Література – сукупність різних дискурсів, а у своїй цілісності – сама по собі дискурс, що використовує певні види мови” [2, с. 118]. У контексті такого розширеного розуміння цілком правомірними, з погляду функціональної семантики, виявляються будь-які словосполучення на кшталт “дискурс літератури доби Просвітництва”, “дискурс американського романтизму”, “дискурс сучасного англійського роману”, “дискурс творчості Тараса Шевченка”, “дискурс поеми “Божественна комедія” Данте” тощо.

Проте в літературознавстві останніх десятиліть спостерігається й інший підхід – звуження семантичного поля терміна “дискурс”, який розглядають як комунікативну стратегію тексту. Так, приміром, В. Тюпа, який, спираючись на дослідження Т. А. ван Дейка, аналізує естетичний дискурс, визначає останній як особливу художню мову, наділену семантичною специфікою, що робить її подібною до мови внутрішнього мовлення. Унікальність естетичного дискурсу, на думку російського науковця, полягає в тому, що змістом повідомлення в ньому слугує сама особистість – цілісна особистість автора, через яку пропонується не нова ментальність, а нова мова для її актуалізації [12, с. 8–9].

Доволі продуктивними в контексті літературознавчих студій виявляються інтерпретації дискурсу, запропоновані лінгвістами Е. Бенвеністом і Т. А. ван Дейком, філософами М. Пешьо, М. Фуко, Ж. Лаканом і Л. Альтюссером. Попри те, що поняття “дискурс” ці вчені визначають по-різному, їхні спостереження щодо атрибутивних ознак і модусів певних типів дискурсу надають потужні імпульси до розгортання власне літературознавчих досліджень. Показовою є, приміром, праця О. Хансен-Льове «Дискурсивні процеси в романі Достоевського “Підліток”» (1996).

Поєднуючи ідеї М. Фуко з аналітичними стратегіями сучасної наратології (Поль де Ман), німецький учений переконливо демонструє, що дискурс слугує механізмом породження мовлення, який формує значення та уявлення про реальність. У романі Достоевського, зазначає він, оповідач сам виявляється своєрідною метою оповіді, оскільки в його дискурсі перехреснюються над- та субкультурні мотиви й наративи. Тож він є не лише медіумом висловлювань, а й своєрідним міфом [13]. Художнє висловлювання, на думку О. Хансен-Льове, не може бути зведене до дискурсу, оскільки за своєю структурою воно є інтердискурсивним, а за змістом – наддискурсивним [13].

У структуруванні літературного дискурсу завжди задіяні як елементи герменевтичного трикутника (автор – текст – читач), так і власне комунікативна ситуація, яка набуває тут особливого статусу. На відміну від традиційної рецепції (за Ю. Лотманом, перша комунікативна ситуація), вона обов'язково наділена самостійною смислогенеруючою функцією, тобто здатністю запускати механізм активного залучення свідомості, що сприймає, до діалогу з так званим “джерелом дискурсивності” (певним літературним артефактом або явищем). У ході цього діалогу здійснюється властивий будь-якому дискурсу пошук консенсусу (Ю. Габермас). Якщо традиційна рецепція тексту, за влучною характеристикою Ю. Лотмана, відбувається в режимі “статичний стан – запуск – дія” [6, с. 28], то у випадку з дискурсом ім'я автора чи створений ним текст опиняються в коловороті взаємостимулюючого обміну елементами, спроможними виконати роль пускового механізму – запустити мисленнєвий процес як на рівні індивідуальної свідомості (читач, критик, інтерпретатор, інший автор), так і на рівні свідомості колективної.

Комунікативна ситуація, яка, по суті, є контекстом для розгортання діалогу, детермінує при цьому ті конфліктні зони, що потребують осмислення, а отже, спроможні тематизуватися. Крім того, саме вона задає вектори інтерпретації вихідного тексту, тобто сприяє виокремленню із загального кола ідейно-сміслових концептів тих, що суголосні її власним запитам. Перетворюючись у процесі розгортання дискурсу на домінуючі, такі концепти можуть суттєво трансформуватися та включатися в сучасну інтерпретуючу свідомість світоглядну модель, аксіологічну парадигму або навіть в абсолютно чужий для вихідного тексту ідеаріум.

Ілюстрацією цієї тези може служити, приміром, ситуація з “використанням” п'єси Шекспіра в Німеччині за часів Третього рейху. Як зазначає Дж. Гросс, у гітлерівській Німеччині протягом 1933–1939 рр. було здійснено майже 50 антисемітських постановок “Венеціанського купця”, в яких Шейлок перетворювався на жадливого злодія, котрий заслуговує найсуворішого покарання (цит за: [14, с. 116]). Натомість болгарська постановка цієї п'єси у 1938 р., навпаки, “пре-

зентувала Шейлока як трагічного героя, що, зазнаючи несправедливого утиску, зберігав почуття власної гідності” [14, с. 116]. Виконавець головної ролі, відомий болгарський актор Любомир Золотович, в інтерв'ю журналістам відверто заявив: “На прикладі шекспірівського Шейлока ми намагаємося показати трагічну долю переслідуваної людини в світі, де одна нація полює на іншу. Скупість героя при цьому набуває другорядного значення” [цит. за: 14, с. 116].

Щодо іншої функції комунікативної ситуації (тематизації конфліктної зони), то її можна проілюструвати на прикладі двох національних модифікацій концепту гамлетизму – німецької та російської. Структурування цього концепту припадає на добу Романтизму. Соціокультурні ситуації в Німеччині початку XIX ст. та Росії першої половини XIX ст. характеризувалися подібністю конфліктних зон, адже в обох країнах надзвичайно гостро стояла проблема світоглядного вибору між діяльністю та споглядальністю. Німці усвідомлювали, що за рівнем готовності до революційних перетворень їхня країна значно поступається Франції, а національна еліта більше схильна до філософських медитацій, ніж до рішучих практичних вчинків. У Росії після поразки повстання декабристів сформувався певний суспільний прошарок так званих “зайвих людей”, антропоспроможність яких ставилася під сумнів як ними самими, так і тогочасною інтелектуальною елітою. Показово, що й німці, і росіяни апелювали до “Гамлета” та виокремлювали в поліфонічному ідейно-смісловому просторі трагедії один і той самий мотив – мотив вагів, осмислення якого в контексті їхньої власної національно-історичної реальності тематизувало конфліктну зону. І в німецькій, і в російській рецепції Гамлета розгорталася потужна дискурсивність, у лоні якої формувалися національні модифікації концепту гамлетизму.

Осмислення науковцями кореляції поняття “дискурс” з теорією художнього висловлювання часто супроводжується спробами аналізу літературного або художнього дискурсу як окремого різновиду. Згідно з концепцією І. Саморукової, будь-яке художнє висловлювання правомірно розглядати як “діяльність у дискурсивному просторі”, проте саме воно не є дискурсивним, оскільки залишається трансцендентальним щодо дискурсу. У художньому творі “завжди присутні дискурси, апріорно авторитетні й значущі для його деміурга, вони, можливо, становлять надособистісне в структурі творця, але вони ним самим привласнені, вони беруть участь в утворенні вузлів зв'язності, і їхньому ансамблю автор теж дає своє ім'я” [11]. Художня словесність, на думку І. Саморукової, відрізняється від інших мовленнєвих світів тим, що вона є естетичною й вільною діяльністю суб'єкта в дискурсивному просторі.

Включення поняття “дискурс” до теоретико-методологічної площини літературознавства сприяє збагаченню й оновленню його термінологічних

ресурсів та дослідницьких стратегій за рахунок адаптації окремих положень дискурсивного аналізу. Досить продуктивним у цьому аспекті виявляється розмежовування понять “discourse” і “history”, що, на думку Поля де Мана, відповідає традиційному розмежовуванню понять “показ” та “розповідь” (мімесис і дієгесис) як класичних полярностей, що беруть участь в оформленні розповідання як такого [7, с. 36]. Розвиваючи ідеї щодо опозиційності розповіді й дискурсу, літературознавча наратологія зосереджує увагу на структурі та комунікативній природі художнього твору. Під дискурсом мають на увазі всі рівні, “які інтерферуються (накладаються, доповнюються, перекриваються) з лінією розповідності. Тому текст можна розділити на історію (чи інтригу) і дискурс. Наприклад, у детективній розповіді розподіл і комбінація ознак, які вказують на винуватця злочину, належать до інтриги, а атмосфера нагнітання страху – до дискурсу” [1, с. 790]. Більшість літературознавців суголосні у визнанні того факту, що протиставлення розповіді (або нарації чи історії) і дискурсу продовжує, власне, традицію розмежовування фабули і сюжету, започатковану російською школою формалістів (Б. Томашевський, В. Шкловський, Б. Ейхенбаум та ін.).

Досить цікавий зразок застосування вищезгаданої аналітичної стратегії представлено в електронній публікації І. Папуші [9]. Спираючись на положення, викладені французьким наратологом Ж. Женеттом у трактаті “Розповідний дискурс”, вітчизняний учений розглядає український історико-літературний процес крізь призму опозиції розповіді й дискурсу, виокремлює три основні варіанти форм нарації, в яких домінують дискурсивні елементи, та прослідковує послідовну зміну дискурсивних і розповідних тенденцій в історії національної прози. При цьому під дискурсом він розуміє такі форми нарації (тип письма), де позиція оповідача є фіксованою і до певної міри визначеною. Тобто в дискурсі, який “залежить від багатьох чинників, як-от: суб’єкт мовлення, ситуація мовлення, час тощо”, завжди передбачена наявність певного мовця, який, “помістившись усередині мовного акту, фіксує на собі найважливіші значення” [9]. Здійснений І. Папушею аналіз розповідних тенденцій в українській прозі дає йому змогу підтвердити женеттівську тезу про загальне віддалення сучасної літератури від зображальності та її прагнення вийти в безмежне говоріння власного дискурсу [4, с. 299].

Методологічний досвід дискурсивного аналізу виявився достатньо продуктивним і для літературознавчої теорії художнього твору, і для осмислення специфіки перебігу історико-літературного процесу в окремих національних культурах та світовій літературі в цілому. Так, Т. Михед, спираючись на положення дискурсивної теорії М. Йоргенсен та Л. Дж. Філіпс, згідно з якою дискурс визначається як “особливий спосіб спілкування й розуміння навколишньої дійсності” [5,

с. 15], пропонує оригінальну візію літератури американського романтизму як цілісної системи, стрижневим фактором формування якої виступав пуританський дискурс. При цьому пуританський дискурс, на думку Т. Михед, є “однією зі специфічних форм оприявлення взаємодії релігії та літератури” [8, с. 1]. Аналізуючи літературу періоду “американського ренесансу” (Е. По, Н. Готторн, Р. В. Емерсон, Г. Мелвілл, В. Вітмен, Г. Бічер-Стоу та ін.), українська дослідниця доводить, що саме пуританський дискурс, маніфестований на різних рівнях художнього простору та в різних формах нарації, був одним із визначальних факторів формування національного контексту й субстрату американської літератури [8].

У літературознавчих працях останніх десятиліть термін “дискурс” нерідко співвідноситься з постмодерністською вербальною парадигмою і є своєрідним маркером того, що конкретний текст належить посткласичному мисленнєвому простору. “Саме визначення певного тексту як дискурсу, – зауважує В. Бичков, – вказує на необхідність його прочитання в якомусь неокласичному ключі та відповідному контексті” [3, с. 163]. Втім, не менш популярним залишається сьогодні й розгляд літератури як такого собі глобального дискурсу. Цей підхід дає змогу виявляти зв’язок літератури з найрізноманітнішими контекстами (історичним, соціальним, політичним, культурним, естетичним, ідеологічним тощо), демонструючи водночас її належність до загальної сукупності дискурсів.

Використання поняття “дискурс” та його похідних допомагає увиразнити загальну картину тих змін, що відбуваються в процесі трансформації культурних парадигм. Цікавою в цьому плані є концепція В. Руднева [10], який запропонував характеристику тих дискурсивних моделей, що домінували в літературній практиці певної історико-літературної епохи. В основу своїх роздумів він поклав концепцію літературного дискурсу Ц. Тодорова, згідно з якою, характерною ознакою такого дискурсу є те, що твердження, які його структурують, не є ані істинними, ані помилковими, але вони створюють уявлення про вигадану дійсність. Розглядаючи специфіку кореляції реального й уявного в літературі певного періоду, В. Руднев за кожною з розглянутих художніх систем закріплює певний тип дискурсивності, що домінує в її парадигмі. Так, приміром, для модернізму, де уявне підміняє реальне, домінує невротичний дискурс, а для постмодернізму, де уявне спрямовано вже проти символічного (тобто відбувається боротьба одного уявного з іншим уявним), характерним стає постневротичний дискурс [10, с. 308].

Підсумовуючи, можна зазначити, що літературний дискурс – це комунікативний феномен оприявлення й функціонування літературного конструкту або явища (художнього твору, образу, концепту або мотиву, творчості конкретного автора, мистецької течії, напряму, літературної

епохи, національної літературної традиції тощо) у соціокультурній сфері. Він детермінований як чинниками комунікативно-рецептивного плану (характер репрезентації артефакту, інтенція автора, компетенція реципієнта тощо), так і певними позалітературними контекстами (історичним, соціальним, політичними, естетичним, культурним, ідеологічним, релігійним), які увиразнюють ті аспекти смислового поля, що є особливо актуальними в конкретній комунікативній ситуації. Отже, літературні дискурси генетично укорінені в царині мистецтва слова та функціонують у просторі різнохарактерних контекстів, формуючи при цьому власний комунікативний простір. Вивчення літературних дискурсів і літератури як дискурсу дає змогу не лише виявити “символічний масштаб історичної практики та історичний масштаб символічної практики” [15, с. 225], а й продемонструвати комунікативну природу мистецтва слова, його здатність тематизувати конфліктні зони, в яких здійснюється пошук консенсусу стосовно значущих, як правило, аксіологічно маркованих проблем.

Список використаної літератури

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – Львів : Літопис, 2001. – 832 с.
2. Боров Ю. Б. Эстетика. Теория литературы : энциклопедический словарь терминов / Ю. Б. Боров. – Москва : Астрель : АСТ, 2003. – 575 с.
3. Бычков В. В. Дискурс / В. В. Бычков // Лексикон неклассики. Художественно-эстетическая культура ХХ века / под ред. В. В. Быčkova. – Москва : Российская политическая энциклопедия, 2003. – С. 163.
4. Женетт Ж. Фигуры : в 2 т. / Ж. Женетт ; [пер. с фр.]. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 1. – 472 с.
5. Йоргенсен М. Дискурс-анализ. Теория и метод / М. Йоргенсен, Л. Филипс ; [пер. с англ. А. А. Киселева]. – Харьков : Гуманитарный Центр, 2004. – 352 с.
6. Лотман Ю. М. Мозг – текст – культура – искусственный интеллект / Ю. М. Лотман // Лотман Ю. М. Избранные статьи в трех томах / Ю. М. Лотман. – Таллин : Александра, 1992. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – С. 25–33.
7. Ман П. де. Аллегории чтения: Фигуральный язык Руссо, Ницше, Рильке и Пруста / П. де Ман ; [пер. с англ., послесл. С. А. Никитин]. – Екатеринбург : Изд-во Уральского ун-та, 1999. – 367 с.
8. Михед Т. В. Пуританська традиція і література американського ренесансу: 1830–1860 / Т. В. Михед. – Київ : Знання України, 2006. – 344 с.
9. Папуша І. Між розповіддю і дискурсом: українська література в наративній перспективі [Електронний ресурс] / І. Папуша. – Режим доступу: <http://igorpapusha.narod.ru/narrat.html>.
10. Руднев В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста / В. П. Руднев. – Москва : Аграф, 2000. – 432 с.
11. Саморукова И. В. О понятии “дискурс” в теории художественного высказывания / И. В. Саморукова // Вестник Самарского государственного университета. Гуманитарная серия. Литературоведение. – Самара : Изд-во СГУ, 2001. – С. 97–111.
12. Тюпа В. И. Прологомены к теории эстетического дискурса / В. И. Тюпа // Проблема художественного языка. – Самара, 1996. – С. 8–9.
13. Хансен Лёве О. Дискурсивные процессы в романе Достоевского “Подросток” / О. Хансен Лёве // Автор и текст : сборник статей. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петербургского ун-та, 1996. – Вып. 2. – С. 229–267.
14. Шурбанов О. Шекспір у калейдоскопі подій болгарської історії ХХ ст. (специфіка сприйняття Шекспірової спадщини) в Болгарії / О. Шурбанов, Б. Соколова ; [пер. з болгар.] // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 1999. – Вип. 3. – С. 115–124.
15. Greenblatt S. Culture / S. Greenblatt // Critical terms for Literary Study / [ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin]. – Chicago : The University of Chicago Press, 1990. – P. 225.
16. Leitch V. Cultural Criticism, Literary Theory, Poststructuralism / V. Leitch. – New York : Columbia University Press, 1992. – 186 p.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2014.

Черняк Ю. И. Литературный дискурс как коммуникативный феномен

В статье на основе междисциплинарности исследуется коммуникативная природа литературного дискурса, а также определяются его атрибутивные признаки. В структурировании литературного дискурса всегда задействованы как элементы герменевтического треугольника (автор – текст – читатель), так и собственно коммуникативная ситуация, которая обретает здесь особый статус: она наделена самостоятельной смыслогенерирующей функцией, то есть способностью запускать механизмы активного вовлечения воспринимающего сознания в диалог с так называемым “источником дискурсивности”. Именно коммуникативная ситуация детерминирует при этом те конфликтные зоны, которые требуют осмысления, и задает векторы интерпретации исходного текста, способствуя выделению из общего круга идейно-смысловых концептов тех, которые созвучны её собственным запросам.

Ключевые слова: дискурс, литературный дискурс, междисциплинарность, коммуникативная ситуация.

Cherniak Y. Literary Discourse as a Communicative Phenomenon

The article deals with the communicative nature of literary discourse and distinguishes its attributive characteristics. Taking into consideration polisemantic and polifunctional character of this term in the terminological apparatus of modern literature studies, its investigation is carried out on the basis of inter-discipline studies.

In the context of literature studies the interpretations of discourse offered by linguists E. Benvenist, T. A. van Dyke, philosophers M. Peshio, M. Foucault, J. Lacan, L. – P. Althusser seem to be rather productive. Their observations concerning attributive characteristics and modus-types of different kinds of discourse give powerful impulses to the unfolding of investigations in the domain of literature studies.

The structuring of literary discourse always involves both the elements of the hermeneutic triangular (author – text – reader) as well as the communicative situation itself which acquires here a specific status: it has its own sense-producing function, i. e. the ability to trigger the mechanism of active involving of a recipient consciousness into the dialogue with the so-called “source of discoursivity”. In this case the author’s name or the text he created acquire in the process of reciprocally stimulating exchange of elements, the ability to perform the function of the trigger of intellectual processes both on the levels of individual consciousness (reader, critic, interpreter, another author) and collective consciousness. The communicative situation determines those conflict zones which need comprehension and shows the vectors of interpreting source texts, helping to distinguish from the general circle of concepts those ones which are coherent to its own demands.

Literature discourse is the communicative phenomenon of distinguishing and functioning of a literary construct (literary work, image, concept, motif or the whole body of works of a certain author, artistic trend, literature epoch, national literary tradition) in social and cultural spheres. It is determined by the factors of communicative and receptive character (type of representation, author’s intentions, recipient’s competence etc.) as well as by some extra-literary contexts (historic, social, political, aesthetic, cultural, ideological and religious) which lay emphasis on those aspects of the semantic field which are especially actual in a certain communicative situation. Literary discourses are genetically rooted in the domain of verbal art and function in the space of diverse contexts forming at the same time their own communicative space.

Key words: discourse, literary discourse, inter-discipline character, communicative situation.

ТИПОЛОГІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ПРОЛЕПСИСУ В КОНТЕКСТІ НАРАТОЛОГІЧНИХ ТЕОРІЙ ЧАСУ

У статті проаналізовано теоретичні погляди на пролепсис українських та зарубіжних наратологів. Досліджено й узагальнено наявні типології пролепсису як специфічного різновиду часової організації художнього твору, запропоновано власні критерії для розмежування типів пролепсису.

Ключові слова: часова організація твору, анахронія, пролепсис, антиципація.

Однією з ознак художньої оповіді є розгортання подій у часі в певному порядку, при цьому наратор може порушувати хронологію залежно від авторської інтенції. Проблема невідповідності між порядком наративу й порядком нарації привертала увагу багатьох дослідників (Ж. Женетта, Т. Бріджмен, Д. Лихачова, М. Каррі та ін.; в українському літературознавстві – І. Качуровського, Л. Мацевко-Бекерської, Г. Максименко, А. Меншій, І. Набитовича та ін.), проте наразі в науковому дискурсі немає усталених критеріїв для розмежування різновидів анахронії, і, відповідно, відсутня загальноприйнята класифікація пролепсису, що й зумовлює актуальність цього дослідження.

Мета статті – проаналізувати й узагальнити наявні теорії пролепсису в художньому творі.

Реальний час, об'єктивно даний, на думку Д. Лихачова, слід відрізняти від часу художнього. Специфіка фікційного часу полягає в тому, що "автор може зобразити короткий або довгий проміжок часу, може змусити час протікати повільно або швидко, може зобразити його таким, що протікає безперервно або уривчасто, послідовно або непослідовно (з поверненням назад, із "забіганням" уперед тощо). Він може зобразити час твору в тісному зв'язку з історичним часом або у відриві від нього – замкнутим у собі; може зображати минуле, сьогодення й майбутнє в різних поєднаннях" [4, с. 211].

У класичній естетиці час виступає як категорія, що дає змогу розрізняти типи мистецтва. На відміну від візуальних, словесне мистецтво (поезія й проза) триває в часі. Зокрема, наративи, що розуміються як послідовність подій, розрізняються за їх темпоральністю. Дебати про час, що загалом відбуваються на межі перетину різних галузей, у свою чергу, впливали, на теорію оповіді. На думку деяких теоретиків (Б. В. Томашевський, Ц. Тодоров), час є необхідною умовою наративу, його використовують для розмежування наративних і ненаративних текстів. Крім того, час розуміють не тільки у вимірі тексту, а і як ментальний конструкт читача. Аспекти часу відіграють вирішальну роль у когнітивних наратологічних концепціях. Наприклад, концепція Р. Стенберга базується на

взаємодії між представленим у тексті й комунікативним часом, що зумовлює "три універсальні наративні ефекти – проспекцію, ретроспекцію та усвідомлення (recognition)", іншими словами, "саспенс, зацікавлення (curiosity) і раптовість (surprise)" [15]. З іншого боку, Д. Герман у своїй когнітивній теорії підкреслює, що "наративні репрезентації підштовхують інтерпретаторів до висновків про структурований плин часу певних подій" [12, с. 92].

У класичній наратології аспект темпоральності системно викладений у доробку Ж. Женетта. У "Наративному дискурсі" Ж. Женетт присвячує часові три розділи: "Порядок", "Тривалість" і "Повторюваність". Науковець вивчає відношення між часом історії і (псевдо)часом оповіді відповідно до трьох основних аспектів оповіді: "відношення між тимчасовим порядком проходження подій у дієгезисі і псевдочасовим порядком їх розташування в оповіді, які становлять предмет першого розділу; відношення між змінною тривалістю цих подій, або дієгетичних сегментів, і псевдотривалістю (фактично – довжиною тексту) їх подачі в оповіді, тобто відношення темпу оповіді, що становлять предмет другого розділу; нарешті, відношення повторюваності, тобто <...> відношення між щільністю повторів подій в історії і в оповіді" [2, с. 72]. Різні форми невідповідностей між порядком історії та порядком оповіді Ж. Женетт називає анахроніями. Найпоширеніші форми анахроній – це ретроспекція й антиципація.

Слід зазначити, що проблема передумовного знання цікавила філософів ще за часів античності. Епікурейці й стоїки використовували категорію *πρόληψις* (пролепсис), котру Цицерон наводить як синонім до введеного ним поняття *anticipatio* (антиципація). В обох випадках слово мало значення передумови, наперед відомого знання, передбачення подій, що й закріпилося в сучасній психології з тим самим значенням. Оцінку значення епікурівського терміна *prolepsis* наводить І. Кант, наголошуючи на здатності антиципувати (тобто передбачати) і пов'язуючи його з "будь-яким знанням, за допомогою якого можна аргіогі пізнати і визначити що-небудь, що належить до сфери емпіричного знання" [1, с. 59].

У 1880 р. термін "антиципація" був введений у науковий обіг психологом В. Вундтом, який розумів під ним здатність людини уявити собі

можливий результат дії до її здійснення. Ж. Женетт, намагаючись уникнути асоціації із психологією, замість термінів “антиципація” й “ретроспекція” використовує терміни “пролепсис” (нарративний прийом, що полягає у випереджальній розповіді про якусь пізнішу подію) та “аналепсис” (будь-яке згадування заднім числом події, що передувала тій точці історії, де ми знаходимося) [2, с. 76]. У свою чергу, пролепсис (котрий, на думку дослідника, трапляється рідше, оскільки не узгоджується з потребою створювати напружене читацьке очікування) також неоднорідний за своєю структурою. За ознакою повторюваності Ж. Женетт диференціює випереджальні елементи зображення за рівнем їх розпізнавання в тексті: “анонси”, що виконують функцію нагадування, і “зачатки” – “прості заготовки без антиципації (хоча б у вигляді натяку), який тільки в подальшому набувають значущості й пов’язані із суто класичним мистецтвом “підготовки” [2, с. 108]. При цьому зачаток – своєрідний тип пролепсису, оскільки “є не що інше, як “незначущий паросток” (вислів Ролана Барта. – О. В.), непомітний для читача, значущість якого як паростка з’ясується лише пізніше ретроспективним чином” [2, с. 109]. Як зазначає Л. Мацевко-Бекерська, спираючись на методологію Ж. Женетта, зачатки “активізують “нарративну компетентність” читача, апелюють до його тісного вживання в текст і мають на меті викликати реакцію, що заздалегідь була визначена” [7, с. 393].

Ж. Женетт також поділяє пролепсиси за їх тривалістю на часткові й повні, які, в свою чергу, можуть бути внутрішніми (поширюються в часі історії до розв’язки) і зовнішніми (поширюються до власне нарративного моменту) [2, с. 110]. Зовнішній пролепсис – такий, уся тривалість якого залишається поза тривалістю первинної оповіді. Часова сфера внутрішнього пролепсису включена в часову сферу первинної оповіді, “нерідко вносить надлишковість і вступає в конфлікт із плином останньої” [2, с. 86].

З погляду нарративного змісту, Ж. Женетт розмежовує гетеродієгетичні (стосуються іншої лінії історії) і гомодієгетичні (стосуються тієї самої лінії розвитку, що й первинної оповіді) пролепсиси [2, с. 86].

Аналепсис, як зазначає Кен Айрленд в “Енциклопедії нарративної теорії” (2005), може набувати двох основних форм: гомодієгетичний аналепсис – створює стрибок у часі до послідовності подій, пов’язаних із тим самим персонажем і сюжетом; гетеродієгетичний аналепсис – переходить на інші сюжетні лінії. Рідше, ніж аналепсис, трапляється його “полярний близнюк” пролепсис, або “флешфорвард” (не дуже вдалий, на думку автора, термін, оскільки викликає скоріше кінематографічні асоціації). Натяки на майбутні події можуть бути в межах (внутрішні), у часових рамках твору (зовнішні), або квазіпролептичні (за Принсом, “гіпотетичний нарратив”), коли наратор або персонаж уяв-

ляють можливе майбутнє, яке в подальшому тексті не актуалізується [13]. На рідкісний характер пролепсису в сучасній літературі вказує й Моніка Флудернік, зазначаючи, що цей прийом більш характерний для романів XIX ст. [11, с. 35].

Манфред Ян у праці “Narratology: A Guide to the Theory of Narrative” (2005) класифікує пролепсис за тим, чи відбудеться передбачувана подія, на два види: об’єктивний (очікуване станеться насправді) і суб’єктивний (бачення персонажем імовірного майбутнього) [14].

Пролепсис, як вважає нараторолог Т. Бріджмен, незаслужено обділений увагою дослідників, на відміну від аналепсису. Своєю статтею “Думаючи про майбутнє: когнітивний підхід до пролепсису” Т. Бріджмен спробувала виправити цей дисбаланс. Дослідниця також користується термінами Ж. Женетта “анонс” і “зачаток”, розглядаючи питання, що виникають у зв’язку з певним типом пролепсису. Анонси, на думку Т. Бріджмен, являють собою цікавий випадок пролепсису з погляду читача, оскільки вимагають побудови мінімальної й зазвичай неповної ментальної репрезентації, яку читач повинен тримати в пам’яті та бути готовий згадати на пізнішому етапі під час читання [9].

Марк Карп у праці “About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time” (2007) пропонує власну класифікацію пролепсису:

пролепсис 1 – нараторологічний пролепсис, форма антиципації, що має місце під час оповідуваного. Це передбачення (або флешфорвард) майбутніх подій у всесвіті наратованих подій;

пролепсис 2 – структурним пролепсисом, формою антиципації, що перебуває у проміжку між часом наратора і часом оповідуваного. Ці відношення характерні для напруженої класичної нарації;

пролепсис 3 – риторичний пролепсис, що має місце між часом наратора й часом читача [10, с. 31].

В українському літературознавстві пролепсис (антиципація) є недостатньо дослідженим явищем. Так, Г. Максименко проаналізувала цей феномен у нарративній структурі історичної прози В. Малика, Л. Мацевко-Бекерська розглянула анахронію в романі Ю. Гордера і в малій українській прозі XIX–XX ст. А. Меншій, досліджуючи творчість М. Коцюбинського, проаналізувала його оповідання в аспекті часової організації. І. Качуровському належить праця “Антиципація як архітектонічний засіб” (1983), на яку, у свою чергу, посилається І. Набитович у статті «Антиципаційна архітектура містичної новели Юрія Клена “Акація”». Як зазначає науковець, антиципація виявляється в містичних передчуттях головної героїні, що реалізуються “в аллюзійних візіях, повтореннях у тих чи інших варіантах певних образів, міфологічних і казкових мотивах. Клімакс візійних подій знаходить свій відгук і в оніричних антиципаціях” [8, с. 126].

“Літературознавчий словник-довідник” за ред. Р. Гром’яка, Ю. Коваліва, В. Теремка по-

дає такі різновиди внутрішньотекстової антиципації: пряма (безпосередня), зворотна, контррастна, алюзійна [5, с. 49]. Однак у словниковій статті не зазначено критерії, за якими зроблено подібний поділ, а також не роз'яснено сутність різновидів. Частково термін “алюзійна антиципація” пояснює І. Качуровський: автор натякає, що має статися із персонажем, але не каже, що саме [3, с. 161].

Г. Максименко обрала як критерій диференціації пролепсису способи презентації в тексті інформації про майбутнє. Залежно від цього вона відокремлює резюмований пролепсис, психологізований пролепсис, кадровий пролепсис: “Резюмований пролепсис характеризується коротким, стислим відтворенням у художньому тексті романів подій, які мали місце в дієгезисі протягом значно більшого часового проміжку. Резюмований виклад майбутніх подій варіює від загальних натяків на непередбачувані персонажами події до стислого викладу низки історичних подій, цілого періоду в житті народу, нації” [6, с. 175]. Психологізований пролепсис дослідниця пояснює як “психологічний засіб передвіщування й попереднього усвідомлення майбутнього в наративному тлі. <...> Психологізовані пролепсиси, ґрунтуючись на засадах підсвідомого людини, оприявнені більшою мірою через оповідь персонажів і меншою через посередництво наратора, котрий подає відомості про психологічний стан персонажа, пов'язаний з підсвідомим відчуттям знання майбутніх подій” [6, с. 176–177]. Як приклад кадрового пролепсису Г. Максименко наводить віщий сон і кваліфікує його як “частину художнього наративу історії, де зображено певну сцену, картинку з майбутнього” [6, с. 176].

Висновки. За результатами аналізу англomовного й вітчизняного наукового дискурсу можна дійти висновку, що існує значна кількість досліджень, центрованих, в основному, навколо проблем визначення різного типу невідповідностей між порядком оповіді й порядком розповіді, а також спроб окреслити критерії для розподілу типів пролепсису залежно від їх функційного навантаження, видів наратора та наративу. Проте чітка й логічна класифікація типів пролепсису наразі відсутня. З огляду на це, на основі наведених вище теорій пропонуємо власну типологію пролепсису як наративного прийому:

- за наративним змістом: гомодієгетичний (інформація про майбутнє стосується того персонажа, який її отримує) і гетеродієгетичний пролепсис (стосується інших персонажів твору);
- за типом наратора, який надає інформацію: інтрадієгетичний, екстрадієгетичний;
- за реалізованістю передбачення: гіпотетичний пролепсис (не актуалізується в межах твору), завершений пролепсис (читач отримує інформацію про те, справдився пролепсис чи ні);
- за повнотою: пролепсис-анонс (наратор подає лише натяк на подальший розвиток подій), резюмований пролепсис (наводиться стислий виклад подій, що матимуть місце в майбутньому);
- за каналом рецепції, який, за задумом автора, має активізуватися при сприйнятті тексту читачем: аудіальний (наприклад, персонаж чує “голоси”), візуальний (візіонерство, сновидіння), вербальний пролепсис (пророцтва, прокляття тощо).

Не претендуючи на вичерпність, вважаємо, що зазначена класифікація дасть змогу з'ясувати специфіку впливу художньої оповіді на реципієнта й розглянути перебіг стадіального процесу антиципації читачем подій прозового твору.

Список використаної літератури

1. Габдуллин И. Становление предпосылочно-го контекста знания в античном теоретическом дискурсе / И. Габдуллин // Вестник ОГУ. – 2014. – № 3 (164). – С. 58–61.
2. Женетт Ж. Повествовательный дискурс / Ж. Женетт ; [пер. с фр.] // Фигуры : в 2 т. – Москва : Изд-во им. Сабашниковых, 1998. – Т. 2. – 944 с.
3. Качуровський І. Штрихи до портрета великого майстра (Володимир Винниченко та його прозова творчість) / І. Качуровський // Променисті силуетки. – Київ : Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2008. – 767 с.
4. Лихачев Д. С. Поэтика художественного времени / Д. С. Лихачев // Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – Москва : Наука, 1979. – 360 с.
5. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. – Київ : Академія, 2007. – 752 с. – (Notabene).
6. Максименко Г. Явище пролепсису в наративній структурі історичних романів Володимира Малика / Г. Максименко // Літературознавчі обрії: праці молодих учених. – 2010. – Вип. 18. – С. 174–177.
7. Мацевко-Бекерська Л. Послідовність нарації та її часова перспектива в романі Юстейна Гордера “Замок в Піренеях” / Л. Мацевко-Бекерська // Наукові записки. Серія: Літературознавство / [за ред. М. Ткачука]. – Тернопіль : ТНПУ, 2010. – Вип. 31. – С. 385–397.
8. Набитович І. Антиципаційна архітектоніка містичної новели Юрія Клєна “Акація” / І. Набитович // Творчість Юрія Клєна в контексті українського неокласицизму та вісниківського неоромантизму : зб. наук. праць. – Дрогобич : Відродження, 2004. – С. 124–134.
9. Bridgeman T. Thinking Ahead: A Cognitive Approach to Prolepsis / T. Bridgeman // Narrative. – 2005. – Vol. 13. – № 2. – P. 125–159.
10. Currie M. About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time / M. Currie. – Edinburgh : University Press Ltd, 2007. – 165 p.
11. Fludernik M. An introduction to narratology / M. Fludernik. – London ; New York : Routledge, 2009. – 190 p.

12. Herman D. Basic elements of narrative / D. Herman. – London : Wiley-Blackwell, 2009. – 272 p.
13. Ireland K. Temporal ordering / K. Ireland // Encyclopedia of Narrative Theory / [ed. by D. Herman, M. Jahn and M.-L. Ryan]. – London ; New York : Routledge, 2005. – 718 p.
14. Jahn M. Narratology: A Guide to the Theory of Narrative [Електронний ресурс] / M. Jahn. –

Режим доступу: <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm>

15. Scheffel M. Time [Electronic resource] / M. Scheffel, A. Weixler, L. Werner // The living handbook of narratology. – Mode of access: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/time>.

Стаття надійшла до редакції 06.10.2014.

Вещикова Е. С. Типология литературного проlepsиса в контексте нарратологических теорий времени

В статье проанализированы теоретические взгляды на проlepsис украинских и зарубежных нарратологов. Исследованы и обобщены существующие типологии проlepsиса как специфической разновидности временной организации художественного произведения, предложены собственные критерии для разграничения типов проlepsиса.

Ключевые слова: временная организация произведения, анахрония, проlepsис, антиципация.

Veshchykova O. Typology of Literary Prolepsis in the Context of Narratological Theories of the Time

This article analyzes theoretical views on prolepsis of domestic and foreign narratologists. Existing typologies of prolepsis as a specific kind of temporal ordering of fiction are considered and generalized. The aspect of temporality in the Gérard Genette's achievements is analyzed. Various forms of inconsistencies between the order of history and order of narrative are called "anachrony" by Genette. The retrospection and the anticipation (prolepsis) are the most common forms of anachrony. G. Genette distinguishes prolepsis for partial and complete, internal and external, the advance notice and the advance mention. Ken Ireland's views on prolepsis were considered (he differentiates the internal, external, quasiproleptic prolepsis). Manfred Jahn classifies the prolepsis into two types (objective and subjective). Teresa Bridgeman also uses Genette's terms "the advance notice" and "the advance mention". Mark Currie proposes his own classification of prolepsis: narratological, structural and rhetorical prolepsis. In the Ukrainian literary criticism prolepsis (anticipation) was the object of study of IhorKachurovski, Lidiya Matsevko-Bekerska, Alisa Menshiy, Ihor Nabytovych. Ganna Maksymenko separates summarized prolepsis, psychologised prolepsis, frame prolepsis. The author of the article concludes that a considerable amount of prolepsis research exists, but the clear and logical classification of prolepsis types in scientific discourse is missing at the moment. Therefore, based on the described theories of prolepsis as a narrative device the following typology is proposed:

- depending on the narrative contents: homodiegetic and heterodiegetic prolepsis;
- depending on the type of the narrator that provides information;
- depending on the implementation of foreknowledge: hypothetical prolepsis, complete prolepsis;
- depending on completeness: the advance notice's prolepsis, summarized prolepsis;
- depending on the channel of the reception, which, according to the author's intention, will be activated during the reader's perception of the text: audio, visual, verbal prolepsis.

The given classification will help to clarify the specifics of the process of the recipient's anticipation of fiction events.

Key words: temporal ordering of work, anachrony, prolepsis, anticipation.

ІСТОРІЯ ЛІТЕРАТУРИ ТА СУЧАСНИЙ МИСТЕЦЬКИЙ ПРОЦЕС

УДК 821.16

И. Н. Шатова

ПРОЯВЛЕНИЯ КАРНАВАЛЬНОСТИ И ГРОТЕСКА В “ЛИРИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ ДЛЯ МУЗЫКИ” “ЛЕСОК” МИХАИЛА КУЗМИНА

В статье охарактеризованы различные формы карнавальности и гротеска в “лирической поэме для музыки с объяснительной прозой” “Лесок” М. Кузмина. Отдельное внимание уделяется игровой природе текста, в том числе криптографическому карнавалу. Анаграмматический анализ “Леска” показывает, что анаграммы и криптограммы могут стать дополнительными средствами карнавализации и смехового пародирования.

Ключевые слова: карнавальность, гротеск, мениппея, криптография, анаграммы, криптографический карнавал.

Понятие “карнавал”, одно из центральных и наиболее разработанных в книге М. М. Бахтина “Творчество Франсуа Рабле” (1965), оказало существенное влияние на развитие литературоведения последней трети XX века, а также современной филологии. Карнавал как совокупность празднеств, обрядов и форм карнавального типа выработал свой язык конкретно-чувственных форм – от больших и сложных массовых действий до отдельных карнавальных жестов. Этот язык выражал особое карнавальное мироощущение и был транспонирован в язык художественной литературы.

Рубеж XIX и XX в. Б. М. Гаспаров назвал временем расцвета карнавальной культуры. “В последней трети XIX в. и в особенности с начала XX в., – писал ученый, – в европейском искусстве резко вырастает интерес к арлекинаде, эксцентрике, балагану; широко культивируются “низкие” жанры и формы” [11, с. 4]. Исследователь связал эту тенденцию с модернизмом.

По мнению В. В. Химич, Н. А. Гуськова и других исследователей, присутствие в русской культуре 1920-х гг. карнавального элемента становится все более очевидным [13; 25]. В. В. Химич и другие рассматривали карнавализацию как стилевую тенденцию в литературе 1920-х гг.

М. М. Бахтин полагал, что “пореволюционному времени присущ элемент веселья”, смех в России 1920-х гг. – “обновляющий, мировоззренческий, праздничный смех” [10, с. 183]. По мнению Бахтина, в первой половине 1920-х гг. в русской действительности еще не было “преобладания монотонности, монолитной серьезности” [10, с. 183], устраивались массовые празднества карнавального типа, театрально-площадные действия и зрелища (созданные, например, в Петрограде С. Радловым, А. Пиотровским,

В. Ходасевич и другими [20; 22; 26]). Первые советские праздники еще не утратили элемента праздничности и не сразу превратились в официальные парады. В связи с этим советская литература первых пореволюционных лет еще не вполне утратила дух карнавальности.

По воспоминаниям А. З. Вулиса, в искусстве XX в. М. М. Бахтин обнаруживал продолжение традиций карнавальной культуры в творчестве Ч. Чаплина, Б. Брехта. Отдельные “искры карнавального огня” философ находил в романах И. Ильфа и Е. Петрова, в рассказах М. Зощенко. “Истинно карнавальным писателем” Бахтин называл своего друга молодости, петербургского прозаика и поэта 1920–1930-х гг. К. Вагинова [10, с. 183].

В свете теории карнавализации Бахтина российские и зарубежные литературоведы исследовали карнавальную поэтику произведений многих русских писателей первой половины XX в.: А. Блока, А. Белого, В. Маяковского, А. Толстого, М. Булгакова, С. Кржижановского, И. Эренбурга, Ю. Олеши, Н. Эрдмана, А. Платонова, К. Вагинова, Д. Хармса и других.

Цель статьи – рассмотрение своеобразия карнавальных и гротескных форм в творчестве М. Кузмина, в частности, в его поэме “Лесок”. Как карнавально-гротескное сочинение эта поэма очень характерна для русской словесности начала 1920-х гг.

В 1921 г. М. Кузмин организовал и возглавил группу эмоционалистов, в которую вошли молодые “левые” петербургские писатели, режиссеры, художники. В те годы некоторые из них творили преимущественно в гротескно-карнавальном стиле. Таково литературно-художественное творчество (проза, графика) Ю. Юркуна, поэзия и проза К. Вагинова, ранняя режиссура и драматургия С. Радлова и А. Пиотровского. Карнавально-гротескная поэтика и образ

ность наблюдается также в поэзии, драматургии и малой прозе М. Кузмина начала 1920-х гг. ("Печка в бане", "Конец второго тома", "Лесок", "Прогулки Гуля" и др.).

"Лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой" "Лесок" впервые вышла отдельным изданием в Петрограде в 1922 г. (с иллюстрациями А. Божерянова). Поэма состоит из трех частей: "Шекспировский лесок", "Гофмановский лесок", "Апулеевский лесок". В предисловии автор указал, что "три предлагаемые "Леска" представляют из себя ряд музыкальных пьес камерного характера, объединенных поэтическим содержанием. Те номера, текст которых написан в стихотворной форме, предназначены для пения, отрывки же прозаические составляют как бы программу соответствующих музыкальных пьес" [15, с. 96]. Обращение к первоисточникам сюжетов, в частности, к комедиям В. Шекспира и его трагедии "Ромео и Джульетта", прозе Э. Т. А. Гофмана, трагедии И. В. Гете "Фауст", роману Л. Апулея "Золотой осёл", предопределяет карнавально-гротескный тон поэмы М. Кузмина. Более всего карнавальным, гротескным и фантасмагорическим духом пронизана вторая часть поэмы – "Гофмановский лесок". Пафос этой части неоднороден: он возвышен и местами восторжен в начальных фрагментах, но все более приобретает черты фарсовости, карнавальности и фантасмагоричности, от 5-го фрагмента, по нарастающей, к 10-му и 11-му, в финальном же 12-м фрагменте снова возвращается к возвышенному.

Итак, назовем и охарактеризуем формы карнавальности и гротеска в поэме "Лесок".

1. Карнавально-гротескное изображение народно-праздничной и ярмарочной жизни, образы балаганных персонажей: шутов, дураков, трикстеров и т. п.

В своем творчестве разных лет Кузмин неоднократно обращался к теме европейского карнавала и маскарада. Изобразил он и итальянский карнавал, праздничная атмосфера и вольный дух которого так восхищали И. В. Гете, Н. Гоголя и многих других: римский карнавал в романе "Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро" (1916) и венецианский в повести "Из записок Тивуртия Пенцля" (1920).

Сниженная, фарсовая, балаганно-ярмарочная атмосфера определяет сюжет, образы и тон театрального представления в "Гофмановском леске". В его 5-м фрагменте "черная девица" поет: "Наша жизнь – преглупый фарс" [15, с. 106], а в 6-м фрагменте "Представление: кукольный Фауст" появляются эксплицитно выраженные балаганные и шутовские мотивы. В тексте сказано: "Впереди – театр: не то храм, не то ярмарочный балаган" [15, с. 106]. Вполне карнавально-сниженными, шутовскими, бурлескными, профанными выглядят здесь ситуации и действующие лица кукольного представления: Фауст, Мефистофель, Гретхен (фрагменты 6–10). Персонажей отличает балаганность, клоунада, эксцентричность внешнего облика и

поведения. К примеру, Фауст "обратился в сутливого ученого; временами из него выскакивает американский эксцентрик Чаплин". Он перебегает от одного столика к другому, "судорожно записывает что-то, путает книги, роняет чернильницы", "Волосы у него встают дыбом. Чаплин! Чаплин! Он громко читает энциклопедический словарь подряд" [15, с. 106–107].

В карнавально-гротескных персонажах, согласно Бахтину, соединяется страшное и смешное, но страшное здесь существует "в форме смешных страшилищ", т. е. уже побежденных смехом [4, с. 49–50]. Таков образ Мефистофеля у Кузмина.

2. Карнавально-гротескная концепция тела.

Х. Гюнтер писал о том, что "гениальным изобретателем гротескного тела в русской литературе" был Н. Гоголь [14, с. 29]. Главные типы гротескных фигур Гоголя – это опредмечивание, овеществление одушевленного; редукция персонажа до одного внешнего признака (усы, талии); гротескная экспансия человеческого тела, распадение тела на отдельные части ("Нос"); растворение в среде, в результате чего окружение персонажа выступает в роли гротескного продолжения тела (описание Собакевича, Плюшкина) [14, с. 30].

Сочетание антропоморфного и зооморфного или предметного рядов, гротескная экспансия тела, отсутствие определенной формы, аморфность, растворение в среде наглядны в поэтике кукольно-театральных сцен "Гофмановского леска". Таковы, к примеру, длинный нос спутника повествователя, сходство с мартышкой у Фауста, сходство с моллюском у Гретхен: "Гретхен – маленькая фигурка, безо всякой формы, вроде моллюска; колыхается, как желе, и каждую минуту готова расползтись в стороны. Похожее всего на раковину или копилку" [15, с. 107].

Как известно по Бахтину, карнавально-гротескные гиперболизированные тела воплощают материально-телесный низ; слишком обильные еда, питье (обжорство, пьянство), половая жизнь, неприличие, обнажение тела носят карнавальный, праздничный характер. Примеры гротескно-карнавальной концепции тела можно обнаружить в описании полета Фауста с Мефистофелем на огромной колбасе в 10-м фрагменте "Чудеса": "Летают на гороховой колбасе. Кажется, что у обоих пассажиров общий огромный фаллос" [15, с. 108]. Обильное питье закрепляет договор между героями: продав свою маленькую "голую душу", Фауст с Мефистофелем "пьют с энтузиазмом" [15, с. 107].

Проявления карнавально-гротескной концепции тела можно наблюдать и в других произведениях Кузмина начала 1920-х гг., такие как изображение уродливой обнаженной старой поющей ведьмы в неоконченном романе Кузмина 1921 г. "Римские чудеса". Этот образ служит также примером "веселой чертовщины", которая родственна у Кузмина "веселым карнавальным видениям преисподней и дьяблериям" [3, с. 512]. Сниженный образ обнаженной

танцующей и поющей ведьмы из “Римских чудес” – это не страшное, а “смешное страшилище”.

Гротескная внешность кукольных героев трагедии Гете подана у Кузмина в авангардном (футуристическом и местами экспрессионистическом) стиле и отличается множественностью обликов и конечностей, дискретностью изображения. Абсурдистский монтаж придает ей некий оттенок дадаизма. У Мефистофеля иногда “два лица, три, четыре руки, три носа, как на картинах футуристов”. Вот как выглядит Фауст: у него “десять ног, вертящихся вокруг пупа, на котором, как на пуговице, определенное лицо Чаплина” [15, с. 107]. Вот внешность Гретхен: “На верхнюю оконечность ежеминутно наклеиваются вырезанные откуда попало (из “Illustration”, словарей, учебников, старых газет) головки: невинной девушки, модной картинки, Жанны д’Арк, Отеро, Кавальери, Офелии, Сары Бернар, Терезы Энбер и т.п.”; когда Фауст “начинает мять фигурку, вместо Елены оказывается Жорж Санд” [15, с. 107–108].

3. Динамичные, изменчивые (“протеичные”), обновляющиеся формы, их “веселая относительность”.

Согласно Бахтину, сложное карнавальное мироощущение народа, “враждебное всему готовому и завершеному, всяким претензиям на неизменность и вечность, требовало динамических и изменчивых (“протеических”), играющих и зыбких форм для своего выражения. Пафосом смен и обновлений, сознанием веселой относительности <...> проникнуты все формы и символы карнавального языка” [4, с. 19]. Карнавально-гротескные образы характеризуют явление в состоянии его изменения, незавершенной еще метаморфозы [4, с. 34].

Образы главных кукольных героев “Гофмановского леска” очевидно и безусловно проникнуты духом “веселой относительности”, они динамичны, изменчивы, протеичны и гротескны. В них нет ничего устойчивого, они постоянно пребывают в состоянии метаморфозы, смен и обновлений. Внешний облик Гретхен – наиболее неуловимый, ежеминутно изменяющийся, он является олицетворением неустойчивости, беспрестанных, безостановочных изменений. Но сама динамика этих изменений по своей сути механична и не знаменует ни подлинного обновления, ни приращения новых качеств – лишь отсутствие постоянства, поэтому все метаморфозы воспринимаются комично.

Столь же комичен в своей изменчивости облик двух протагонистов. “Струющийся”, неустойчивый облик Мефистофеля с двумя лицами, “тремя, четырема руками”, тремя носами задает тон всем метаморфозам: “С его появлением все делается переменчивым, нестойким, текучим, призрачным” [15, с. 107]. Динамичен, механичен и комичен, даже абсурден в своей динамике также облик Фауста, с его десятью ногами, вращающимися вокруг пупа. Подвижные и изменчивые, игровые образы кукольных “двойников” известных героев Гете

пронизаны духом веселой относительности, пародийной, гротескной динамичностью.

4. Эксцентричность карнавальных костюмов и масок, мотив переодевания и смены масок.

Карнавальные костюмы, маски, маскировки переодевания отличаются эксцентричностью. Во 2-м и 3-м фрагментах “Шекспировского леска” упоминаются Виола, Розалинда и Юлия в мужских платьях. Позже выясняется, что это переодевание – двойное, т. к. роли шекспировских комедийных героинь исполняет юноша – Вилли Хьюз.

В “Апулеевском леске” тоже введен мотив маскировки: жениха ждет “закутанная невеста”, скрытая под вуалью. Маскировка таит здесь угрозу: под видом невинной девушки скрыта “отвратительная ламия”, которая будет питаться кровью жениха.

Карнавальные мотивы характеризуют также одежду, внешний облик, а вслед за внешностью и сущность главных персонажей “Гофмановского леска” – участников кукольного представления. Динамичная механическая смена обликов-масок свойственна образу кукольной Гретхен. Неожиданно и резко меняют свой эксцентричный облик также кузминские кукольные Фауст с Мефистофелем. Например, последний – крайне изменчив, фантазмагоричен, он может быть похож на “традиционного Фауста или, скорее, на Леонардо да Винчи”, потом вдруг приобретает облик бритого почтенного пастора. Вот описание его неустойчивой внешности и смены костюма: “Прекрасный, важный лик! струющаяся борода, струющиеся одежды, струющаяся речь! С его появлением все делается переменчивым, нестойким, текучим, призрачным. Иногда у него два лица, три, четыре руки, три носа, как на картинах футуристов. <...> Но довольно фантазмагорий! Мефистофель теперь – почтенный пастор. Брит, ни локонов, ни бороды, ни плаща – струится только сюртук и речь” [15, с. 107]. Эксцентричным поведением, жестами и всем внешним обликом отличается также Фауст Кузмина, временами напоминая Чаплина.

5. Пародийные, развенчивающие двойники.

Неотъемлемый элемент карнавализованных жанров – пародия. Бахтин характеризовал карнавальную природу пародии так: «Пародирование – это создание развенчивающего двойника, это тот же “мир наизнанку”» [2, с. 147].

В поэме “Лесок” кукольные образы Фауста, Мефистофеля и Гретхен выглядят пародийными, сниженными двойниками своих литературных прототипов. Оканчивается же гофмановская часть “Леска” фрагментом “Станный спутник”, в котором прямо говорится о “ласковом и злом двойнике” [15, с. 109].

Карнавальные образы Фауста, Мефистофеля, Гретхен придают поэме Кузмина ироничную, комическую окраску и созданы сниженной параллелью к влюбленным персонажам первой и третьей частей поэмы, к исполненному лиризма и трагизма стилю первой части, демонстрируя

амбивалентность художественного мира “Леска” с его “веселой относительностью” всех проявлений.

Гротескные кукольные образы классических трагедийных персонажей иллюстрируют карнавальную профанацию всего высокого в современную варварскую эпоху, выстраиваясь по принципу бурлескного снижения высокого, переосмысления и неомифологизации классических образов.

Во фрагменте романа Кузмина “Римские чудеса” образ танцующей голой старой ведьмы воспринимается как сниженный, травестированный эквивалент, гротескно-фантастическое карнавальное “двойничество” по отношению к веселящейся ватаге молодежи и к возвышенному образу прорицательницы Елены. Мешковатый, толстый “Парис” рассказывает приятелям о своей любовнице ведьме Волписке – так образуется в романе пара карнавальных двойников Париса-Александра и его возлюбленной Прекрасной Елены из первой части романа. На фоне утонченно-поэтического, возвышенного изображения прорицательницы Елены и ее гностически-христианского окружения ведьма Волписка выглядит подчеркнуто-материально, крайне антиэстетично, буффонно.

Бахтин полагал, что в карнавале пародирование применялось широко: карнавальные пары разного рода “по-разному и под разными углами зрения пародировали друг друга, это была как бы целая система кривых зеркал – удлиняющих, уменьшающих, искривляющих в разных направлениях и в разной степени” [2, с. 147]. Подобную картину можно наблюдать в “Леске”, в “Римских чудесах” и некоторых других произведениях Кузмина.

6. Логика “обратности”, “мир наоборот”.

Бахтин отметил, что для карнавального языка “очень характерна своеобразная логика “обратности” (“мир наоборот”) [4, с. 19–20], логика непрерывных перемещений верха и низа, лица и зада. Карнавальный мир строится как пародия на обычную, внекарнавальную жизнь, как “мир наизнанку” [4, с. 20]. Этот принцип жизни “наизнанку” заявлен уже в самом начале кукольного представления о Фаусте, когда повествователь отмечает: “Я думал, что я сойду с ума, до такой степени все шло шиворот-навыворот” [15, с. 106].

В “Гофмановском леске” смещение верха и низа демонстрируют шутовские, травестированные образы Фауста, Мефистофеля, Гретхен. Некоторые шекспировские и апулеевские, все гетевские персонажи “Леска” олицетворяют пародийных двойников своих литературных и реальных прототипов. Каждая из ситуаций “гофмановского” кукольного представления – пародийна, карикатурна, будто основана на карнавальном принципе “логики обратности”.

7. Шутовское увенчание и развенчание карнавального короля.

Во главе карнавальной церемонии оказываются дураки и шуты. “Ведущим карнаваль-

ным действием”, согласно Бахтину, “является шутовское увенчание и последующее развенчание карнавального короля” [2, с. 143].

Своеобразное увенчание шутовского кукольного Фауста и его последующее развенчание наблюдается и в “Леске”. В 10-м фрагменте “Чудеса” говорится о том, что у Фауста “выскочила огромная шишка любви к человечеству. Он будет благодетелем, даст людям рай” [15, с. 108]. Но Мефистофель “заранее торжествует” и вместо социального рая предоставляет антиутопический проект унифицированного общества, которое ничем не отличается от ада, куда в дальнейшем все погружаются. Приведем его краткое описание: “Вот и рай! Три таблицы: обязанности, потребности и понятия. Все ясно, как расписание поездов. Весь земной шар – интернат или исправительное заведение. Все одного возраста и пола. Красок – нет, звуков, света – тоже. Питаются пилюлями. Депутации к Фаусту. Вдруг рёв пароходных сирен. Ослепительный свет! Страшный суд. Все закрывают глаза, но никуда не проваливаются.

То же расписание поездов, тот же интернат. Вы уже в аду, дети мои! Если бы лица могли что-нибудь выражать, они выразили бы такую муку, перед которой муки Лаокоона и Прометей – детские игрушки” [15, с. 108].

Кукольный Фауст Кузмина как мнимый герой-благодетель дискредитируется и тем самым сближается с карнавальным шутком: шутовская коронация короля карнавала оканчивается его развенчанием.

Антиутопия Кузмина является пародией на популярные социальные проекты тех лет, а также на устройство российской действительности конца 1910-х – начала 1920-х гг. Об этом свидетельствуют и криптографические подтексты “Леска”, приводимые далее.

Но не только карнавальная утопия (“рай”), а и бескровная карнавальная война, выдача бумажек вместо денег, полеты в небеса на гороховой колбасе, спуск в преисподнюю и другие карнавальные формы тоже интересно реализуются в гофмановских “Чудесах” Кузмина.

8. Изображение карнавальной площади или её эквивалентов.

Согласно Бахтину, карнавал мог уходить в дома, таверны, бани, на улицы и дороги, т. е. в места “встречи и контакта разнородных людей”, но “основной ареной карнавального действия служила площадь с прилегающими к ней улицами” [2, с. 148]. Площадь становится двуплановой и амбивалентной: сквозь нее будто “просвечивает карнавальная площадь вольного фамиллярного контакта и всенародных увенчаний – развенчаний” [2, с. 148].

В романе Кузмина “Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро” знакомство Бальзамо с будущей женой происходит на улицах Рима во время карнавала, тогда же он получает свое новое имя и титул – граф Калиостро. В

романе “Римские чудеса” большинство событий происходит на большой дороге или на площадке у входа в увеселительное заведение Лии. На площадке перед домом происходит непринужденное общение и “фамиллярные контакты” собеседников; в их речах сквозит амбивалентное снижение и профанация христианства и магии, которые в первой части романа изображались возвышенно и поэтично.

В карнавализованном творении Кузмина “Печка в бане” (1926) центральным локусом повествования, объединяющем многочисленные другие локусы, оказывается баня. В “Гофмановском леске” основным местом аллегорического действия и пародийного снижения выступает кукольный театр – “то ли храм, то ли балаган”. Этим картинам свойственны универсальность, натуралистичность, изображение фамиллярных контактов, карнавальное увенчание – развенчание, пародирование, амбивалентность. Открывается же поэма “Лесок” предчувствием путешествия и дороги: “Легкий скоростной, веди нас! / Дороги!” [15, с. 98], тот же мотив повторяется далее в “Приглашении” и “Встречах влюбленных”.

Финальное стихотворение подводит итог мотиву дороги, преобразуя его в мистериальные мотивы духовного пути и духовного восхождения к “небесным обителям”: “Стоит душа застенчиво / У лестницы во храм”, “К небесным ли обителям / Ведет волшебный сад?”, “Божественная Троица / На утлый вступит мост” [15, с. 114].

9. Игровая природа текста.

Специфическая природа карнавала – игровая: “в карнавале сама жизнь играет, а игра на время становится самой жизнью” [4, с. 16].

Несомненно, “Лесок” Кузмина – произведение игровой природы; имплицитно и эксплицитно выраженный мотив игры пронизывает весь его текст. Так, в 1-м фрагменте “Шекспировского леска”, в “Приглашении”, сказано об игровых и игровых любовных взаимоотношениях: “О, радость примиренья! Опасная игра!” [15, с. 97], мотив игры звучит и в “Интермеццо”, применительно к миру природы: “И трава ложится, играя, / Под веселым звоном косы” [15, с. 99]. Об игровой природе текста красноречиво говорит и языковая (анаграмматическая) игра, и его криптографическая подоплека, о которых речь пойдет далее.

10. Амбивалентность образов. Подчинение карнавального смеха мистериальному и их взаимопроникновение.

Карнавальная смех – “амбивалентен: он веселый, ликующий и – одновременно – насмешливый, высмеивающий, он и отрицает и утверждает, и хоронит и возрождает” [4, с. 20–21], что является феноменом циклического, возвращающегося времени.

Думается, что в “Леске” в облике известных персонажей Шекспира, Апулея, Гете Кузмин иронично вскрывает амбивалентность человеческой природы и в свете современной исто-

рии пародирует (во фрагменте “Чудеса”) важную идею трагедии “Фауст”: спасения человечества, которое в собственных руках человека. При этом Кузмин не снижает главные мистериальные идеи “Фауста” и всей античной, средневековой и мировой литературы: очищения и возвышения души. Пародирующее начало в “Леске” – последовательно амбивалентно, т. к. пройдя земные испытания, любовные и социальные, путь души завершается в “Леске” мистериально – апулеевским сюжетом о посвящении Луция, осознавшего греховность своей жизни, в культ Изида.

В финальном прозаическом эпизоде “Купание идолов” (который также подан иронично) упоминается карнавальная маска Апулея осла накануне его заключительной и решающей метаморфозы: “Осел, добравшись до роз, благочестиво жует их” [15, с. 114]. Осел как “один из древнейших и самых живучих символов материально-телесного низа” [4, с. 90], по Бахтину, как главный герой средневекового карнавального “праздника осла”, уже “благочестиво жует” магические розы и готовится к перевоплощению в человека и преобразению в сторонника культа Изида, что символизирует прерывание карнавала и завершение карнавальных сцен “Леска”.

Таким образом, хотя пародийные, кукольные персонажи-марионетки “Леска” живут по законам карнавального циклического времени, но карнавальность подчиняется здесь мистериальным задачам: всё карнавально-гротескное, сниженное или низкое, получает статус временного, преходящего, неистинного и является непреложным условием инициального испытания главных героев, т. е., согласно концепции Б. Б. Шалагинова [28], карнавал включен в мистику. Впрочем, в финальных эпизодах поэмы “Лесок” карнавальные и мистериальные начала взаимно пронизывают друг друга, образуя сложную амбивалентную целостность: здесь осел, “добравшись до роз, благочестиво жует”, а в честь Изида исполняют не гимны, а “куплеты”.

Мистериальные мотивы сосредоточены и в “Куплетах Изида”, заключительном стихотворении “Леска”, где утверждается единственно истинный путь – восхождение к “небесным обителям”, говорится о Божественной Троице, духовной благодати, а также о пути души, окруженной обманом и непостоянством, застенчиво остановившейся перед лестницей в духовный храм. Заключительный вывод автора прочитывается вполне определенно и ясно: “Всё зыбко, переменчиво, / Обман – и тут, и там. / Стоит душа застенчиво / У лестницы во храм”, “Не надо беспокоиться, / Кто мудр и сердцем прост. / Божественная Троица / На утлый вступит мост. / Венчается, венчается! / Желать, терпеть и ждать. / Вовеки не кончается / Изида благодать” [15, с. 114].

11. Характерные элементы мениппеи.

Кукольное представление “Гофмановского леска” в жанровом отношении является модифи-

кацией мениппеи (термин Бахтина) – “серьезно-смехового” жанра, развивающего неклассический канон “гротескного реализма”. Основное своеобразие мениппеи как особого отношения творца к изображаемой им действительности составляет ее “прозаический уклон” (в формально-содержательном плане): сатирический, профанирующий, фамильярный, карнавализованный подход человека к миру и к себе самому [17, с. 527]. Автор мениппеи изображает события “на одном ценностно-временном уровне с самим собою и со своими современниками (а следовательно, и на основе личного опыта и вымысла)” [5, с. 457]. Мениппея в современных условиях – проводник карнавального мироощущения. Содержательная основа амбивалентной структуры мениппеи – “поиски философских, нравственных, социальных истин при фамильярном контакте с живой современностью. Смех и авантурный сюжет – средства испытания и “провоцирования” высоких идей и остропроблемных ситуаций” [21].

“Живая современность”, “серьезно-смеховое” отношение к российской пореволюционной действительности конца 1910-х – начала 1920-х гг. стали завуалированным фоном для поиска героями-протагонистами “Гофмановского леска” общечеловеческих ценностей в сложной, переходной ситуации прихода к власти “грядущего Хама”, эпохи разрушения мира высокой культуры и профанации классических ценностей. Гегель сравнивал всякую революцию с карнавалом, так как “она есть рождающий и очищающий акт космического становления, когда рушатся старые нормы, сгорая в пожаре социальных конфликтов, и в моменты потрясений возникают новые” [цит. по: 18, с. 12]. Карнавал – это универсальный символ смены и обновления, он всегда был связан “с кризисными, переломными моментами в жизни природы, общества и человека” [4, с. 17].

Как в характерной мениппее, в карнавальном прозе Кузмина смешивается серьезное, лирическое и комическое, при этом доминирует общая пародийная установка. Карнавальный смех – “универсален, он направлен на все и на всех”, “весь мир представляется смешным, воспринимается и постигается в своем смеховом аспекте, в своей веселой относительности” [4, с. 17]. Универсальность и амбивалентность характеризуют и смеховую стихию “Леска”: несмотря на гротескное отражение современной трагической действительности, “Гофмановский лесок”, как и вся поэма Кузмина, оканчивается жизнеутверждающе.

Создание провоцирующей ситуации испытания эстетической и нравственной истины, социальной правды и их носителей (Вилли Хьюза, Орландо, Розалинды, Адониса, Венеры, Париса, Афродиты, Луция, Фауста, Мефистофеля, Гретхен) предопределяет миросозерцательный универсум поэмы Кузмина и предельный ее топографизм: в “Леске” действие осуществляется в диапазоне от Эллады, Древнего Ри-

ма, Ближнего Востока до современных европейских локусов.

В мениппее идеально-смысловой, “высокий” план сочетается с самым “низким”, “трущобным натурализмом” [17, с. 528]. В “кукольных” фрагментах “Гофмановского леска” принцип сопряжения самого высокого с самым низким стал основополагающим. В поэме свободно чередуются сцены с ностальгическим, поэтизированным упоминанием Кенигсберга, Тавериады, Генисарета, “далекой и близкой Италии”, Божественной Троицы – и банальный трагифарсовый сюжет “уличного контрданса” “худой, черной девицы” либо гротескные сцены кукольного спектакля.

Поведение и высказывания героев мениппеи эксцентричны, им сопутствует атмосфера безумия и граничащих с нею грез, сна [23, с. 92]. Эксцентричны и безумны действия, внешность и грезы кукольных Фауста, Мефистофеля, Гретхен и некоторых других персонажей поэмы Кузмина.

Для менипповой сатиры существенно также создание фантастической среды обитания – оживление царства мертвых, нисхождение в преисподнюю (такие мотивы наблюдаем и в “Гофмановском леске”), полет в небеса Фауста с Мефистофелем на гороховой колбасе; фантастика “переворачивает общепринятую иерархию ценностей, порождает свободный от условностей тип поведения героев” [27].

По законам мениппеи, фантастический элемент парадоксальным образом разрушает наивно-реалистическую целостность и завершенность образа человека и мира, делая возможным новую его целостность [17, с. 529]. Смещение и смещение “верха” и “низа”, реализма и фантастики, лирического, трагического и профанного, смехового в поздней прозе Кузмина отражало особый дух “переходной” ситуации в России в первые пореволюционные годы, своеобразный дух советского “черного карнавала”. Говоря словами Бахтина о Достоевском, вера и идеалы героев-протагонистов “Леска” поставлены в фамильярный контакт с мировым злом, развратом, низостью, пошлостью [2, с. 153].

Таким образом, в творчестве Кузмина начала 1920-х гг. прослеживаются характерные элементы мениппеи: выражение “серьезно-смехового” начала, духа “живой современности”, “приключения идеи или правды в мире” [2, с. 153], социальный утопизм, то есть поиски “последних”, предельных ответов на такие же вопросы, предельная свобода сюжетного и философского вымысла, экспериментирующей фантастики, фамильярный контакт самого высокого с самым низменным, оксюморонное построение образов и сюжетов, сочетание несочетаемого или противоположного, предельный диапазон и смешение топографических, темпоральных, психологических планов; скандальность и эксцентричность, стилистическая разноплановость, нарочитая многостильность и неоднотонность, злободневная публицистичность (не риториче-

ская) [17, с. 528–529] как результат увлечения актуальной проблематикой.

Карнавальный хронотоп “Леска” обусловлен авангардными приемами его моделирования: пространственно-временными сдвигами, сопряжением разновременных пластов. В один ряд поставлены культурно-исторические феномены разных эпох; события культурной жизни и истории рассматриваются в своей внутренней взаимосвязи. Мифологические и исторические события проецируются на современность; в сюжет введены исторические персонажи, известные люди прошлого и настоящего (музыканты, художники, киноактеры и др.), древнегреческие и римские боги и герои (Венера и Адонис, Афродита, Афина, Гера, Парис, Елена). Один из важных принципов создания образов в поэме “Лесок” – иносказательность, основанная на сочленении античных мифов с древнеримскими, а также английскими, немецкими ренессансными и более поздними реалиями.

Сюжетное время в поэме “Лесок” передано как “быстрый поток”, темп которого то замедляется, то нарастает до “лихорадочной быстроты” мелькающих сцен и событий. Основные приемы монтажной композиции поэмы – принцип темпоральных смещений, прерывистость и фрагментарность дискурса – находят выражение во внезапных, психологически и эмоционально мотивированных переходах от событий одних эпох к другим, более ранним или поздним. Такая дискретность изображения и смещенный хронотоп – “бег сквозь века” (по словам Вагинова [9, с. 12]) – соотносимы с состоянием человеческой психики в эпоху механизации, более всего – в советские пореволюционные годы.

12. Криптография как способ карнавализации дискурса.

Исследование звуковой стихии поэтической речи Кузмина выявило любопытную особенность: одним из средств карнавализации художественного мира писателя стало использование тайнописи. Уже в 1900-е гг. певец “прекрасной ясности” включал в художественную ткань своих стихотворений криптограммы, составленные на интимную тематику. Способом создания криптограмм стало анаграммирование – воспроизведение заданных слов путем перестановки букв или повторения звуков в ближайшем контексте. Поэзия и малая проза Кузмина начала 1920-х гг. тоже обладают несколькими уровнями прочтения; анаграммы придают произведениям игровой, карнавальский или интимный, или драматический отсвет [32, с. 11–144].

Скрывая не только заумные, метафизические, мистические смыслы, но и интимные или профанно-смеховые подтексты, тайнопись становилась средством карнавализации, неотъемлемым атрибутом игровой стихии русской литературы Серебряного века. Уже в 1900-е гг. “общий баловень и насмешник” [1, с. 289] поэт-кларист Кузмин создавал стихи, в которых ана-

грамматическая зашифровка имен и слов позволяла реализовать отдельные игровые стратегии автора. “Наивный экстаз умиления и столь же наивный экстаз веселья и шутки – вот основы художественного пафоса Кузмина”, – отметил Б. М. Эйхенбаум в 1920 г. [33, с. 351].

Кузмин был признанным мастером стиха и стилия, тонким ценителем, знатоком и приверженцем древних культур и новых исканий. В 1906–1912 гг. Кузмин поддерживал регулярные дружеские отношения с замечательным мастером анаграмматического искусства Вяч. И. Ивановым, учеником и собеседником Ф. де Соссюра, который мог делиться с ним своими размышлениями в области анаграмм [24, с. 221]. Анализируя “скрытые” имена в русской поэзии, В. Н. Топоров обнаружил два случая анаграммирования имени в ранних стихотворениях Кузмина: в “Акростихе” (1908), обращенном к В. Брюсову, и “Петь начну я в нежном тоне...” (1909) с посвящением В. К. Шварсалон [24, с. 225–226]. Н. А. Богомоллов выявил анаграммы в “Первом Адаме” (1922) [8, с. 162–163], Л. Г. Панова – в стихотворении “Рыба” (1918) [19, с. 521]. В последние годы были опубликованы и некоторые другие анаграмматические разборы стихотворений Кузмина [29–32]. Однако дальнейшие наблюдения убеждают в том, что своеобразие анаграмматизма и криптографии поэта охарактеризовано не достаточно полно. В более тщательном анализе нуждается и карнавализованная малая проза Кузмина начала 1920-х гг., и его поэма “Лесок”.

Предлагаемые наблюдения и анализы, при всем их постоянном соотношении с литературными, биографическими, социокультурными контекстами не всегда могут быть строго верифицированы, но игровой, ироничный, карнавальский характер творчества Кузмина, его изощренная поэтическая техника, интерес к играм с именами, пристрастие к “поэтическому эзотруизму” [24, с. 222], интерес к акустическим эффектам, фонетическим повторам, языковым парадоксам, суггестивной звукописи, созданию собственных языковых норм позволяют надеяться, что эти материалы верно отражают дух творческих исканий поэта.

Замечательна тематика одного из “Тринадцати сонетов” (1903), первого опубликованного цикла Кузмина. Сонет “Открыто царское письмо нельзя прочесть...” может служить “ключом” для криптографических подтекстов автора: “Открыто царское письмо нельзя прочесть, / Но лишь поднести его к свече горящей – / Увидишь ясно из бумаги спящей / Ряд слов, несущих царственную весть”, “Моя душа есть царское письмо, / Открыто всем, незначаще иль лживо. / Лишь тот прочтет, кому прочесть дано, / Кому гонец приносит бережливо. // От пламени любви печати тают / И знаки роковые выступают” [16, с. 594–595].

Тайнопись позволяет уточнить имена явных и скрытых адресатов произведений Кузмина. Названное или подразумеваемое имя адреса-

та – любимого человека, друга или родственника поэта – может стать поводом для поэтической этимологизации, следовательно, оно может служить ключевым словом-темой для возникновения анаграммы. Обратимся к произведениям, адресаты которых хорошо известны.

Цикл стихотворений “В дороге” (1913, сборник “Глиняные голубки”) посвящен Юрию Юркуну. Под звучным псевдонимом скрыт писатель и художник Иосиф Иванович Юркунас, друг и постоянный спутник Кузмина, с 1913 г. до самой смерти. Систематическое появление в текстах именных анаграмм друга подтверждает этот факт: “Стать полноводною рекой” (10-тикратный повтор ю и 11-тикратное у – в тексте из 16-ти строк – указывают на уместность именных анаграмм друга: ЮРЕ, статья ЮРОНЬКОЙ¹), “Зарю грядущих тёплых лет” [16, с. 233–234] (ЮРА) (“Слезам сердце я омою...”). Вероятные криптонимы того же адресата найдем и в других стихотворениях цикла: “Я верю, верю. К чему порука?” [16, с. 236] (верю ЮРЕ, ЮРОЧКЕ ЮРКУНУ) (“Еще не скоро разбухнут почки...”), “Смотрю, раскрыв глаза, – / Так, это вы... / Только нет в руках ваших палки...”, “Раскрою глаза все шире” [16, с. 238] (дважды: *раскрою*, *смотрю, раскрыв глаза*) – это вы, ЮРА ЮРКУНАС) (“Мы думали, кончилось все...”) и др. В акrostихе того же цикла “Ютясь в тени тенистых ив...” имя адресата прочитывается не только по вертикали, в начальных буквах строк (ЮРОЧКЕ ЮРКУНУ), но и анаграмматически. В трех катренах буква ю встречается 11 раз; ассонанс на ю, отраженный в таблице Приложения, образует такие криптонимы: “Ютясь в тени тенистых ив, / Раздумчиво смотрю в аллею” (Ю...ра, Юр...ра, Юр...а), “Ютясь в тени, я не жалею / Раскатной радости мотив” [16, с. 234] (ЮРА ЮРКУНАС).

Не только поэзия, но и проза Кузмина представляет любопытный материал для анаграмматического анализа. Такова, к примеру, “объяснительная проза” к “лирической поэме для музыки” “Лесок”. Поэма посвящена Юркуну и, действительно, некоторые созвучия лирических стихотворений и “объяснительной прозы” порождают отчетливые звукообразы его имени. Например, в 12-м, заключительном фрагменте “Гофмановского леска” – “Окно в сад”: “Откройте окно! Как накурено! Полно читать, Теодор! <...> Откройте окно! Уж утро. Как блестит трава, щебечут простые птички, облака стоят кудрявым стадом. И колокола тихо поют навстречу солнцу. О, Моцарт!” [15, с. 109] (дважды: Ю...ркун Ю...рунька или Юрку...уркун, ЮРКУН ЮРОНЬКА, ЮРКУНАС – почитатель Гофмана и Моцарта, который может быть соотнесен в данном контексте с читающим по ночам, курящим Теодором).

В 3-м фрагменте “Шекспировского леска”, “Вилли Хьюз Розалиндой”, в облике молодого актера шекспировской труппы, исполнявшего женские роли, предполагаемого адресата сонетов В. Шекспира Вилли Хьюза тоже угадывается намек на молодого друга автора, что подтверждает и звукообраз его имени: “Добрый Орlando, ты ищешь под курткой мальчика горячей груди Розалинды, но под лифом возлюбленной найдешь нежную, но крепкую грудь Вилли Хьюза” (грудь “под курткой мальчика” – ДРУГ ЮРОЧКА, “нежную, но крепкую грудь” – ЮРКУН), “Ведь еще неизвестно, лукаво ли он улыбнется, поманив тебя за кулисы, или расхохочется и закурит трубку в кофейне. Под вечер подойдет к широкому окну”, “мечтая о кораблях, Америке, роли Клеопатры” (закурит трубку Юрку...кун). Уместной представляется также неполная именная анаграмма в словах “под лифом”, “в кофейне” (ИОСИФ). Аналогия между Вилли Хьюзом и другом Кузмина уместна потому, что в юные годы, до знакомства с Кузминым, Юркун тоже играл на сцене; актриса О. Н. Гильдебрандт-Арбенина вспоминала, что Юркун в юности был “актером с нелепым псевдонимом “Монгандри”» [12, с. 192]. Возможно, звуковые соответствия между псевдонимом Монгандри и словосочетаниями с именами шекспировских персонажей, из фрагмента о Вилли Хьюзе, – “добрый Орlando”, “горячей груди Розалинды” – не случайное совпадение. Фонетические повторы в тех же именах, усиленные 11-тикратным повтором до / од / дё, порождают и другое созвучное тайное имя друга: “Добрый Орlando”, “горячей груди Розалинды”, “и о тебе, Орlando!” [15, с. 98] (трижды: ДОРИАН – прозвище Юркуна, придуманное для него Кузминым²).

Говоря о “добром Орlando”, автор мог подразумевать и самого себя, это подтверждают анаграммы фамилии поэта, о которых сигнализируют фонетические повторы – шестикратное ку и двойное смежное заку в небольшом фрагменте из трех предложений: под курткой, крепкую грудь, “Ведь еще неизвестно, лукаво ли он улыбнется, поманив тебя за кулисы, или расхохочется и закурит трубку в кофейне” (“поманив за кулисы” тебя, Куз...мина).

Но не только Кузмин и Юркун могли быть прообразами “доброго Орlando”, который надеется на расположение нового Вилли Хьюза. Созвучия имен Орlando, Розалинда и близлежащих слов, как и некоторых других словосочетаний, навевают также звукообраз имени молодой актрисы, возлюбленной Юркуна: “Добрый Орlando, ты ищешь под курткой мальчика горячей груди Розалинды, но под лифом возлюбленной найдешь” (О. Н. ГИЛЬДЕБРАНДТ или Гильде...илд<е>брандт ОЛИЧКА, Олень...ка), “подойдет к широкому окну, долго будет сто-

¹ М. А. Кузмин часто называл своих друзей и подруг уменьшительно-ласкательными именами: Юрочка, Оленька или Моня, Тяпа, Юша.

² Сравним начальные строки второго стихотворения цикла “В дороге”, адресованного Юркуну: “Вы – молчаливо-нежное дитя, / Лениво грезите о Дориане” [16, с. 233].

ять <...> может быть, и о тебе, Орландо!" (ОЛЬГА Г<и>лдеб...илдебрандт-АРБЕНИНА), "Добрый Орландо <...> под лифом возлюбленной найдешь <...> мечтая о кораблях <...> и о тебе, Орландо!" (Арб...бенина, мечтая о возлюбленной Арбени...бениной), "лукаво ли он улыбнется" (ОЛИНЬКА), "роли Клеопатры" (роли ОЛИ, мечтая об ОЛЕ), "найдешь нежную" (ЖЕНУ). Звукообразы и соответствующие им анаграммы указывают, что в основу данного микросюжета могла быть положена ситуация создавшегося в конце декабря 1920 г. "любовного треугольника", реальные взаимоотношения между Кузминым, Юркуном, Арбениной. В своих воспоминаниях Арбенина отметила, что ее отношения с Юркуном начались с разговоров "о героинях Шекспира – Розалинде и Виоле" [12, с. 141].

Анаграмматический анализ всех текстов и подтекстов поэмы говорит о том, что указанная любовная тема – одна из ведущих потаенных тем "Леска" (как и многих других сочинений Кузмина 1921–1922 гг. [32, с. 57–111]). Наиболее последовательно она прочитывается в первой и третьей частях поэмы.

Рассмотрим другие примеры из "Шекспировского леска". Так, в 6-м фрагменте "Охота Адониса" знакомые повторяющиеся звукообразы сопровождают описание внешности молодого охотника: "Лицо у Адониса вроде лорда Пэмброка или молодого Дугласа, может быть, простого браконьера на земле этих лордов. Оно будет снится Бердсли. Он" и т. д. (ДОРИАН или "лицо у Адониса вроде лорда" ДОРИАНА, ЙУРКУНАСА). Ключевое имя – "молодой Дуглас", близкий друг О. Уайльда, один из прототипов образа Дориана Грея. Криптонимы актрисы тоже убедительно и мозаично складываются из многих созвучных имен и титулов – "вроде лорда Пэмброка", Дугласа, Бердсли, – но более точно угадываются под маской "простого браконьера на земле этих лордов. Оно будет снится" (О. Н. ХИЛЬДЕБРАНДТ–АРБЕНИНА¹), "снился Бердсли. Он откидывает волосы" [15, с. 99] (О. Н. <Г>ИЛЬДЕБРАНДТ) и др.

Любовная тематика сквозит и в анаграмматических подтекстах "Апулеевского леска". Рассмотрим 6-й фрагмент-миниатюру "Представление: Суд Париса". В описании внешности Париса и окружающей его обстановки рассеяны именные анаграммы Юркуна: "На склоне сидит Александр Парис во фригийской шапке. Он прекрасен <...> По радуге одна за другою спускаются богини" (ДРУГ Ю. ЮРКУНАС или Юрку...рк<у>нас), "к собственному пищеварению. На коленях румяное, раздвоенное ябло-

ко" (ЮРОНЬКА), "Парис во фригийской", "к музыке сфер", "Пастушеская симфония" (ИОСИФ) и др. Потаенные имена друга поэта позволяют отождествить его с красавцем-пастухом Парисом. Возможен здесь и авторский криптоним: "он прислушивается не то к музыке сфер <...> садятся ему на золотое плечо" (прислушивается к Кузм...змину, к музыке Кузм...узмина).

Со скрытыми именами Юрия переплетаются криптонимы второго вероятного персонажа потаенного плана. Реплика "Пастушеская симфония", пастушеский колорит фрагмента, облик и наряд Париса могут служить намеком на театральные костюмы пастуха и пастушки, в которых явились на костюмированный бал 11 января 1921 г. Юркун и его подруга Арбенина [7, с. 395]. Образы богинь, бабочек, радуги, румяного яблока подсказывают возможность именных анаграмм подруги Юркуна: "На склоне сидит" (ОЛЕНЬКА), "На коленях" (ОЛЕНЬКА), "желтые бабочки садятся ему на золотое плечо. По радуге одна за другою спускаются богини" ("по радуге одна" спускается ПОДРУГА ГИЛЬДЕБРАНД Олеч...ичка). В сочетании слов "Парис во фригийской шапке. Он прекрасен и простодушен" [15, с. 112–113] угадывается вероятная анаграмма-закрепка КРИПТОГРАФИЯ.

В последующих фрагментах на суд Париса предстают три богини, в отдельных чертах внешности которых сквозят знакомые черты облика Арбениной. Эти сближения в каждом из фрагментов подтверждены и анаграмматически. Так, в 9-й миниатюре "Афродита" описана богиня любви и ее восприятие Парисом, здесь появляется звукообраз фамилии не только Арбениной, но и Юркуна: "словно душистый ветер, гонящий оборванные лепестки цветов" (О. АРБЕНИНА или АРБЕНИНОЙ), "легкого вина, искр закрутился", "Раскройся они больше" [15, с. 113] (ЙУРКУНАС) и др.

Переплетающиеся криптонимы Юркуна и Арбениной просматриваются и во многих других миниатюрах "Леска" [32, с. 119–139]. Таким образом, посвящение Юркуну и предположительные криптонимы автора, его друга и Арбениной проецируют три части "Леска", состоящие из "музыкальных пьес камерного характера, объединенных поэтическим содержанием", на судьбы и жизненные ситуации ("камерного характера") реальных троих людей, объединенных любовью и дружеской привязанностью в "едва ли не самый странный "брак втроем" в истории русской литературы" [7, с. 395]. Об этом же иносказательно говорят и слова заключительного музыкального номера "Леска": "Божественная Троица / На утлый вступит мост. // Венчается, венчается!"

Заключительная прозаическая 11-я миниатюра "Апулеевского леска" – "Купание идолов" – традиционно содержит вероятные криптонимы Юркуна: "К морю, еще серому на рассвете", "черпают воду", "Скопцы поднимают к красному небу крутые серпы", "серпы опускаются" (ЮРКУНАС ЮРА, ЮРКА или ЮРОНЬКА). Кро-

¹ Данный фонетический вариант криптонима – Хильдебрандт – представляется вполне уместным не только благодаря его корреляции с фамилией Гильдебрандт. Свои акварели и рисунки актриса и художница нередко подписывала именно так: Olga Hildebrandt (например, акварели "Три фигуры в пейзаже" (1931), "Южный пейзаж" (1933), "Зоосад", "Гуляние в парке" (1934), "Белая ночь" (1935) из коллекции работ О. Н. Гильдебрандт, хранящихся в Отделе рисунка Русского музея, Санкт-Петербург).

ме того, “Купание идолов” привносит в текст поэмы определенные политические аллюзии: “медные кумиры”, идола, “красное небо”, “пустое небо”, гимн, серпы, скопцы, осел, добравшийся до роз, и т. д.: “при первых лучах певцы начинают пронзительный гимн. Скопцы поднимают к красному небу крутые серпы. Осел, добравшись до роз, благочестиво жуёт их” [15, с. 114]. Вероятные метафорические намеки на современную ситуацию в стране угадываются и в других миниатюрах, порождая коррелируемые с контекстом звукообразы.

В дореволюционные времена эстет Кузмин был “совершенно чужд политики” [цит. по: 6, с. 36], однако события 1917 г. не могли не привлечь его заинтересованного внимания, а ситуация в стране после октябрьского переворота побудила его сделать резкие выводы о новых формах правления. Об этом свидетельствуют записи в дневнике поэта. Например, 20 июля 1918 г., после “подлого убийства” царской семьи, он отметил: “Безмозглая хамская сволочь, другого слова нет. И никакой никогда всеобщей социальной революции не будет. Наш пример всем будет вроде рвотного” [цит. по: 7, с. 364]). Политические взгляды и настроения Кузмина выражают и отдельные произведения, не опубликованные при жизни автора, такие как “Ангел благовествующий” цикла “Плен” (1919) или “Не губернаторша сидела с офицером...” (1924), в котором Богородица говорит о большевиках: “Я женщина. Жалею и злодея. / Но этих за людей я не считаю” [16, с. 667]. Выразительные криптограммы на политическую тематику обнаруживаются и в фантазмагорической второй части поэмы “Лесок” – в “Гофмановском леске”.

Так, в 6-й миниатюре “Представление: кукольный Фауст” указание на то, что кукольный спектакль, да и сам театр воспринимаются лирическим героем неоднозначно, амбивалентно (“театр: не то храм, не то ярмарочный балаган”), придает и всему тексту, и театральному представлению некую двусмысленность, возможную иносказательность, а заявление о том, что “все шло шиворот навыворот”, привносит в описание кукольного представления оттенки профанации и фарсовости. Декорированность дам может иронично оттенять завуалированность смыслов и подтекстов. Семантика финальных слов миниатюры (“Когда началось представление, я думал, что я сойду с ума, до такой степени все шло шиворот навыворот”), вся система образов вполне могут быть метафорически соотносимы с реальной ситуацией в России конца 1910-х – начала 1920-х гг. Вероятную криптограмму на политическую тему может содержать слово *представление*: в заголовке “Представление: кукольный Фауст” слышится “ПРЕДСТАВЬ: ЛЕНИН – кукольный Фауст”. Ключевые слова и смыслы: 1) сам образ и поведение “кукольного Фауста”; 2) “Я все жду, что под серым пальто зацветет розовая лента” (колоратив будто намекает на красную

ленту – атрибут большевиков; об этом говорит и звукопись: “*небольшое общество*” БОЛЬШЕВИКОВ); 3) изменившееся мнение героя о привлекательности спутника (“Спутник мой не кажется мне таким красивым, как полчаса тому назад”), а также самого представления (“Впереди – театр: не то храм, не то ярмарочный балаган”, “все шло шиворот навыворот” [15, с. 106]); в этой связи вспоминается первоначальное оптимистичное, восторженное отношение Кузмина к октябрьскому перевороту, совершённое большевиками, и довольно быстрое разочарование в нем.

В следующей миниатюре облик Фауста, его атрибуты и поведение (“суетливый ученый”, “скорей молод”, “библиотека в порядке”, “политическая экономия”, “судорожно записывает что-то”, “в клетке диалектики”) могут вызывать определенные аналогии между современным балаганом, профанным Фаустом и вождем-идеологом октябрьского переворота 1917 г.: “Из голубоватого тумана появляется” [15, с. 106–107] (УЛЬЯНОВ).

Далее Фауст изображается как “студент лет сорока, задолбивший расшатанные мозги бестолочью диалектики” и отдающий свою “маленькую душу” дьяволу. Фонетические повторы вновь воссоздают узнаваемый звукообраз: “Фауст передает свою маленькую, стыдливую, голую душу”, “*вкладывает волю, кое-какие стремления*” (УЛЬЯНОВ–ЛЕНИН), “С его появлением”, “определенное лицо Чаплина. Но довольно фантазмагорий!”, “*Неизвестно откуда является*” (УЛЬЯНОВ–ЛЕНИН или В. ЛЕНИН).

Выразительно изображается в “Леске” и второй центральный персонаж бессмертной трагедии Гете – *Мефистофель*, чья роль и имя могут быть соотносимы в данном контексте с деятельностью организатора и лидера ВЧК: ФЕЛИКС. Кукольный Мефистофель из “Гофмановского леска” похож “на традиционного Фауста” или Леонардо, “почтенный пастор” с “прекрасным, важным ликом”, “струящейся бородой”, с появлением которого “все делается переменчивым, нестойким, текучим, призрачным”. Предполагаемые криптонимы показывают, что в сознании автора Мефистофель мог ассоциироваться, вероятно, с председателем ВЧК: “скорее похож на традиционного Фауста или, скорее, на Леонардо да Винчи. Прекрасный, важный лик! струящаяся борода <...> Мефистофель вкладывает волю” (ФЕЛИКС или Фель...ликс), или в карнавальном контексте: “*Неизвестно откуда является кофейник*” (ФЕЛИКС или ФЕНИКС – вероятный скрытый намек на “железного Феникса”); “Фауст передает свою маленькую, стыдливую, голую душу в коробочке”, “*очки блестят*” (дважды контактно: ЧЕКА, ЧК) и др.

Фауст с Мефистофелем могут быть соотносены не только с популярными политиками. С помощью кукольных гротескных персонажей Кузмин мог травестированно представить и актуальную для него собственную драматическую любовную историю. Вероятный авторский

криптоним находим в словах *текучим, маленькую, “Неизвестно откуда <...> Они пьют с энтузиазмом, и Мефистофель душевно поздравляет Фауста, жмет руки, очки блестят”* (Ку...узмин, энтузиазм Ку...узмина). Предполагаемые криптонимы его друга: “четыре руки <...> вокруг пупа <...> струится только сюртук и речь. <...> Фауст передаёт свою маленькую, стыдливую, голую душу в коробочке <...> Неизвестно откуда является кофейник и кружки с пивом. <...> поздравляет Фауста, жмёт руки, очки блестят. <...> снова жмёт руки” (“сюртук и речь” ЮРОЧКИ, “руки, очки” ЙУРОЧКИ, Юр...урочки, Юрку...кун или Юрку...кунас, ЙУРКУН; см. таблицу в Приложении), Мефистофель (ИОСИФ), “похож на традиционного Фауста или, скорее, на Леонардо да Винчи” (ЛЕОНАРДО – ДОРИАН), задерживает (ГРЕЙ). Судя по сюжету и анаграмматическим контекстам, Фауста можно соотнести с Юркуном, Мефистофеля – с Кузминым, но в некоторых случаях – и наоборот.

Предвосхищая тему следующей миниатюры “Гретхен”, в конце 8-го фрагмента появляются вероятные криптонимы О. Н. Арбениной: “Комната принимает вполне благообразный вид”, *голая* [15, с. 107] (ОЛЬГА ГИЛДЕБРАНД).

В миниатюре “Гретхен” дано дискретное, изменчивое, “струящееся” изображение игрушечной подруги кукольного Фауста. Здесь же находим и убедительные именные анаграммы подруги Юркуна: “Гретхен – маленькая фигурка <...> головки: невинной девушки, модной картинки, Жанны д’Арк, Отеро, Кавальери, Офелии, Сары Бернар, Терезы Энбер и т. п. Невинная девушка и Елена нравятся Фаусту больше всего” (фигурка и головки “Сары Бернар, Терезы Энбер” – Ги...иль<д>ебрант-Арбен...ениной, АРБЕНИНА), “маленькая фигурка <...> На верхнюю оконечность ежеминутно наклеиваются <...> Невинная девушка и Елена нравятся Фаусту больше всего” (“наклеиваются” маленькая ОЛЕНЬКА, Оль...ленька). И здесь же с криптонимом Арбениной переплетаются анаграммы имени Юркуна (в роли Фауста?), который, соответствуя содержанию контекста, действительно коллекционировал вырезки (“нарез”) – репродукции, фотографии и рисунки из литературно-художественных журналов и газет (“вырезанные откуда попало” картинки): “Похожее всего на раковину или на копилку. На верхнюю оконечность ежеминутно наклеиваются <...> начинает мять фигурку” [15, с. 107–108] (“на верхнюю оконечность” – Ю. ЮРКУН, ЮРОНЬКА или ЮРОЧКА ЮРКУН, на ЮРОНЬКУ; похож на раковину ЙУРОНЬКА Йурку...кун; “мять фигурку” – ЙУРКУ).

В числе анаграмматических интерпретаций образа Гретхен стоит отметить также вероятные политические аналогии, к примеру, такие: “Гретхен – маленькая фигурка, безо всякой формы, вроде моллюска” (фигурка вроде ЛЮКСЕМБУРГ или Люксем...бург), вырезанные, Терезы Энбер (головка РОЗЫ, РОЗА) или в заключительном предложении: “Но когда он

начинает мять фигурку, вместо Елены оказывается Жорж Занд” (“фигурку, вместо Елены” ЛЬУКСЕМБУРГ, РОЗА); “головки: невинной девушки, модной картинке” (ИНКИ АРМАНД) и т. д. Ключевое имя – “Жорж Занд”: известная писательница была сторонницей республиканских взглядов.

Еще одна знаковая миниатюра в продолжение темы договора Фауста с Мефистофелем – “Чудеса”. Социально-политические аллюзии прочитываются здесь еще более ясно и открыто.

Уже первая фраза подсказывает название улицы, на которой располагалась печально известная петроградская ЧК: “Летают на гороховой колбасе” (на Гороховой), “У Фауста выскочила огромная шишка любви к человечеству” (дважды: ЧК). Уточнить смысл образа адского “интерната или исправительного заведения” позволяют вероятные анаграммы в финальной фразе: “Если бы лица могли что-нибудь выражать, они выразили бы такую муку, перед которой муки Лаокоона и Прометея – детские игрушки” (“муки Лаокоона” – КОММУНА). Возможен и другой, более сниженный, бытовой вариант анаграмматического прочтения: “муки Лаокоона” могут быть муками КОММУНАЛКИ – многолюдной коммунальной квартиры, в которой в 1918–1936 гг., до самой смерти, вынужден был жить Кузмин.

В уместном контексте “Чудес” снова прочитываются вероятные криптонимы “кукольных” Фауста и Мефистофеля. Звуковые повторы в словах *шрапнели, исправительное, не проваливаются* навевают звукообраз партийного имени и фамилии главы правительства: “интернат или исправительное заведение”, “Все закрывают глаза, но никуда не проваливаются”, *шрапнели* (дважды: в исправительном заведении – ПРАВИТЕЛИ), “исправительное заведение <...> Питаются пилюлями. Депутации к Фаусту. <...> никуда не проваливаются”, *шрапнели* (не проваливается В. УЛЬЯНОВ, Улья...льанов-ЛЕНИН или правитель В. ЛЕНИН). Повторы *езд, рез / зер, рж / жр, еф / фель* подсказывают вероятные криптонимы председателя ВЧК: пассажиров, “Посыпают сражающихся порошком, те мрут, как тараканы. Бросают нарезанные газеты вместо денег. <...> Все ясно, как расписание поездов. <...> То же расписание поездов, тот же интернат. Вы уже в аду, дети мои! Если бы лица могли что-нибудь выражать, они выразили бы такую муку, перед которой муки Лаокоона и Прометея – детские игрушки” (Дзержинс...инский, Дзержин...ский). Во фразе “Мефистофель заранее торжествует” [15, с. 108] угадывается неполная, но выразительная анаграмма ФЕЛИКС <Д>ЗЕРЖИНСКИЙ торжествует¹.

Предполагаемая закрепка: “на гороховой”, “огромный фаллос”, “выскочила огромная шиш-

¹ Более подробный анаграмматический разбор этого и других фрагментов “Леска” представлен в книге “Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса” [32, с. 119–139].

ка любви к человечеству” (“выскочила огромная” АНАГРАММА). Ключевые слова и смыслы: война, “нарезанные газеты вместо денег”, “депутации к Фаусту”, гротескно-утопический (или антиутопический) проект преобразования общества, вполне соотносимый с российской реальностью тех лет, быстро обернувшийся адской мукой для его участников. В духе социальной профанации демократических идеалов, стиль изображения адской действительности – балаганный или карнавалльно-гротескный (своеобразный советский “черный карнавал”, пляска смерти, или криптографический карнавал).

Таким образом, исследование анаграмматических и криптографических подтекстов в поэзии и малой прозе М. А. Кузмина 1900–1930-х гг. выявило, что насыщенные тайнописью и анаграммами лирические, интимные или серьезные, трагические, или игровые, смеховые, карнавальные произведения не были исключительным явлением в творчестве певца “прекрасной ясности”. Анаграмматический анализ игровых, гротескно-карнавальных, лирических, сакральных, трагических текстов Кузмина и других писателей позволяет говорить о том, что в русской литературе первой трети XX в. криптографический карнавал, тайнопись – явления не исключительные и не случайные, а вполне закономерные и прогнозируемые (тем более в послевоенные годы).

В поэзии и “малой” прозе Кузмина (лирической и карнавальной) анаграммы и криптограммы стали формообразующим фактором. Построение анаграмм отличается не только многократным повторением звуков ключевого слова (как у некоторых других поэтов), но служит решению специальной задачи – созданию потаенных планов произведения, скрытых от цензуры, для развертывания сюжетов на интимную, любовную или сакральную, а после 1917 г. – иногда и политическую тематику. Анаграммирование имен друзей позволяло реализовать отдельные игровые и карнавальные стратегии, как в случае со стихотворением “Я этот вечер помню, как сегодня...” и поэмой “Лесок” Кузмина.

Зашифровка анаграмм на политическую тематику давала поэту возможность выразить свою гражданскую позицию, приоткрыть видение пореволюционной ситуации в России, что было предпринято в стихотворениях цикла “Плен”, в “Леске” и других произведениях Кузмина. Многие персонажи карнавальных текстов (к примеру, кукольные Фауст, Мефистофель, Гретхен, Венера и Адонис, Парис и Афродита, ламия и другие из “Леска”), подобно актерам античного театра, в разных контекстах меняют свои маски и переодеваются карнавальные костюмы (для Париса это пастушеская одежда, для ламии – свадебное покрывало и т. д.); герои сменяют свой сценический антураж, бутафорию (гороховая колбаса, кофейник, кружки с пивом, книги, чернильницы у Фауста с Мефистофелем), сценическую обстановку (гостиничные номера, кукольный театр, рабочий кабинет Фауста, полет

над воюющей Европой, социальный “рай” в “Гофмановском леске”) и предстают перед читателями то “непонятными гениями”, то эксцентричными или “странными спутниками”, то “милыми приятелями” поэта, то циничными антигероями. Карнавальное снижение и анаграммы позволяют по-новому интерпретировать многие хорошо известные образы, предстающие в карнавалльно-гротескном мире произведений игровой природы в качестве профанных двойников политических лидеров и общественно значимых реалий.

Выводы. Карнавализованные анаграмматические тексты Кузмина обнаруживают несколько уровней прочтения и множественность восприятия образов. Многие карнавализованные творения автора – это уникальные опыты экспериментального и интеллектуального письма, которые подтверждают плодотворность и серьезность намерений “игровой” литературы.

Скрытый уровень прочтения многих произведений Кузмина (как гротескно-комических, так и трагических по своему тону) усиливает их карнавалный дух и выявляет их обличительный характер. Криптограммы нередко становятся одним из средств карнавализации, смеховой, игровой профанации, травестирования, обличительного пародирования советской действительности.

В перечисленных выше карнавальных явлениях, обнаруженных в поэтике “Леска”, карнавалльно-гротескная форма, говоря словами М. М. Бахтина, выполняет такие функции: “освящает вольность вымысла, позволяет сочетать разнородное и сблизать далекое, помогает освобождению от господствующей точки зрения на мир, от всякой условности, от ходячих истин, от всего обычного, привычного, общепринятого, позволяет взглянуть на мир по-новому, почувствовать относительность всего существующего и возможность совершенно иного миропорядка” [4, с. 45].

Результаты исследования показали, что художественный мир “Леска”, как и некоторых других произведений “малой” прозы Кузмина 1920-х гг., карнавален по своей природе: ему свойственны, говоря словами М. М. Бахтина, освобождающий характер смеха, сниженность, пародийность, развенчание, бесстрашие, дух “веселой относительности всякого строя, всякой власти и всякого положения (иерархического)”, направленность “на смену властей и правд, смену миропорядков” [2, с. 143, 146].

Список использованной литературы

1. Ахматова А. А. Сочинения : в 2 т. / А. А. Ахматова. – Москва : Худож. лит., 1990. – Т. 1: Стихотворения и поэмы. – 526 с.
2. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 4-е изд. – Москва : Советская Россия, 1979. – 318 с.
3. Бахтин М. М. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура) / М. М. Бахтин // Собрание сочинений / М. М. Бахтин. – Мос-

- ква : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4 (2). – С. 509–521.
4. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин // Бахтин М. М. Собрание сочинений / М. М. Бахтин. – Москва : Языки славянских культур, 2010. – Т. 4 (2). – С. 7–508.
 5. Бахтин М. М. Эпос и роман (О методологии исследования романа) // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – Москва : Худож. лит., 1975. – С. 447–483.
 6. Богомолов Н. А. Любовь – всегдашняя моя вера / Н. А. Богомолов // Кузмин М. А. Стихотворения / М. А. Кузмин. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. – С. 5–52.
 7. Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: Искусство, жизнь эпоха / Н. А. Богомолов, Дж. Малмстад. – Санкт-Петербург : Вита Нова, 2007. – 560 с.
 8. Богомолов Н. А. “Тетушка искусств”. Оккультные коды в поэзии М. Кузмина / Н. А. Богомолов // Русская литература первой трети XX века и оккультизм / Н. А. Богомолов. – Москва : НЛО, 2000. – С. 145–185.
 9. Вагинов К. К. Звезда Вифлеема / К. К. Вагинов // Абракасас. – Петербург, 1922. – Вып. 2. – С. 10–16.
 10. Вулис А. З. У Бахтина в Малеевке / А. З. Вулис // Диалог. Карнавал. Хронотоп. – 1993. – № 2–3. – С. 175–189.
 11. Гаспаров Б. М. Тема святочного карнавала в поэме А. Блока “Двенадцать” // Гаспаров Б. М. Литературные лейтмотивы: Очерки русской литературы XX в. / Б. М. Гаспаров. – Москва : Наука. Восточная литература, 1994. – С. 4–27.
 12. Гильдебрандт-Арбенина О. Н. “Девочка, катящая серсо...”: Мемуарные записи. Дневники / О. Н. Гильдебрандт-Арбенина ; сост. А. Л. Дмитренко. – Москва : Молодая гвардия, 2007. – 349 с.
 13. Гуськов Н. А. От карнавала к канону: Русская советская комедия 1920-х годов / Н. А. Гуськов. – Санкт-Петербург : Изд-во С.-Петерб. ун-та, 2003. – 212 с.
 14. Гюнтер Х. Гротескное тело у Гоголя / Х. Гюнтер // Гротеск в литературе : матер. конф. к 75-летию профессора Ю. В. Манна / ред. Н. Д. Тамарченко, В. Я. Малкина, Ю. В. Доманский. – Москва ; Тверь, 2004. – С. 29–32.
 15. Кузмин М. А. Лесок: лирическая поэма для музыки с объяснительной прозой в трех частях // Кузмин М. А. Стихотворения. Из переписки / М. А. Кузмин. – Москва : Прогресс-Плеяда, 2006. – С. 96–114.
 16. Кузмин М. А. Стихотворения / М. А. Кузмин ; вступ. ст., сост и примеч. Н. А. Богомолова. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. – 832 с.
 17. Махлин В. Л. Мениппея / В. Л. Махлин // Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – Москва : Интелвак, 2001. – Стлб. 527–529.
 18. Меньшикова Е. Р. Всполохи карнавала: гротескное сознание как феномен советской культуры / Е. Р. Меньшикова. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2006. – 204 с.
 19. Панова Л. Г. Русский Египет. Александрийская поэтика Михаила Кузмина / Л. Г. Панова. – Москва : Водолей Publishers : Прогресс-Плеяда, 2006. – Кн. 1. – 680 с.
 20. Пиотровский А. И. Хроника ленинградских празднеств 1919–1922 годов / А. И. Пиотровский // Массовые празднества. – Ленинград : Academia, 1926.
 21. Приходько Т. Ф. Мениппея / Т. Ф. Приходько // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Сов. энциклопедия, 1987. – С. 217.
 22. Радлов С. Э. Октябрьская инсценировка на Неве / С. Э. Радлов // Радлов С. Э. Десять лет в театре. – Ленинград : Прибой, 1929. – С. 238–242.
 23. Скубачевска-Пневска А. Карнавализация литературы / А. Скубачевска-Пневска // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий / гл. ред. Н. Д. Тамарченко. – Москва : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 92.
 24. Топоров В. Н. К исследованию анаграмматических структур (анализы) / В. Н. Топоров // Исследования по структуре текста / отв. ред. Т. В. Цивьян. – Москва : Наука, 1987. – С. 193–238.
 25. Химич В. В. Карнавализация как стилевая тенденция в литературе 20-х гг. / В. В. Химич // XX век: Литература. Стил: Силевые закономерности русской литературы XX века (1900–1930 гг.). – Екатеринбург : УралГУ, 1994. – С. 46–58.
 26. Ходасевич В. М. Чудеса 1920 года в Петрограде. Массовые зрелища. Массовые празднества // Ходасевич В. М. Портреты слов / В. М. Ходасевич. – Москва : Сов. писатель, 1987.
 27. Шагаль И. В. Мениппова сатира / И. В. Шагаль // Литературный энциклопедический словарь / под ред. В. М. Кожевникова, П. А. Николаева. – Москва : Советская энциклопедия, 1987. – С. 217.
 28. Шалагінов Б. Б. Карнавал і містерія: Роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва / Б. Б. Шалагінов // Всесвіт. – 2011. – № 3/4. – С. 249–255.
 29. Шатова И. Н. “И я вошел в слова, и вот кружусь я с ними”: анаграммы в поэзии М. Кузмина 1922 г. / И. Н. Шатова // Русская поэзия: 1923–1924 гг. – Даугавпилс : Изд-во Даугавпилсского ун-та “SAULE”, 2008. – С. 86–99.
 30. Шатова И. Н. К анаграмматической технике М. Кузмина / И. Н. Шатова // Поэтика и фоностилистика: Бриковский сборник. – Москва : МГУП, 2010. – Вып. 1. – С. 263–270.
 31. Шатова И. Н. Криптографический карнавал в русской литературе 1900-х – 1930-х годов

- / И. Н. Шатова // Русская литература. – Санкт-Петербург, 2011. – № 2. – С. 190–203.
32. Шатова И. Н. Криптографический карнавал М. Кузмина, К. Вагинова, Д. Хармса: Исследования и разборы / И. Н. Шатова. – Запорожье : КПУ, 2012. – 312 с.

33. Эйхенбаум Б. М. О прозе М. Кузмина // Эйхенбаум Б. М. О литературе: Работы разных лет / Б. М. Эйхенбаум. – Москва : Сов. писатель, 1987. – С. 348–351.

Приложение

Рассеянные именные анаграммы к теме: Юркун / Юркунас Юра / Юронька

	Ю	Р	К	У	Н	А	С
1	0,64	4,73	3,49	2,62	6,70	8,01	5,47
текст 1	2,80	3,65	2,80	3,08	5,33	4,21	7,02
текст 2	4,83	3,22	2,41	2,41	8,46	6,04	2,41
текст 3	1,15	5,79	6,56	3,08	5,40	8,49	4,63
текст 4	0,81	5,58	4,67	3,75	5,88	7,91	5,48
текст 5	1,68	3,08	3,64	3,64	8,68	5,32	4,48
текст 6	0,47	2,82	2,11	1,88	6,82	4,70	7,52

В таблице представлены результаты количественных подсчетов букв (в процентах) в таких произведениях:

1: частотность букв в русском языке, согласно научным данным, изложенным в книге: О. Н. Ляшевская, С. А. Шаров "Частотный словарь современного русского языка (на материалах Национального корпуса русского языка)" (М. : Азбуковник, 2009);

текст 1: М. Кузмин "Слезам сердце я омою..." (1913);

текст 2: М. Кузмин "Ютясь в тени тенистых ив..." (1913);

текст 3: М. Кузмин "Еще не скоро разбухнут почки..." (1913);

текст 4: М. Кузмин "Мефистофель" ("Лесок", 1921);

текст 5: М. Кузмин "Странный спутник" ("Лесок", 1921);

текст 6 (контрольный): М. Кузмин "Лето Господнее – благоприятно..." (1908) (именные анаграммы Ю. Юркуна отсутствуют).

Статья поступила в редакцию 06.10.2014.

Шатова І. М. Прояви карнавальності та гротеску в "ліричній поемі для музики" "Лісок" Михайла Кузміна

У статті охарактеризовано різні форми карнавальності та гротеску в "ліричній поемі для музики" М. Кузміна. Особливу увагу приділено ігровій природі тексту, у тому числі криптографічному карнавалу. Анаграматичний аналіз "Лісок" доводить, що анаграми й криптограми можуть стати додатковим засобом карнавалізації та сміхового пародіювання.

Ключові слова: карнавальність, гротеск, меніпея, криптографія, анаграми, криптографічний карнавал.

Shatova I. The Manifestations of Carnality and Grotesque in the "Lyrical Poem for Music" "Lesok" by Mikhail Kuzmin

This article systemizes the various forms of carnival and grotesque in the "lyrical poem for music" "Lesok": the carnival grotesque depiction of the people's festival and fair life, farcical characters (clowns, fools, tricksters); carnival and grotesque concept of the body; "merry hell"; masquerade bands; clownish crowning and debunking of the carnival king; image of the carnival square or its equivalents, including taverns; metamorphic, dynamic, variable forms, their cheerful relativity; eccentricity of the carnival behaviour, fantastic situations; eccentricity of the carnival costumes and masks, the motif of the outfit and mask change; parody, debunking twins; ambivalence of the images, combination of incongruous; submission of carnival laughter to the mysterial and their interpenetration. Special attention is paid to the characteristic elements of Menippean satire and the playful nature of the text and the cryptographic carnival. The "Lesok" anagrammatic analysis shows that anagrams and cryptograms may become additional means of carnivalisation and comic parody.

In this Kuzmin's work the principle of conjugation of high and low has become fundamental. Here the scenes of poetic or philosophic nature freely alternate – banal or absurd, ridiculous tragic farce episodes of confusion, mistake.

The research has shown that the artistic world of "Lesok" and some other Kuzmin works from 1910-1920ths is carnival by itself: it is characterized by the liberating nature of laughter, reduction, parody, debunking, courage and the spirit of cheerful relativity of all social order and all authority.

Key words: carnival, grotesque, Menippean satire, cryptography, anagrams, cryptographic carnival.

ЕКРАНІЗАЦІЇ НАУКОВО-ФАНТАСТИЧНИХ ТВОРІВ ФІЛІПА КІНДРЕДА ДІКА В КОНТЕКСТІ МАСОВОЇ КУЛЬТУРИ

У статті розглянуто творчу долю фантаста Філіпа К. Діка (1928–1982), який відчайдушно намагався розірвати тенета масової культури, але фактично створив її нову формулу, що зараз широко використовують письменники та режисери. Майже всі екранізації творів Діка викривляють його тексти, спрощуючи філософські ідеї. Це зазвичай фільми-антиутопії, зосереджені на проблемах ідентичності, свободи вибору та детермінізму, які відповідають основним сферам американської масової культури (тіло, психологія, кар'єра).

Ключові слова: наукова фантастика, масова культура, формульна література, екранізація, реальність, Філіп Дік.

Ім'я американського автора Філіпа Кіндред Діка (1928–1982) давно стало культовим для знавців сучасної фантастики [2, с. 249]. Про багатьох письменників і діячів кіномистецтва останніх чотирьох десятиліть можна із впевненістю сказати, що «всі вони вийшли з діківської «Шинелі»», точніше, наприклад, із «діківського «Лабіринту смерті»» (*A Maze of Death*, роман 1970 р., російський переклад – «Гибельный тупик»), де за ключове будемо вважати слово «вийшли», а не «смерті», але тоді ця фраза де-що втратить улюблену Діком амбівалентність. Сам автор не вважав себе письменником, називаючи себе філософом, якому література допомагає формулювати думки: «Серцевиною моєї творчості є не мистецтво, а *істина*» [5, с. 161].

«Шекспір наукової фантастики» (Фредерік Джеймісон), «художник-візіонер наукової фантастики... Босх під маскою богомаза... Гойя, що працює помадами та рум'янами провінційного театру» (Станіслав Лем), «деконструктор буржуазної раціональності» (Пітер Фіттинг), автор «визначної гуманістичної літератури» (Дарко Сувін), геній, недоучка, наркоман, пророк, шизофренік, комуніст, антикомуніст – цими характеристиками об'єктивна реальність намагається ввійти у свої тенета того, хто присвятив життя доведенню для себе та інших тези, що буття є суб'єктивним та ілюзорним. Так само, як і єпископ Джордж Берклі, на честь якого названі місто та університет біля Сан-Франциско, де Дік недовго навчався разом з Урсулою Ле Гуїн, котра потім захищатиме Станіслава Лема після доносу в 1974 р. хворого Діка в ФБР на нього, Джеймісона, Фіттинга та Сувіна як агентів КДБ... Ці окремі факти свідчать, що ясності у випадку з Діком не буде ніколи – і з особистістю, і з письменником: як виправдовувався він пізніше, «здається, що світ став нагадувати якийсь із романів ФКД (Філіпа Кіндред Діка. – Н. К.)» [4].

У нашій країні літературознавці творчістю Діка взагалі не займалися, у Російській Федерації є декілька вступних статей до його книг

критиків С. Трохачова, Л. Ткачука та ін., а на Заході, крім ґрунтовних праць згаданих вище шанувальників письменника серед «агентів КДБ» (після сумнозвісного доносу вони майже охололи до творчості Діка), вийшли ще дві значні публікації: «Філіп К. Дік: Сучасні критичні інтерпретації» за редакцією Семюеля Умландта (1995) та «Філіп К. Дік: Збудження і жах постмодерну» Крістофера Палмера (2003). У цих публікаціях, зокрема, наголошено, що твори Діка 1950-х рр. є критикою модернізму, а твори 1960–1970-х рр. написані в передбаченні та очікуванні постмодерну, а точніше, його доробок існує на межі модернізму й постмодернізму, кожний із яких викликає суперечливі авторські почуття – від огиди до захоплення [7, с. 7].

Додамо до цього лише один факт: термін «симулякри» вживається Діком в однойменному романі в 1964 р., в аналогічному до бодріярівського значенні, майже за двадцять років до появи праці французького філософа. І таких передбачень у творчості письменника безліч – іноді дійсно виникає питання: чи не живемо ми всі у світі, «який збудував Дік». Але йдеться не стільки про деміургію, скільки про тонке, приたまанне справжнім письменникам відчуття часу, яке дає їм оплачене стражданням право бути голосом покоління – і голос дивного бунтаря Філіпа Діка, що приніс у літературу свіже повітря волелюбного студентського руху Берклі, відчайдушну боротьбу проти системи споживацтва, параноїчні страхи пересічного американця доби «холодної війни» та вічний пошук сенсу буття в усіх можливих реальностях, створених здоровою й нездоровою фантазією, насиченою наркотичною атмосферою богемної Каліфорнії 1960-х, був, звичайно, лише одним із багатьох інших голосів, і тому не завжди почутим і зрозумілим.

Проте, як ми спробуємо показати в цій статті за допомогою вивчення екранізацій творів Філіпа Діка, саме він став черговим Че Геварою сучасної американської літератури, пройшовши шлях від борця проти Системи споживацтва до брэнда, на якому вона заробляє гроші. Той факт, що Дік і Че народилися одного року,

1928, коли “ревучі двадцяті”, або доба джазу, вже йшли в небуття під натиском “брудних тридцятих” Великої Депресії, що довела залежність кожного від законів ринку, можна вважати знаковим для них обох.

Отже, **метою** цієї розвідки є, передусім, огляд екранізацій творів Філіпа Діка як проекцій та інтерпретацій його прози в масовій культурі, оскільки, за нашими даними, подібні компаративні дослідження на сьогодні відсутні. Для реалізації цієї мети звернімося до основних особливостей масової культури й місця в ній прози Філіпа Діка; розглянемо специфіку американської масової культури, зокрема кінопродукції; дамо стисло порівняльну характеристику екранізацій творів письменника та їхніх першоджерел; простежимо спільні риси, що притаманні всім кінострічкам за мотивами творів Філіпа Діка в контексті масової культури.

Почнемо з того, що масова культура розглядається як динаміка породження, закріплення та трансляції смислів (Т. Адорно, М. Хоркхаймер, Д. Белл, Г. Маркова та ін.). Її ключовими поняттями є доступність, розповсюдженість засобами масової інформації, серійність, пізнаність, орієнтація на дидактику, на адаптацію до існуючого порядку речей. У сучасному світі вона намагається зайняти місце втраченого міфічного, парадигматику якого формують: тілесність (світ є антропоморфним, простір визначається положенням тіла в космосі), доречність (тіло має бути вписаним в ієрархію космосу), тотальність (будь-який досвід є тілесним і загальним). Масова культура стає сурогатом міфу, що виникає як результат запозичення парадигматики міфічного на раціональному підґрунті сучасного буття. Раціональність убачає в міфі, насамперед, формулу, яка в масовій культурі перетворюється на серійність, пізнаність тощо [3].

Американський дослідник Джон Кавелті, який вивчає масову культуру саме як “формулу”, протиставляє її міметичній культурі, намагаючись уникнути імпліцитно оціночних альтернатив низької/високої чи популярної/серйозної культури [1]. Спробуємо стисло охарактеризувати його підхід, урахувавши, що йдеться про певні естетичні полюси, які не завжди трапляються в чистому вигляді. Міметична література представляє звичайний світ із його безладом, двозначністю, невизначеністю та обмеженістю, вона зіштовхує нас із реальністю, таємницями буття. Герої є, як правило, звичайними людьми, з якими читач певною мірою себе ідентифікує та яким співчуває. Після прочитання виникає складний неоднозначний аналіз характерів і мотивацій.

Формульна література як архетипова наративна модель паразитує на образах, символах, мотивах і міфах конкретної культури. Світ є, як правило, відмінним від звичайного, надає можливість ескапізму. Герої дещо ідеалізовані, читач ідентифікує з ними своє ідеальне “Я”, а то-

му теж співчуває. Створення напруги (suspense) є показником майстерності у формульній літературі: тимчасове відчуття страху й невизначеності збалансовується в читача впевненістю, що все закінчиться добре. Після прочитання залишаються, передусім, спогади про власні емоції та (не завжди) аналіз подій, а не характерів і мотивацій. У цілому, формульна література підтримує традиційну світобудову й гармонізує конфлікт, знімає напругу та невизначеність тощо. Крім того, формульна література за природою експансивна, бо змушена захоплювати нові простори в пошуках постійного оживлення стереотипів та створення їх варіацій.

Якщо накласти ці шаблони на доробок Філіпа Діка, то побачимо таку картину:

1. Звичайний світ або стає відмінним, із його безладом, двозначністю, невизначеністю та обмеженістю, або відмінний світ тимчасово стає звичайним; автор зіштовхує нас із реальністю, таємницями буття, і саме це зіткнення є головним джерелом напруги. В цілому доробок Діка не підтримує традиційну світобудову й не гармонізує конфлікт, не знімає напругу та невизначеність (ознаки переходу від міметичної літератури до формульної та навпаки, розмивання рамок шляхом руйнування поняття “реальність”).
2. Герої, як правило, є звичайними людьми, з якими читач певною мірою ідентифікує себе та яким співчуває (ознаки міметичної літератури).
3. Після прочитання виникає складний неоднозначний аналіз характерів, мотивацій і подій, а також залишаються яскраві спогади про власні емоції (поєднання рис міметичної та формульної літератури).

Отже, у випадку з творчістю Філіпа Діка йдеться про відчайдушний пошук смислів, притаманний міметичній літературі, який розриває “майю” реальності й веде від західного раціоналізму до східного індуїстського світосприйняття, але у світі раціоналізму саме цей підриг основ цивілізації стає формулою, матрицею (творці “Матриці” Вачовські теж “родом із Діка”), яка згодом вдало розмножується в літературі та кіномистецтві. І кожний крок Діка в напрямі вивчення меж реальності стає варіацією й закріпленням формули – стан перетворюється на функціональність, а творчість письменника, який починав працювати в полі цінностей міметичної літератури, активно входить у контекст масової культури, передусім, шляхом кіноіндустрії.

На цьому процесі слід зупинитися детальніше. Російські філософи М. Фролова, О. Савенкова та О. Іваненко пропонують аналіз принципів американського кіномистецтва, де термін “екранування” означає виведення на площину, спрощення й опошлення екзистенційних станів, коли від міфу залишається парадигматика (формула), а від раціональності –

раціоналізація. “В американській масовій культурі завдяки принципу екранування людськість представлена у вигляді суми трьох об’єктивних компонентів: тіло, психіка і кар’єра, єдність яких гарантована тільки громадянськими правами, зафіксованими в американській конституції, яка за статусом прирівняна до Біблії. За цю умовну ідентичність американці бояться й тому поділовому рятуються відповідно до трьох згаданих вище компонентів” [3].

Як комплекси, що відповідають цим компонентам, автори статті розглядають американський здоровий спосіб життя як страх втрати й руйнування власного тіла, американську містику як страх смерті чи божевілля й утопію-антиутопію як страх втрати ідеального демократичного суспільства (а масове суспільство можливе тільки за умови загальної віри, що його держава є кращою на світі).

На сьогодні існує п’ятнадцять екранізацій творів Ф. Діка, з-поміж яких ми зупинимось на найбільш значущих.

Почнемо з “Того, хто біжить по лезу” (*Blade Runner*, 1982), екранізації роману “Чи сняться андроїдам електровівці?” (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968). У романі, наповненому глибокими філософськими роздумами, ключовою є ідея емпатії, яка, за Діком, і “робить нас людьми”, на відміну від абсолютно ідентичних людині андроїдів (автор іноді називає їх “симулякрами”), яких змушений знищувати головний герой Рік Декард (вітання від письменника Рене Декарту з його раціоналістичним “*cogito, ergo sum*”). Усі три проблеми людської ідентичності: тіла, психіки та кар’єри – у творі об’єднані темою співчуття до всього живого, адже навіть соціальний статус на зруйнованій після Останньої світової війни Землі залежить від наявності в людини хоч якоїсь тварини. У фільмі Рідлі Скотта відбувається певний естетично-етичний зсув, розвиток на тлі любовної лінії та бойовику прихованих аспектів книги, бо на перше місце виходить проблема смерті (андроїди живуть лише 4 роки, в усьому іншому вони можуть бути абсолютно ідентичні людям), пов’язана з проблемою ідентичності головного героя, який і сам може не підозрювати про свою штучну природу. Отже, якщо книга була спрямована на пробудження в читача емпатії взагалі, то фільм розрахований на вибірккову емпатію глядача, бо андроїдам, позбавленим недоліків та приреченим на ранню смерть, не можна не співчувати. Вагання щодо ідентичності як такої переходить як джерело напруження із книги до фільму, хоча в екранізації ідентичність свого “Я” є не більш певною, ніж ідентичність “Чужого” (Харрісон Форд був упевнений, що його герой Декард – людина, а Рідлі Скотт – що актор грає андроїда, тому вибір залишається за глядачем, котрому на початку 1980-х було легше повірити в те, що він є продуктом масового виробництва, ніж читачу кінця 1960-х).

Ця проблема власної ідентичності ще чіткіше продемонстрована у фільмі Гері Фледера “Прибулець” (*Imposter*, 2001), який став екранізацією однойменного оповідання 1953 р. Але закладена в короткому оповіданні тема невизначеності ідентичності (головний герой до останніх рядків не вірить, що він є прибульцем-убивцею, а не людиною) у фільмі розтягнута за допомогою типових формульних засобів нагнітання напруження у психологічному трилері.

Не можна оминути ще одне оповідання Діка – “Із глибин пам’яті/Спогади оптом і вроздріб” (*We Can Remember It For You Wholesale*, 1966), яке лягло в основу фантастичного бойовика Пола Верховена “Згадати все” (*Total Recall*, 1990). Обидва твори досліджують проблеми пам’яті як обов’язкового компонента людської ідентичності (у “Тому, хто біжить по лезу” високорозвинені андроїди теж впевнені, що мають пам’ять, тобто справжнє минуле). Проте у фільмі динамічно й яскраво розвивається та переробляється лише перша лінія оповідання, коли герой під впливом експерименту з пам’яттю з’ясовує свій зв’язок із Марсом. Режисер змальовує антиутопію майбутнього, роблячи протагоніста (Арнольда Шварценеггера) борцем проти антигуманної корпорації, але змушує глядача вагатися, чи не є всі події все ж таки наслідком вживлення фальшивої пам’яті заради витонченої розваги клієнта. В оповіданні немає ніяких детальних описів секретної місії головного героя на Марсі – убивства якоїсь людини, але присутня друга лінія – у пам’яті протагоніста Квайла знаходиться ще й третє дно: дивна мрія героя про те, що в дитинстві він урятував людство від вторгнення інопланетян, яку Квайл просить трансплантувати собі як фальшиву пам’ять, щоб замінити нею спогади таємного агента, при перевірці виявляється правдою. Існування героя дійсно є запорукою тимчасового врятування людства, бо, за рішенням прибульців, воно існує, поки живий цей добрий співчутливий чоловік. Отже, у фільмі етичний компонент оповідання, який ставить існування *homo sapiens* залежним від його здатності не знищити маленьку людину, зовсім не розвивається.

У 2012 р. вийшов на екрани ремейк “Згадати все”, знятий Леном Вайзманом. Нова версія твору з Коліном Фарреллом у головній ролі відрізняється напруженим екшеном, культом красивого кадра, незначними сюжетними змінами та ще більшою формульністю й віддаленістю від оповідання Діка, ніж у фільмі Верховена.

“Година розплати” (*Paycheck*, 2003) – спроба режисера Джона Ву поставити фільм за мотивами однойменного оповідання 1953 р., теж зосередженого на проблемах пам’яті та долі маленької людини в добу засилля корпорацій. Фільм найбільш комерційний і найменш філософський з екранізацій Діка, насичений екшеном та мелодраматизмом, але позбавлений

глибини переживань головного героя, якому вдається допомогти самому собі, передавши послання з майбутнього.

Коливання щодо ідентичності “Чужого” блискуче передано в оповіданні Діка “Друга різновидність/модель” (*Second Variety*, 1953), екранізованому Крістіаном Дюґа під назвою “Крикуни” (*Screamers*, 1995). Якщо у книзі відповідальними за створення роботів-убивць є американці, які героїчно борються на Землі проти армії Євразії у війні майбутнього, то у фільмі відповідальність перекладається на землян узагалі (учених Альянсу), а місце дії переноситься на планету Сиріус 6б, де протистоять війська корпорації НЕБ та Альянсу. У Діка у війну двох людських армій втручаються створені американцями абсолютно не антропоморфні механізми – “кігті” (claws), які потім самі починають виготовляти страшні моделі андронів-убивць: модель 1 – поранений солдат; модель 2, як з’ясовується лише у фіналі, – тендітна дівчина Тассо; модель 3 – хлопчик Девід із плюшевим ведмедиком; модель 4 – солдат Ді. Ці моделі, що слугують вдалою приманкою для ще здатних до співчуття людей, розпочинають війну й одна проти одної, наслідуючи своїх творців і не залишаючи майже жодного шансу для *homo sapiens* щодо виживання навіть у позаземних колоніях. Напружена атмосфера оповідання, яка ґрунтується, передусім, на невизначеності чужої ідентичності, у фільмі нагнітається додатковими звуковими та візуальними ефектами: “кігті” перетворюються на “крикунів”, оглушуючи і жертв, і глядача; модель 1 – не поранений солдат (кого зараз розчулиш пораненим солдатом!), а жакхлива рептилія. Той факт, що події фільму відбуваються не на Землі, створює в глядача суміш страху з відносним відчуттям безпеки (в оповіданні Дік лякає нас сценами Землі майбутнього). Любовна лінія між протагоністом та моделлю 2, яка абсолютно відсутня в оповіданні (що є підказкою про нелюдську природу дівчини Тассо), у фільмі представлена як доказ, що андроніди здатні на олюднення, тобто є надія на *happy end*, яка суворо заперечується в оригіналі.

За екранізацію оповідання Діка “Особлива думка” (*Minority Report*, 1956) взявся ще один видатний режисер Стівен Спілберг (2002). Йому вдалося створити незабутню суміш фантастики, футурології, детектива та трилера, проте теж ціною відходу від друкованого першоджерела й повного зміщення акцентів. У Діка основна ідея оповідання – прагнення створення справедливої системи запобігання злочинам і готовності творця навіть ціною власного життя чи свободи відповідати за свою систему, об’єктивну до всіх. У центрі книги – Ед Андертон, немолодий творець і керівник системи “перед-злочинності”, яка за допомогою трьох пророків-мутантів провіщує потенційні порушення закону, що дає змогу ізолювати від суспільства майбутніх злочинців і звести майже до

нуля реальні неправові дії. Отримавши інформацію про вбивство, яке він має скоїти найближчим часом, Андертон спочатку намагається уникнути відповідальності, а згодом, розбравшись у складній соціально-політичній ситуації та намагаючись захистити свою систему від армійської верхівки, що прагне відібрати владу заради влади, виконує пророцтво, стріляючи у свого головного опонента-генерала. Фільм позбавлений цієї соціально-політичної лінії та максимально ідеалізує позитивних героїв: Андертон перетворюється на привабливого Тома Круза, а нещасні потвори-мутанти – на загадкових пророків. Герой Круза стурбований, передусім, власною долею, а не існуванням справедливої системи (він є не її творцем, а лише одним із керівників відділу), і коли в кінці фільму система “перед-злочинності” скасована, глядач сприймає це як *happy end*. Діківські теми свободи волі й детермінізму у фільмі збережені, проте спрощені до дещо формульного гуманізму: в обох творах, якщо третій із мутантів дає інформацію (особливу думку), відмінну від даних двох інших, офіційною стає думка більшості, але в оповіданні це породжує складний комплекс варіацій майбутнього, що залежать від вибору героя, тоді як у фільмі наголошено на тому, що саме третій варіант може бути правильним, і тому система, що засуджує багатьох невинних, не має права на існування.

У фільмі Лі Тамахорі “Пророк” (*Next*, 2007) за мотивами оповідання “Золота людина” (*The Golden Man*, 1956) від твору Діка, на жаль, лишається тільки одна з формул: замість притчі про представника покоління *homo superior*, який може прийти на зміну людям – позбавленого душі та розуму, але наділеного здатністю виживати завдяки баченню недалекого майбутнього, – маємо бойовик з елементами мелодрами про дрібного фокусника-провидця у виконанні Ніколаса Кейджа, котрий допомагає ФБР боротися з терористами. Але тут запозичені й окремі елементи з діківської прози, а саме з “Особливої думки”: факт знання майбутнього вже впливає на зміну наступних подій, тобто анулює відоме майбутнє, що водночас існує і не існує.

Найбільш діківським фільмом, на нашу думку, разом із “Крикунами”, є галюциногенне “Затьмарення” (*A Scanner Darkly*, 2006) Річарда Лінклейтера, де роман 1977 р. з аналогічною назвою втілюється на екрані за допомогою техніки ротоскопіювання – стилізації гри акторів під анімацію. Творці фільму дуже обережно обійшлися з авторським текстом, де “ігри розуму” героїв пов’язані з проблемою наркоманії та тотальною несправедливістю. Ротоскопіювання допомагає передачі сприйняття світу психічно хворими, відчуття ілюзорності буття та навіть вічної теми письменника – болю за маленьку людину в сучасному чи майбутньому суспільстві, адже намальовані фігурки героїв передають і їх тендітність, і порожнечу, в яку веде

не тільки наркоманія, а й уся Система, що її породжує та підтримує.

Висновки. Таким чином, короткий огляд фільмів за мотивами творів Філіпа Діка показує, що майже всі ці екранізації мають головні спільні риси: 1) режисер віддаляється від оригіналу; 2) ролі протагоністів виконують відомі й привабливі актори – сильні особистості, не схожі на “маленьких людей” Діка; 3) напружений сюжет розвивається в напрямі вирішення головним героєм філософсько-психологічних проблем, пов’язаних у першу чергу зі своєю чи чужою ідентичністю або свободою волі чи детермінізмом; 4) вводиться любовна лінія; 5) події відбуваються в уявному антиутопічному суспільстві майбутнього, де панують корпорації; 6) додаються елементи трилера. Лише третя та п’ята особливості є власне діківськими, але вони зовсім не вичерпують його різнопланової творчості.

Філософська та психологічна проблема сприйняття реальності як джерело динаміки фантастичного сюжету на тлі антиутопічного суспільства – ось провідна формула Діка, яка тепер годує цілі кінокорпорації. У цілому можна зазначити, що кінематограф розробляє лише твори письменника “першого”, за словами С. Лема, рівня (тобто ті, що більш-менш перебувають у межах масової наукової фантастики), насамперед, оповідання, не ризикуючи братися за романи, а особливо за “високу” філософську фантастику, що ставить більш глибокі онтологічні проблеми: “Три стигмати Палмера Елдріча”, “Убік”, “Валіс” тощо.

Звернімо увагу, що названі вище спільні риси екранізацій відповідають потребі у втечі від стандартних комплексів, які вписуються в трикутник ідентичності для масового глядача (“тіло, психіка, кар’єра”): страху втрати й руйнування власного тіла, страху смерті чи божевілля та страху втрати демократичного суспільства. Коливання між співчуттям до героїв та самозаспокоєнням, що фільм не пов’язаний із реальним світом, створює у глядачів особливі інтенсивні переживання. Згадаємо, що формульна культура за природою експансивна, бо змушена захоплювати нові простори в пошуках постійного оживлення стереотипів та створення їх варіацій. На сьогодні значній частині глядачів уже не так цікавий звичайний детектив чи вестерн, як півстоліття тому, їй потрібні сильніші емоції. Коли виникає культурна група зі спільними інтересами та фантазіями, вона приймає якусь формулу і стає її споживачем. І тому фантастичний доробок Діка, вельми ан-

тиформувальний за своєю природою, позаяк він розкитує традиційне західне поняття про світобудову й не знімає, а підсилює напругу та неясність, знаходить свою культурну групу інтелектуальних споживачів – породження руху “лівих” у буремні 1960-і – і дає життя новій психоделічній формулі, яка працює на глибокі ціннісні зміни у традиційному конструкті уяви і стає все більш масовою.

Дік був правий: із початку 1970-х рр. світ змінився – він став нагадувати його романи. Відчайдушна спроба письменника прорватися в іншу реальність до нового сприйняття виправдовує ті огріхи, яких не позбавлена його унікальна творчість, але цей прорив лише допоміг експансії формули, що продовжує ряд культурних продуктів для живлення масової свідомості, хоча й більш складної за рівнем, ніж до Діка: “Світ майбутнього для мене не місце, а подія... конструкт, у якого немає автора й читачів, а є багато героїв у пошуках сюжету” [6, с. 205].

У подальших розвідках вважаємо перспективним розглянути екранізації творів братів Стругацьких, С. Лема, А. Азімова, Р. Бредбері та інших провідних фантастів з метою визначення місця оригіналів і фільмів за їхніми мотивами на мапі канонів сучасної культури.

Список використаної літератури

1. Кавелти Дж. Изучение литературных формул / Дж. Кавелти ; пер. с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–65.
2. Лем С. Фантастика и футурология : в 2 кн. / С. Лем ; пер. с пол. С. Макареца. – Москва : АСТ, 2004. – Кн. 1. Philosophy. – 591 с.
3. Фролова М. А. Массовая культура как культура экрана: (американское кино) / М. А. Фролова, Е. В. Савенкова, Е. А. Иваненко // Mikstura verbonim 99: онтология, эстетика, культура. – Самара : Изд-во Самар. гум. акад., 2000. – С. 31–45.
4. Davis E. Interview: Speaking with the Dead, Philip K. Dick [Electronic resource] / E. Davis. – Mode of access: <http://newmediafix.net/daily/?p=391>.
5. Dick Ph. In Pursuit of Valis : Selections from the Exegesis / Ph. K. Dick ; ed. by L. Sutin. – Novato, CA : Underwood-Miller, 1991. – 278 p.
6. Dick Ph. The Shifting Realities of Philip K. Dick : Selected Literary and Philosophical Writings / Ph. K. Dick ; ed. by L. Sutin. – New York : Vintage Books, 1995. – 350 p.
7. Palmer Ch. Philip K. Dick: Exhilaration and Terror of the Postmodern / Ch. Palmer. – Liverpool : Liverpool University Press, 2003. – 259 p.

Стаття надійшла до редакції 01.10.2014.

Криницкая Н. И. Экранизации научно-фантастических произведений Филипа Киндред Дика в контексте массовой культуры

В статье рассматривается творческая судьба фантаста Филипа Дика (1928–1982), отчаянно пытавшегося разорвать сети массовой культуры, но фактически создавшего её новую формулу, которая сейчас широко используется писателями и режиссёрами. Почти все экранизации произве-

дений Дика искажают его тексты, упрощая философские идеи. Это, как правило, фильмы-антиутопии, сосредоточенные на проблемах идентичности, свободы выбора и детерминизма, которые соответствуют основным сферам американской массовой культуры (тело, психология, карьера).

Ключевые слова: научная фантастика, массовая культура, формульная литература, экранизация, реальность, Филип Дик.

Krynytska N. Screen Adaptations of Philip Kindred Dick's Sf Works Within the Context of Mass Culture

The fate of Philip K. Dick (1928–1982), a cult SF author, is considered in the article as one of the brightest examples when the writer who tried to make a breakthrough destroying the web of mass culture in fact contributed to creating its new formula widely used by writers and filmmakers.

Such movies as "Blade Runner" (1982), "Imposter" (2001), "Total Recall" (1990, 2012), "Paycheck" (2003), "Screamers" (1995), "Minority Report" (2002), "Next" (2007) and "A Scanner Darkly" (2006) are compared with Dick's books they are based on.

A brief overview of the films shows that almost all of them have the following common features: 1) the movies and Dick's works are loosely connected; 2) the well-known and attractive actors unlike the "little men" of Dick's books star in the films; 3) the intense plot moves towards the protagonist's solving of philosophical and psychological problems associated primarily with his or someone else's identity and free will or determinism; 4) a love line is introduced; 5) the events take place in an imaginary dystopian future society where corporations dominate; 6) the elements of thriller are added. Only the third and fifth above-mentioned features are characteristic of Dick's books, but his works are much more complicated and diverse.

So, Dick's key formula, which now feeds film corporations, is a philosophical and psychological problem of perceiving reality as a source of the dynamics of fantastic plot in the dystopian society. Almost all the screen adaptations of Dick's works transform his texts simplifying the philosophic ideas. These movies usually have a dystopian setting and are focused on the problems of identity, free will and determinism corresponding with the main spheres of American mass culture (body, psychology, and career).

Key words: science fiction, mass culture, formula literature, screen adaptation, reality, Philip Dick.

БІОГРАФІЧНИЙ ПЕРВЕНЬ У ЛІРИЦІ ПОЕТА-“КАВАЛЕРА” ДЖОНА САКЛІНГА

Статтю присвячено розгляду специфіки поетичного доробку представника “кавалерів” Джона Саклінга в біографічному контексті.

Ключові слова: біографія, літературна репутація, поезія, “кавалери”.

Одним із найепатажніших поетів-“кавалерів” був, безперечно, сер Джон Саклінг. Те, що зробило його поезію свого часу улюбленим читанням придворної еліти, згодом перетворило її на об’єкт гострої критики з боку моралістів та пуританських блюстителів чеснот. Літературознавча наука доволі довго оминала своєю увагою творчий доробок цього поета, і лише останніми роками з’явилася низка дослідницьких розвідок [3; 5; 6; 14], спрямованих на визначення місця цього неординарного поета в літературній панорамі його доби. Проте, все ще залишається значна кількість “білих плям” у критичній рецепції цього яскравого придворного й поета-аматора, серед яких і віддзеркалення в його творчості власного непересічного життєвого шляху. Отже, **метою статті** є дослідження вираження біографічного стрижня в поетичному доробку представника англійських “кавалерів” – сера Джона Саклінга.

Про популярність Дж. Саклінга у сучасників свідчить той факт, що видатний англійський літератор Вільям Конгрів вкладає у вуста одного із своїх персонажів знамениту характеристику “Easy, natural Suckling” (“The Way of the World”) [2, с. 287]. Саме простота і природність – засадничі ознаки поетики цього літератора – стали, на думку сучасного літературознавця Д. Брюса, своєрідним “міфом, що закріпився в літературній критиці на століття” [4, с. 311]. Можна прослідкувати еволюцію поетичної репутації сера Джона Саклінга, спершу звернувшись до одного з представників літературної критики ХІХ ст. – В. Хезлітта, який удостоїв творчість цього “кавалера” вельми високої оцінки, стверджуючи, що ані Джон Гей, ані Прайор не досягли його рівня “майстерності, жвавості опису, достовірності і явного задоволення, одержуваного автором від процесу віршування”, що особливо яскраво виявилось в його “Весільній баладі” [6, с. 439].

Т. Девіс називав віршовані твори “чистими і природними, п’єси – захопливими й сповненими гумору, листи іскристими і одурманючими” [12, с. 268]. До того ж у його очах Дж. Саклінг повністю виправданий, адже його легковажність пояснюється молодістю та духом часу. Дослідник вважає, що думки Дж. Саклінга були значно глибшими за його слова, а життя не настільки порожнім та беззмисловим, як здається під час читання деяких його творів.

Проте ХХ ст. менш прихильно поставилося до цього поета-“кавалера”, у чому можна переконатися за змінними, втім доволі суголосними, репрезентаціями в різних виданнях Антології Нортон: Дж. Саклінга називали і “гравцем, гульвісою та головним розпусником при дворі Карла І” (“a gambler, wench, and general reprobate in the court of Charles I”, 1962 p.), і “прототипом плейбоя-“кавалера” (“prototype of the Cavalier playboy”, 1979 p.) [7]. Тож, як бачимо, головна прикмета, культивована самим Дж. Саклінгом навіть більшою мірою, ніж рештою “кавалерів”, полягала саме в “несерйозному” характері всього, за що б він не брався, і виявлялася в таких культурних практиках, як приховування справжнього обличчя під маскою, стилізує містифікація, надмірне позиціонування власної несхожості з іншими літераторами. Всі ці риси, притаманні творчості Дж. Саклінга, зближують його з мистецтвом рококо.

У реальному житті Дж. Саклінг, на думку Д. С. Саммерза, втілював ідеал розкутого джентльмена, тобто той самий імідж, який набув певної популярності в англійському суспільстві не без впливу поезії Джона Донна і Бена Джонсона [13, с. 41].

Дж. Саклінг походив зі знатного й впливового роду Норфолків: його батько був секретарем короля Джеймса та племінником настоятеля собору в Норвічі. Згідно з відомостями, наведеними одним із біографів поета Т. Девісом, мати народила хлопчика після 11 місяців вагітності, і з дитинства він вражав усіх дорослих, виявивши великі здібності до іноземних мов (вже у 5 років він вільно говорив латиною) [14, с. 4]. Достеменно відомо, що він навчався в коледжі Святої Трійці в Кембриджі, а в 1627 р. був прийнятий до юридичної школи “Gray’s Inn”. Після смерті батька, отримавши доволі велику спадщину, він відмовився від того, щоб продовжувати освіту, і приєднався до військ англійських волонтерів, що направлялися до Голландії. Розчарований у кар’єрі військового через те, що волонтерам майже не довелося брати участь у серйозних битвах, Дж. Саклінг повернувся до Англії, де у 1631 р. був посвячений у лицарі самим королем. Біографи письменника суголосні у визнанні того факту, що Дж. Саклінг віддавав перевагу сповненому несподіванок життю мандрівника і військового, а залишившись при дворі й отримавши титул

лицаря, став скандально відомим гравцем і лібертином [11, с. 259].

У 1631 р. він відправився в наступну воєнну експедицію до Німеччини, очолювану сером Генрі Вейном. Саме на цей період припадає початок зацікавлень Дж. Саклінга літературними справами. Його листи з Німеччини свідчать про письменницьку спостережливість і неабиякий хист. Повернувшись до Англії, Дж. Саклінг став одним із типових придворних і вів доволі скандальний спосіб життя. За ним закріпилася репутація не лише галантного кавалера, але й гульця, гравця та розпусника.

У 30-ті рр. XVII ст. він став не лише одним із найактивніших членів престижних аристократичних зібрань, але й завсідником лондонських гральних закладів. Саме в ці часи важливу роль у його життєвих інтересах почали відігравати заняття літературними справами, і дуже скоро його поетичні спроби були помічені і публікою, і літературною елітою. Поступово авторитет Дж. Саклінга в колах поетів-“кавалерів” набув присмаку певної скандальності, адже він незрідка іронізував над своїми колегами, відверто висміював декого з них (наприклад, глузував над найближчим другом Томасом Кер'ю з приводу його серйозного ставлення до власних літературних спроб).

Протягом життя сер Дж. Саклінг неодноразово брав участь у військових кампаніях. Одна з них стала скандально відомою: Дж. Саклінг прибув до Шотландії на допомогу королю на чолі загону зі 100 лицарів, одягнених у все біле з плюмажем вишневого кольору на красивих конях і з дорогою зброєю. Зовнішній вигляд війська був настільки помпезним, що від нього очікували фантастичного успіху. Проте, через дизентерію, що змучила вершників, а також через те, що чисельність шотландського війська була набагато більшою, англійці змушені були відступити, так і не взявши участі в битві.

Якийсь час поет також займався політикою і навіть був членом парламенту. Після трагічних для англійського двору революційних подій сера Дж. Саклінга звинуватили у змові проти Парламенту. Він, як і Едмунд Воллер, дійсно брав участь у зухвалій, втім невдалій спробі озброєного визволення із Тауера графа Стреффорда. Після придушення заколоту в травні 1641 р. Дж. Саклінг втік до Франції, де й помер у 1642 р. за доволі дивних обставин. На думку Джона Одрі (1626–1697) – відомого англійського антиквара і автора “Життєписів”, в яких знайшлося місце і для біографії сера Джона Саклінга, поет наклав на себе руки, перебуваючи у стані повного відчаю від страху перед бідністю, що наближається [12, с. 268].

До літературної діяльності, як і до власного життя в цілому, Дж. Саклінг, на думку більшості дослідників його біографії і творчості, ставився з дивовижною легкістю і несерйозністю [10, с. 18; 2, с. 288]. Можливо, саме цим поясню-

ється той факт, що більшість віршів Саклінга побачили світ лише після смерті автора.

У 1646 р. була опублікована збірка творів Дж. Саклінга з латиномовною назвою “Fragmenta Aurea” (“Золоті фрагменти”). На відміну від інших поетів-“кавалерів”, його літературні заняття не обмежувалися цариною поезії: з-під його пера вийшло декілька п'єс, найвідоміші з яких “Аглаура” (“Aglaura”, 1638), “Гобліни” (“Goblins”, 1638) та трагедія “Бренноралт” (“Brennoral”, 1646). Відомо, що ці п'єси, які Дж. Саклінг поставив на придворній сцені за власний рахунок, мали неабиякий успіх у аудиторії [12, с. 261]. Як стверджує дослідниця Р. Склтон, персонажі Саклінгових п'єс “нагадували маріонеток, яких щойно вийняли з ігрової скриньки епохи”, а його білий вірш чи прозові пасажи вкрай рідко вражали, і то не стільки своїм смислом, скільки потужністю; у мові ж поєднувалися висока патетичність і розмовність звичайного перехожого [10, с. 18].

Літературна спадщина Дж. Саклінга включає вірші, п'єси, листи, а також трактат під назвою “Звіт про релігію під кутом розуму” (“Account of religion by reason”). Цікаво, що всі твори Дж. Саклінга були надруковані у вищезгаданій збірці, яка двічі перевидавалася – у 1648, 1658, а у 1659 рр. її передруковували під назвою “The last remains”. Згідно з даними, які наводить Г. Бейкер, до 1770 р. твори Дж. Саклінга перевидавалися 6 разів [2, с. 288].

На відміну від Бена Джонсона, який дуже серйозно ставився до своїх літературних занять, Дж. Саклінг пишався тим, що він не є професійним письменником. Він складав вірші виключно заради власного задоволення, але його самолюбству лестив той факт, що вони подобалися публіці, переписувалися його шанувальниками. Ставлення Дж. Саклінга до власного літературного таланту й до літературних справ як таких найбільш яскраво зафіксував його вірш “Змагання поетів” (“Session of Poets”), в якому йдеться про церемонію вручення лаврового вінка найталановитішому з поетів.

Описуючи церемонію, на яку він сам не вважав за потрібне з'явитися, Дж. Саклінг пояснює, що для нього процес є важливішим за результат:

Suckling next was called, but did not appear,
And straight on ewhispered Apollo in'sear,
That of all men living he cared not for't,
He loved not the Musesso well as his sport;
And prized black eyes, or a lucky hit
At bowls, above all trophies of wit (Suckling,
WSJS, 14).

Автор змальовує себе як справжнього гедоніста, для якого поезія є приємним способом відпочинку, обов'язковим елементом придворного етикету, адже кожний галантний лицар має бути вправним у віршуванні. Втім, Дж. Саклінг далекий від того, щоб послідовно дотримуватися всіх приписів придворного етикету: так, зокрема, відмовившись з'явитися на церемонію

вручення лаврового вінка, він демонструє своє зневажливе ставлення до умовностей.

Ще повніше Дж. Саклінг відобразив свою позицію щодо літературних занять в іншому творі під назвою "Відповідь на деякі вірші, написані на його честь" ("An Answer to Some Verses Made in His Praise"). У цьому творі він протиставляє античних класиків і своїх сучасників, акцентуючи увагу на принциповій відмінності самого об'єкта зображення. Древні поети здобули свою славу, бо вони оспівували високі ідеали і грандіозні події:

The ancient poets and their learned rhymes
We still admire in the seour later times
And celebrate their fames, thus though they die,
Their names can never taste mortality:
Blind Homer's muse and Virgil's strately verse,
While any live, shall never need a hearse.

На долю ж самого Дж. Саклінга і його покоління випала інша місія: великих тем для них не залишилося, а тому доводиться задовольнятися лише тим, що підказує "wit" (дотепність, розум):

Since then to these such praise was justly due
For what they did what shall besaid to you?
These had their helps:
They writ of god sand kings,
Of temples, battles, and such gallant things,
But you of nothing, how could you have writ
Had you but chose a subject to your wit?

Втім такий дещо невтішний для сучасних поетів вердикт Дж. Саклінга несподівано обертається оригінальним парадоксом. Автор стверджує, що нині поетом бути навіть складніше, ніж у давнину, адже неважко прославити великих героїв, що були дійсно славними і величними. Але для того, щоб описати звичайне як прекрасне, потрібно набагато більше таланту:

Top raise Achilles or the Trojan crew
Showed litt leart, for praise was but their due.
To says he's fairt hat's fair, but is no pains:

Тож і до оцінювання здобутків сучасного поета Дж. Саклінг пропонує підходити із зовсім іншою міркою. На звання поета заслуговує той, кому вдається вміло прикидатися, вигадувати достоїнства, яких немає, і вправно послуговуватися мистецтвом слова:

He shows himself most poet that most feigns.
To find out virtues strangely hidin me,
Ay, there's the art and learned poetry.
To make one striding of a barbed steed
Prancing a statly round (I use in deed
To ride Bat Jewel's jade), this is the skill,
This shows the poet wants not witat will.
I must admire aloof, and formy part

Be well contented, since you don't wit hart
(Suckling, WSJS, 27).

Слід зазначити, що проведення паралелі між майстрами давнини, чийі імена і творчі здобутки увійшли до світової скарбниці, та сучасними авторами стало загальним місцем літературно-критичних трактатів ще за часів Ренесансу (згадаймо, приміром, "Апологію поезії" Ф. Сідні). Але, якщо елізаветинські критики,

зокрема, Дж. Паттенгем, Т. Лодж, Ф. Сідні, а згодом і Бен Джонсон закликають своїх сучасників навчатися в античних класиків і всіляко наслідувати їх, то Дж. Саклінг робить з аналогічного зіставлення абсолютно неочікуваний і достатньо оригінальний висновок. Думається, що в цьому відчутно проступає самоідентифікація Дж. Саклінга як творчої особистості: він вважає, що живе в негероїчну епоху, і поезія в його часи стає менш масштабним і важливим явищем, тож і ставитися до неї серйозно він сам не може. Звідси походить і його легковажне сприйняття власних поетичних спроб, і зневажливо-іронічне ставлення до тих поетів, які приділяють велику увагу літературній справі. Для нього поезія – це своєрідна гра, гра розуму, націлена на те, щоб вразити оригінальністю, дотепністю, чимось незвичним.

Така ігрова рецепція власного мистецького кредо, таке досить несерйозне сприйняття ролі поета в сучасному суспільстві були цілком суголосними умонастроєм, які стануть панівними в мистецтві рококо. Можна припустити, що подібне ставлення до життя та мистецтва спричинювалося реальним біографічним контекстом. Коли Дж. Саклінг після декількох років на полях битв у Силезії повернувся до Англії, він втратив інтерес до військової справи, але і придворні інтриги не міг сприймати серйозно, тож, будучи гедоністом, він віддавав перевагу такій культурній практиці, яку самі поети-кавалери називали "fleeting pleasures" (нетривкі розваги).

По суті, у цьому вірші Дж. Саклінг веде розмову про місце і роль поета в соціумі, але він повністю позбавлений філософичності й серйозності, адже себе він відносить до покоління поетів, на долю яких випав обов'язок писати "про ніщо" (They writ of god sand kings, /...But you of nothing, how could you have writ / Had you but chose a subject to your wit?). Тож Дж. Саклінг усвідомлює те, що об'єкт сучасної поезії тривіальний (нагадаймо, що саме тривіальне, буденне, банальне – улюблений предмет мистецьких зацікавлень за часів панування рококо), а, отже, щоб все-таки досягти успіху в поезії, необхідно докласти зусиль – бути дотепним і вправним. Як бачимо, поезія є для Дж. Саклінга ремеслом освіченої людини, наділеної спроможністю вміло грати ("He shows himself most poet that most feigns"). Безперечно, така позиція Дж. Саклінга у дискусіях з приводу поезії, жвавість яких порівняно з елізаветинською добою помітно згасла, засвідчує, що на зміну класицистичним ідеалам, які сповідували Ф. Сідні і Бен Джонсон, поступово приходять інші – суголосні ігрові і легкій атмосфері рококо.

З огляду на це цілком закономірним є той факт, що провідними темами ліричної поезії Дж. Саклінга стають швидкоплинність щастя, примхливість долі та кохання, а домінуючим умонастроєм – гедонізм. Все це знайшло відображення в його поезіях, які сам автор назвав

піснями. Подібне жанрове самоназивання видається цілком виправданим, адже у Саклінгових піснях відчувається потужний вплив фольклорної стихії, розмовність інтонацій, простота стилю.

У пісні "Out upon it", назву якої російська перекладачка М. Бородицька перекладає як "Что за черт меня втравил...", йдеться про любовну пригоду юного розпусника, який здивований тим, що вперше в житті закохався. Незважаючи на жартівливий тон, ця пісня не позбавлена певного цинізму, що не часто зустрічається у творах інших представників "кавалерів":

Out upon it, I have lov'd
Three whole days together;
And am like to love three more,
If it prove fair weather (Suckling, WSJS, 38).

Він вказує, що три дні відданого кохання для нього – вже забагато: "Thre ewho ledays together". І важко збагнути, чи то річ у коханні, чи то в настрої та природі самого ліричного героя. Водночас ми нічого не знаємо про силу почуттів, а лише про тривалість стану закоханості. Хоча у своєму зізнанні про те, що тривалість його почуттів цілком залежатиме від погодних умов, він переходить уже на сарказм, але ми можемо це зрозуміти, беручи до уваги той факт, що саму швидкоплинну насолоду від летючого, скороминущого кохання і була основною метою життя митців рококо загалом та поетів-кавалерів зокрема. І Дж. Саклінг лише відверто сказав про те, що все змінюється у житті, наче погода, та його почуття й примхи відлітають так саме несподівано, як вітерець. Тому краще, що він зможе зробити, – це відверто повідомити свою, на деякий час, кохану жінку, навіть якщо це завдасть їй болю.

Цей ефект болючої відвертості ще більше посилюється в такому **станці**:

Time shall moult away his wings,
Ere it shall discover
In the whole wide world again
Such a constant lover.

Дж. Саклінг персоніфікує образ часу та порівнює його з птахом, зайвий раз підкреслюючи його невблаганний політ над світом та людськими долями.

Два останні рядки, в яких автор пише, що дуже важко буде знайти ще одного такого ж вірного коханця. І перед нами постає питання: над чим іронізує поет – над собою чи над суспільством свого часу? Тут можливі дві відповіді: або це іронія над власним мінливим характером, і називаючи себе "постійним закоханим", поет просто вдається до самоіронії, або він насміхається над недосконалістю суспільства, у якому три дні кохання з однією жінкою – вже занадто довгий час, та над непостійністю і несерйозністю любові.

Відповідь, здається, можна знайти у третьому станці:

But in spite on't is, no praise
Is due at all for me;
Love with me had made no stays,

Had it any been but she (Suckling, WSJS, 38).

На відміну від інших "кавалерів", у Дж. Саклінга зовсім відсутній образ жінки, яку він кохає. Натомість, згадується про цілу низку жінок, що проходять повз нього, не зачепивши його серця: "Adozendozen in her place". Він з легкістю ставиться навіть і до тієї жінки, якій зберігає вірність уже протягом трьох днів. Тож, і загальна тональність вірша, і його ритмічний малюнок виявляються по-пісненому легкими. Тут зовсім відсутні епітети або інші мовні засоби, які б стилістично підносили звучання твору. Тим самим поет визнає, що до кохання він ніколи не ставився серйозно – перед нами автопортрет типового гедоніста, який чітко розумів це і відверто декларував. Саме за цю чесність, якою він пишався, Дж. Саклінг і отримав репутацію розпусника та циніка.

Закінчує він свій твір відвертим зізнанням – у нього дуже багато жінок було до цієї любовної пригоди, і, хоча ця обраниця і важить для нього більше, ніж усі попередні, але він ясно дає нам та їй зрозуміти, що на цьому почутті він не зупиниться й піде далі зривати квіти насолоди.

Банальність метафорики (Times hall moult away his wings), використання усталених епітетів (fair weather, wild world) та нейтрально забарвленої лексики зближують цей вірш, який дійсно цілком міг виконуватися як пісня, з жанром так званих салонних дрібниць (trifles), що набуде особливої популярності в мистецтві рококо.

Цей вірш Дж. Саклінга підтверджує слушність спостереження дослідників, що в "його поезії про кохання саме кохання, як правило, відсутнє, а герой грає роль пересиченого гурмана, який розуміє всю безглуздість гри у почуття, але все ж не припиняє її" [1, с. 49]. Втім, можна припустити, що це зухвале вихваляння поета-кавалера – лише поза, за якою приховується не злість чи самозакоханість чоловіка, що ставиться до жінки як споживач, а бажання розвеселити читацьку аудиторію, потішити їх легкістю поетичного рядка й водночас ще раз донести до публіки улюблену тезу про те, що і життя, і любов, і поетичний екзерсис – це гра, яка повинна приносити задоволення і не більше.

Дж. Саклінг, чия творчість зазвичай оцінюють як minor, був автором не тільки сатиричних любовних пісень, в яких відчутна іронія щодо любовних переживань і цинічний погляд на романтичні стосунки між чоловіком і жінкою. У його доробку є і декілька більш-менш серйозних речей, серед яких балади та сонети.

На відміну від інших "кавалерів", що відкрито визнавали свій борг перед учителем Беном Джонсоном, Дж. Саклінг вважав своїм ідеалом Шекспіра. Саме у Великого Барда він запозичив деяких персонажів для своїх драматичних творів. Біографи згадують про відомий портрет Дж. Саклінга, де поет зображений з відкритим томом "Гамлета" Шекспіра. Проте найбільш помітний у творчості Дж. Саклінга вплив іншого знаменитого його сучасника – Джона Донна,

який простежується навіть у, здавалося б, не властивому Дж. Донну, скептицизмі поета, який поєднує, на думку авторитетного літературознавця А. Горбунова, “вільноту з відомою часткою песимізму” [1, с. 48].

Вплив Дж. Донна простежується, наприклад, у вірші “Облога” (“The Siege”), який за формою є розгорнутою метафорою й певною мірою дублює доннівський прийом.

Удаючись до традиційного для свого часу метафоричного зображення залицянь у вигляді облоги фортеці, ліричний герой у першому **станці** постає перед читачами вельми утомленим від тривалих і марних зусиль завоювати прихильність, а тому втрачає інтерес.

‘Tis now since I sat down before
That foolish fort, a heart,
(Times strangely spent), a year and more,
And still I did my part

Назвавши форт “foolish” (“дурним”), він перераховує витрачені на цей захід дні, розмірковуючи, чому його спроби так і не увінчалися успіхом:

Mademy approaches, from her hand
Unto her lip did rise,
And did already understand
The language of here yes;
Proceeded on with no less art –
My tongue was engineer:
I thought to under mine the heart
By whispering in the ear.

Дж. Саклінг вдається до оригінального художнього прийому: він поєднує елементи вуайоризму (погляд поета неначе прослизає по тілу коханої, піднімаючись від руки до вуст, очей, вух) й оригінальну метафорику, в основі якої концепт тілесності. Читач розуміє, що йдеться лише про вмовляння коханої, адже поет використовує мову як такого собі “інженера по переконанню”. Нашептуючи на вухо коханої, в очах якої він вичитав бажання (The language of her eyes), ніжні слова, він сподівався достукатися до її серця (I thought to under mine the heart).

У третьому станці тілесність поступається місцем мілітаристським метафорам, які пов’язують семантику вірша з його назвою і водночас містять алюзію до популярного топосу “кохання як битва”:

When this did nothing, I brought down
Great cannon-oaths, and shot
A thousand, thous and to the town;
And still it yielded not.

Цікавим і вдалим є авторський каламбур Дж. Саклінга: зрозумівши марність своїх зусиль, він “brought down / Great cannon-oaths”. Цю фразу можна прочитати двояко: він “навів великі гармати-клятви і вистрілив з них тисячі разів” або він “вдався до великих канонічних клятв”, і тисячі раз повторював їх. Обігруючи полісемію слова cannon (гармата, канон), поет досягає цікавого ефекту. По-перше, він успішно розгортає метафору, заявлену в назві твору, репрезентуючи усталений штамп про те, що

завоювати жінку – все одно, що взяти фортецю. По-друге, він висловлює власне іронічне ставлення до любовних клятв.

Останній станц вірша можна інтерпретувати по-різному. Як тільки залицяльник остаточно розуміє, що на заваді його планам стала честь (Aspyinformed, / Honourwasthere), він негайно віддає наказ своїм військам згортати облогу:

To such a place our camp remove,
As will no siege abide:
I hate a fool that starves her love
Only to feed her pride (Suckling, WSJS, 42).

Згідно з однією з інтерпретацій фіналу, цей відступ свідчить про поразку ліричного героя, який, у разі “неможливості встановити контроль над ситуацією, виступає жертвою власної гордині, прагнучи зберегти при цьому особистість” [9, с. 152]. Проте більш переконливою видається думка М. Маркела, який вважає, що, хоча поета й можна справедливо вважати жертвою гордині, але він все ж таки повністю контролює ситуацію [9, с. 152]. Адже перед ним так багато можливостей і фортів, які тільки чекають, щоб їх завоювали, що ця невдача спроба – лише прикра помилка й не більше того. Його емоційний внесок у відносини настільки незначний, що відмова дами не може всерйоз його засмутити.

Таку тональність лірики Дж. Саклінга можна розглядати як своєрідний розвиток Доннівського протесту проти культу платонічної любові. За часів тотального панування преціозності (préciosite), яка прищеплювалася при дворі королевою Генрієттою-Марією, Саклінг своїм віршем кидає виклик усталеним стереотипам. Він відверто декларує доцільність добровільної поразки – відмови від залицянь, якщо вони потребують від чоловіка надмірних зусиль. У цій етичній позиції, як думається, проступає захоплення Дж. Саклінга іншим французьким рухом – libertinage, який, на думку дослідника Ф. Гендерсона, Дж. Саклінг знову ж таки міг запозичити в раннього Дж. Донна або познайомитися з ним особисто під час подорожі по Європі.

Подібність до певних умонастроїв Дж. Донна, який вважав, що суспільні закони стоять на заваді натуральності природи, згідно з якою кохання й фізичні насолоди не є виявом аморальності, спостерігається у вірші “З приводу прогулянки Леді Карлейль у парку Гемптон-Корт” (“Upon My Lady Carlisle’s Walkin in Hampton-Court Garden”). Тут Дж. Саклінг декларує власне скептичне ставлення до культу платонічної любові та відверто насміхається над усталеними при дворі правилами залицяння.

Цей вірш написаний у формі діалогу між Дж. Саклінгом та його другом Томасом Кер’ю. У вуста Т. Кер’ю поет вкладає віртуозні компліменти на адресу жінки, яка викликає в нього шире захоплення, що виливається в низку петаркістських штампів:

Heard’st thou not music when she talked?
And didst not find that, as she walked,
She threw rare perfumes all about,

Відповідь Дж. Саклінга контрастує і за змістом, і за мовленнєвим оформленням. Поет обігрує метафори, які сам вклав у уста Т. Кер'ю, щоб показати всю вичурність і примітивність типових для придворного оточення компліментів на адресу жінки. Він відверто заявляє, що не бачить пелюсток, які розпускаються при появі Леді Карлейль, і не відчуває особливих пахощів, тож не розуміє, чому її прихід несе нову весну. На звинувачення Т. Кер'ю в холодній байдужості він відповідає саркастичним випадом – продовжує безсоромно роздивлятися красу дівчини і коментувати її:

...undoing all she wore;
And, had she walked but one turn more,
Eve her first state had not been
More naked, or more plain lyseen (Suckling, WSJS,

63).

Цей пасаж є яскравим втіленням Саклінгового вуайоризму, який доволі вдало вдалося відтворити в російському перекладі М. Боролицькій:

Я ловко справлявся взглядом
С ее затейливым нарядом:
Слетал покров, за ним другой,
Еще немного – и нагой
Она предстала бы, как Ева!
...Но – скрылась, повернув налево [1, с. 211].

У наступному пасажі Т. Кер'ю підхоплює жартівливий тон, проте не переступає грань пристойності, вводячи в канву вірша мотив фантазії, уяви – “fancy”, до того ж він згадує про особистість красуні, стверджуючи, що вона розпалює бажання своєю красою, але Саклінгові не вдалося б це бажання задовольнити:

Twass well for thee she left the place,
There is great danger in that face;
But hadst thou viewed her leg and thigh
And, upon that discovery,
Searched after parts that are more dear
(As fancy seldom stops so near) (Suckling, WSJS,

64).

Обидва поети трактують любов як кумедну гру [1, с. 48], проте Дж. Саклінг цілком розуміє природу власних бажань, висуваючи на передній план саме еротичну складову любовних залицянь. До того ж, в останньому станці твору Дж. Саклінг зводить жінку з п'єдесталу, описуючи її як легку здобич для кожного:

But since the pillars were so good
On which the lovely fountain stood,
Being once come so near, I think
I should have ventured hard to drink.
What ever fool like me had been
If I'd not done as well as seen?
There to be lost why should I doubt
When fools with ease go in and out? (Suckling, WSJS, 64).

Тут, як бачимо, міститься доволі брудний натяк на доступність Леді Карлейль, тож не дивно, що спочатку із цензурних міркувань фінальний дворянський рядок не увійшов до тексту першого видання збірки поетичних творів Дж. Саклінга.

Можна припустити, що згадана дама ще була жива, і публікація образливо-ганебної фрази могла спричинити публічний скандал.

На особливу увагу заслуговує пісня “Чому, закоханий, ти так змарнів?” (“Why so pale and wan, fond lover?”), яку Дж. Саклінг включив до своєї п'єси “Аглаура” (1638). Спочатку цей твір замислювався як трагедія, але після переробки, як встановили дослідники, перетворився на трагікомедію, в якій яскраво виявилася легка манера автора [12, с. 270].

У цьому вірші навчений досвідом цинік звертається до недосвідченого закоханого з низкою риторичних запитань. У процесі розгортання монологу читачеві стає зрозумілим, що нещасний юнак, змучений пристрастю, не знає, як спокусити об'єкт свого кохання:

Why so pale and wan, fond lover?
Prithee, why so pale?
Will, when looking well can't move her,
Looking ill prevail?
Prithee, why so pale?

Автор не без іронії називає його “юним грішником”, “німим” і водночас натякає, що юнакові бракує досвіду, щоб досягти перемоги.

Why so dull and mute, young sinner?
Prithee, why so mute?
Will, when speaking well can't win her,
Saying nothing do't?
Prithee, why so mute?

Порада досвідченого розпусника лунає цинічно й навіть несподівано: він рекомендує забути кохану, якщо не вдається її спокусити. При цьому останній рядок є відверто грубим і нагадує прокльон.

Quit, quit for shame! This will not move;
This cannot take her.
If of herself she will not love,
Nothing can make her:
The devil take her! (Suckling, WSJS, 141).

Ця пісня відрізняється легкістю й простотою форми, якої поет досягає завдяки паралельним конструкціям. Третій станц є логічною кульмінацією твору і стоїть дещо осторонь від двох попередніх станців, що загалом можна вважати характерним для поезії Дж. Саклінга. Автор відкидає зайву декоративність, віддаючи перевагу невеликій формі й потужному авторському посилю, що досягається пристрастністю переконання ліричного героя, яке набуває форми відвертої лайки.

За словами Р. Склтон, цей вірш стоїть в очевидній опозиції до петраркістської традиції, і в цьому Дж. Саклінг перевершив Дж. Донна [10, с. 19]. Також тут помітний відхід від вузькоелітарної спрямованості придворної поезії “кавалерів”: Дж. Саклінг вдається до використання підкреслено зниженої лексики, відмовляється від вишуканої метафоричності й евфемістичних метонімій. На думку А. Горбунова, тут, як і в знаменитій “Весільній баладі”, простежується “зрушення соціальної перспективи” [1, с. 50], унаслідок чого помітно розширюється коло ре-

ципієнтів поезії Дж. Саклінга, якому дух лібертинажу був не чужим. У Франції для лібертинів місцем культурного життя стають не лише елітарні салони, але й кав'ярні, тож і англійський поет-«кавалер» демонструє певну подібність до своїх французьких колег.

Висновки. Підсумовуючи все вищевикладене, можна стверджувати, що самотність лірики Дж. Саклінга багато в чому детермінована його життєвим шляхом. Залишаючись у межах топіки, характерної для поезії «кавалерів» (кохання, еротичні мотиви, стратегії спокушання і залицання, логіка розвитку любовних стосунків), він обирає дещо незвичні стратегії її художньої репрезентації. По-перше, він уникає барокової метафоричності, властивої Т. Кер'ю, і моралізму, притаманного Р. Герріку, натомість запроваджуючи розмовний стиль, підкреслено буденні описи й відверті натяки. По-друге, він доволі гостро критикує псевдокуртуазні літературні штампи, солідаризуючись у цьому з Джоном Донном, та конвенції придворного життя, спираючись на досвід гострого на язик Бена Джонсона. Жоден із поетів-«кавалерів» не дозволяв собі такої відвертої епатажності та показового цинізму. По-третє, Дж. Саклінг незрідка використовує прийом літературної стилізації, який у нього проявом ігрового начала. Це, разом з акцентованою несерйозністю та емоційною поверховістю, зближує цього є поета з рокальними літераторами, для яких такі умонастрої й художні техніки були типовими.

Список використаної літератури

1. Горбунов А. Н. Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников / А. Н. Горбунов // Английская лирика 17 века. – Москва : МГУ, 1989. – 346 с.
2. Baker H. The later Renaissance in England. Non dramatic Verse and Prose, 1600–1660 / H. Baker. – Boston : Houghton Mifflin Company, 1975. – 962 p.
3. Beaurline L. A. The Canon of Sir John Suckling's Poems / L. A. Beaurline // Studies in Philology. – 1960. – № 3. – P. 492–518.
4. Bruce D. The War Poets of 1639: Carew, Suckling and Lovelace / D. Bruce // Contemporary Review. – 1991. – № 1511. – 258 p.
5. Clayton T. At Bottom a Criticism of Life: Suckling and the Poetry of Low Seriousness / T. Clayton // Classic and Cavalier: Essays on Jonson and the Sons of Ben. – Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1982. – P. 217–241.
6. Hazlitt W. Suckling, Denham and Cowley / W. Hazlitt // Ben Jonson and the cavalier poets / [ed. by H. Maclean]. – New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. – P. 439–441.
7. Herrick R. [Electronic resource] / [ed. by A. W. Ward, A. R. Waller // The Cambridge History of English and American literature : in 18 vols. – New York : Putnam's Sons, 1907–21. – Vol. 7. – Mode of access: <http://www.bartleby.com/br/211.html>.
8. Maclean H. Ben Jonson and the cavalier poets / H. Maclean // Ben Jonson and the cavalier poets ; [ed. by H. Maclean]. – New York : W. W. Norton & Company inc., 1974. – P. 589.
9. Markel M. H. John Suckling's Semi-Serious Love Poetry / M. H. Markel // Essays in Literature. – 1977. – Vol. 4. – № 2. – P. 152–158.
10. Skelton R. Cavalier Poets / R. Skelton. – Longmans : Green & Co., 1960. – 52 p.
11. Suckling, Sir John // Dictionary of Literary Biography / ed. by M. Th. Hester. – North Carolina State University : Brucoli Clark Layman Book, 1993. – Vol. 126: Seventeenth. – Century British Nondramatic Poets, Second Series. – P. 252–263.
12. Suckling, Sir John // Dictionary of Literary Biography / [ed. by F. Bowers]. – 1987. – Vol. 58: Jacobean and Caroline Dramatists. – P. 267–276.
13. Summers H. J. The Heirs of Donne and Jonson / H. J. Summers. – London : Chatto and Windus, 1970. – 198 p.
14. The Works of Sir John Suckling. Containing his Poems, Letters and plays / [ed. by T. Davis]. – London : Russel Street, Covent Garden, 1963. – P. 179.

Стаття надійшла до редакції 09.10.2014.

Безродных И. Г. Биографическое начало в лирике поэта-«кавалера» Джона Саклинга

Статья посвящена рассмотрению специфики поэтического творчества представителя «кавалеров» Джона Саклинга в биографическом контексте.

Ключевые слова: биография, литературная репутация, поэзия, «кавалеры».

Bezrodnykh I. Biographical Core of the Lyrics by "Cavalier" John Suckling

The article under consideration deals with the peculiarity of poetic heritage by the representative of the Cavaliers John Suckling within the biographical framework.

It should be noted that the figure of this bright poet and courtier is still of great interest and rises heated debates among the scholars. "Cavaliers" played important role in the English poetry of the XVII century, and the person who usually comes first to mind is Sir John Suckling. The semantics of the label of poetic group implies an allegiance to Charles I in his political and military battles against various Parliamentarian or religious groups up to mid-century. Besides, these poets were of a gentlemanly social class, they bore arms and rode horses in battle at the civil wars (cavalier derives from the French word for horse, cheval), and that they were carefree gallants. Suckling, at least, was of the aristocratic class and often a part of the courtly world of

the précieuse life ushered in by Charles's queen, Henrietta Maria; he was a soldier and was involved in political intrigue; and he was notorious as a gambler and for his conquests of women.

It should be mentioned that love in his lyrics is antiplatonic, frivolous lover's strategy is found there and it can be called coterie poetry written for a male audience, which also posit a psychology of the male anxious over his sexual attractiveness to the female.

Love is treated as game and is sometimes cynically represented with such metaphors as love – sport, love – appetite, live – dish or food.

It is not rare for Suckling's poems to depict woman as an active player of this love game. Many of Suckling's poems present Petrarchan themes and language, as in "Profer'd Love rejected," or seventeenth-century developments from classical subjects, such as "The deformed Mistress," or the contrasting female poetic voice turning the situation topsy-turvy, as in the two "Against Fruition" poems. The coterie aspects of such writing are evidenced in these verses of an older, experienced woman, trying to dissuade a romantic youth from sincerity and constancy: the coterie poet aimed at variety of circumstances, logical arguments, and attitudes, using an assortment of verse forms and meters. Part of the expected background for the "humor" of the poems is the Renaissance cliché that men are sincere and honest lovers, always constant, and that women are fickle, inconstant, untruthful.

Suckling's poetry is considered to present the height of libertine cynicism, enjoyable excursions into a world of carefree abandonment, reveling in wine, women, and gambling, a male world of conquest and gratifications; but, as a line in "An Answer to some Verses Made in his praise" suggests, perhaps beneath all the humor and one-upmanship is a person evidencing unhappiness with himself and the frustrations of his life, who believed that "He shows himself most Poet, that most feigns".

Key words: *biography, literary reputation, poetry, Cavaliers.*

ПАСТОРАЛІЗАЦІЯ У СФЕРІ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ЖИТТЯ АНГЛІЇ ЧАСІВ ПРАВЛІННЯ ЄЛИЗАВЕТИ І

У статті йдеться про пасторалізацію соціокультурного життя Англії доби Єлизавети І. Розглянуто фактори формування тих культурних практик, які були навіяні пасторальними творами в літературі Англії XVI ст. Одним із проявів пасторалізації у сфері соціокультурного життя елізаветинців запропоновано вважати формування тих культурних практик, які підживлювалися естетизацією ностальгії за втраченим світом природної гармонії. Серед них визначено специфічну стилізацію придворних розваг, ідентифікацію ключових постатей з пасторальними образами й популярність пасторальних придворних масок.

Ключові слова: пасторальна традиція, придворна весільна маска, соціокультурне життя, Ренесанс, пасторалізація.

Англійську пастораль і пасторальність у літературознавстві досліджують під різними кутами зору, але слід зазначити, що цілісна картина цього явища відсутня, немає жодного монографічного дослідження, яке б висвітлювало історичний розвиток пасторальної традиції в літературі англійського Ренесансу й зосередило увагу на наявності жанрового діалогу в межах національної пасторалі. Однією з доволі результативних традицій, що в літературі англійського Ренесансу набула відчутного розвитку й сприяла творчому злету цілої когорти майстрів слова, правомірно вважати традицію пасторальну. Стан вивчення англійської пасторальної традиції в сучасному вітчизняному літературознавстві навряд чи можна визнати достатнім, оскільки практично всі існуючі публікації присвячені деяким аспектам poetiki окремих пасторальних творів.

Мета статті – визначити лише ті площини, що стосуються пасторалізації соціокультурного життя Англії доби Єлизавети І, не претендуючи на остаточне розв'язання цих проблем.

В історії англійської літератури XVI ст. є особливим періодом, оскільки саме в цей час відбувається перший потужний сплеск креативної енергії одночасно в декількох різних сферах. Розвиток Ренесансу в англійській літературі хронологічно збігається з добою правління королеви Єлизавети І Тюдор (1558–1603) – епохою незнаного раніше розквіту драматургії (Дж. Лілі, К. Марло, В. Шекспір, Бен Джонсон), поезії (Е. Спенсер, Ф. Сідні, Дж. Донн) і роману (Дж. Лілі, Р. Грін, Т. Неш, Т. Лодж, Т. Делоні). Це стрімке піднесення англійської літератури, що почалося в другій половині XVI ст. й охопило понад п'ять десятиліть, підготовлювалося поступово протягом усього сторіччя. Йому передувала "кропітка робота багатьох майстрів слова, творчі зусилля яких формували загальний масив національної літературної традиції й визначали її неповторне обличчя" [6, с. 4].

У літературі англійського Ренесансу пасторальність виступає не просто своєрідною літе-

ратурною модою, данину якій віддали і визначні майстри слова (В. Шекспір, Е. Спенсер, Ф. Сідні), і автори "другого ряду" (Т. Лодж, Р. Грін, Е. Манді та ін.), а надзвичайно складним поліфункціональним художнім явищем. Думається, що пасторалізація в літературі англійського Відродження проступає в декількох магістральних тенденціях тогочасного культурного життя, а її поява та стрімкий розвиток зумовлені низкою соціокультурних чинників. Характер цих чинників певною мірою детермінував і саму іманентну природу англійської пасторалізації, і її нетотожність проявам пасторальності в інших західноєвропейських літературах.

Одним із проявів пасторалізації у сфері соціокультурного життя елізаветинців можна вважати формування тих культурних практик, які були навіяні пасторальними творами (як античних, так і континентальних ренесансних авторів) і підживлювалися естетизацією ностальгії за втраченим світом природної гармонії. Серед цих культурних практик варто згадати й специфічну стилізацію придворних розваг, і ідентифікацію ключових постатей з пасторальними образами, і популярність пасторальних придворних масок. Так, приміром, суд Париса обігравався з використанням пасторальних конвенцій, атрибутики, перевдягань у пастухів, зображувався в педжентах: у 1503 р. перед Маргарет Единбурзькою, під час коронації Анни Болейн у 1533 р., у 1566 р. – придворна весільна маска.

Безперечно, важливу роль у запровадженні загальної моди на пасторальність у елізаветинських придворних колах і суспільстві загалом відігравала сама королева. Якщо релігійні суперечки, географічні відкриття й класична освіта підводили елізаветинців до нового розуміння їхнього місця в історії, світі й світобудові, то Єлизавета своєю монархічною величчю й блиском правління відверто втілювала всю цю новизну й оптимізм. Століття справедливо носить її ім'я: вона змусила своїх підданих перейнятися новою самосвідомістю, всесвітньою й водночас суто національною. Про те, що в центрі суспільної уваги перебувала саме королева, свідчать

численні твори, які стимулювали сильне почуття національної гідності, формували у свідомості мас образ взірцевої монархині, наділеної низкою показових чеснот.

До творення такого образу безпосередньо долучалася й література, адже саме в її лоні формувалися певні стереотипи та кліше, на яких вибудовувався імідж цнотливої королеви, правительки морів, вінченосної Діани, Цинтії. Пляяда неперевершених “єлизаветинців”, вихованців століття, що пройшло під знаком цієї екстраординарної жінки, десятої музи Англії, “літераторів з винахідливою грою фантазії й польотом натхнення зробили свій внесок у створення культу Єлизавети” [1, с. 225].

Поети В. Релі, Дж. Чепмен, М. Дрейтон та інші створили узагальнений образ незайманої Цариці ночі, оточеної німфами й граціями. Придворні поети називали Єлизавету і Сіринкс (німфа Аркадії) [12, с. 76], і Фенікс [11, с. 308], і королевою цнотливих [10, с. 56], і “прекрасною царицею Другої Трої”, і Астреею, і “другим сонцем”, і “другою Дівою” [10, с. 56]. Вона ставала персонажем придворних вистав-масок і травневих забав, які часто влаштовувалися придворними. Вона вигравала яблуко, через яке сперечалися Венера, Юнона й Паллада. У славнозвиській поемі Е. Спенсера “Королева фей” Єлизавета з’являється одразу в трьох образах: Глорії, Бритомарт і Бельфеби [4, с. 222].

У “Короліві фей” (1590–1596) Е. Спенсера, в історичній хроніці “Генріх V” (1599) В. Шекспіра, “Музолюб” (1599) і “Захисті рими” (1602) С. Деніела, “Поліольбії” (1613, 1622) М. Дрейтона англійська королева була зображена як персоналізація величчя, політичної мудрості й краси. Поступово метафора “королева пастухів”, вперше введена у культурний обіг Е. Спенсером (“Пастуший календар” (1579)), почала реалізувати свої культуротворчі потенції. Покровителька пастухів і найвпливовіша з-поміж тогочасних меценатів, Єлизавета поєднала ці дві складові власного іміджу, заохочуючи ті придворні розваги, які зміцнювали саме такий імідж.

Придворні розваги, свята, святкування будь-якого роду супроводжувалися в Єлизавети, як колись в Італії, процесіями й видовищами. Нерідко двір кочував з одного можновладного замку до іншого, і всюди Діана, богиня полювання, або які-небудь інші міфологічні персонажі зустрічали королеву, оточену гомінливим, барвистим почетом. У Віндзорському палаці регулярно проводили бали. “Протягом останніх десятиліть XVI ст. пасторальні мотиви починають усе частіше й глибше проникати у придворні ритуали й розваги, — слушно зауважує Т. Чеснокова, — і якщо спочатку провідниками буколических конвенцій були італійські актори, які виступали перед Єлизаветою у Віндзорі й Рідінзі в 1574 р., то вже через чотири роки (у 1578 р.) королева могла насолоджуватися видовищем першої оригінальної англійської п’єси-маски, яка була одночасно першим, який дійшов до

нас, твором видатного поета англійського Відродження Ф. Сідні (1554–1586)” [7, с. 32].

Англійська маска XVI–XVII ст. — це придворне костюмоване дійство (найчастіше на античні, міфологічні й казкові сюжети), головними дійовими особами якого є алегоричні фігури. Маска зазвичай створювалася до якої-небудь важливої події, пов’язаної з особою монарха: шлюб, коронація, народження спадкоємця престолу, перемога у військовій кампанії тощо, що й визначило центральну фігуру маски — фігуру монарха, яка пасивно або активно брала участь у масці й була її об’єднувальним елементом у композиційному плані. Однак до кінця XVI ст. маска вийшла за межі палацу й, залишаючись видовищем для освіченої публіки, зазнала значної трансформації, розширивши тематику та образотворчі засоби. Провідні драматурги Англії стали використовувати її як складовий елемент повноважної п’єси, яку можна розглядати як художній прийом “п’єси в п’єсі” (Шекспір — “Сон літньої ночі”, “Буря”; Брум — “Антиподи”, “Весела компанія”, “Придворний жебрак” тощо) [2, с. 40–42].

У травні 1578 р. граф Лестер привіз у маєток Венстед свою трупу, щоб уперше показати королеві Єлизаветі п’єсу-маскарад “Королева травня”, написану його небожем сером Філіпом Сідні, найвишуканішим джентльменом при дворі. Під “Королевою травня” малася на увазі, безсумнівно, сама Єлизавета, якій у п’єсі відведено головну роль, і на яку — і тільки на неї — п’єса й була розрахована, хоча для цієї ролі не було написано жодного рядка. П’єса Ф. Сідні “Королева травня”, твір ще не дуже зрілий, але досить оригінальний, сповнений актуальних натяків, була тісно пов’язана з політичною ситуацією Англії XVI ст., життям королівського двору. За словами Г. Купер, це “напівмаска, напівп’єса, суміш еклоги й педжента” [9, с. 149].

К. Зикова зазначає, що представлення п’єси було задумано як “хепенінг” [3, с. 38]. Дія п’єси відбувається в мальовничому саду, де зі своїм почтом гуляє королева. Перед нею з’являється одягнена в просту сукню жінка й, стоячи на колінах, просить у монархині поради — за кого її дочці, обраній королевою Травня, краще вийти заміж — за лісника Теріона чи пастуха Еспілуса. Після цього на узліссі з’являються всі учасники вистави, серед яких прихильники, готові заступитися кожний за свого претендента на руку дівчини, і вчитель, який намагається заспокоїти сторони, що ворогують. Варто сказати, що в одному з претендентів на руку й серце дівчини легко вгадується сучасник автора. У характері лісника Теріона вгадуються деякі риси брата французького короля, герцога Алансонського, можливого претендента на руку й королівство Єлизавети I: “Проста, грубувата мова пастуха Лалуса й псевдовчена пихата мова вчителя, сповнена перерваних латинських виразів, вносили елемент пасторальної комедії, а змагання суперників в амебейному співі, промова пастухів і лісників на захист свого фаху й способу життя пови-

нні були дати королеві підстави для порівняння й винесення вердикту” [3, с. 38–39].

Безперечно, переговори з приводу шлюбу Єлизавети I з герцогом Алансонським викликали занепокоєння серед протестантів Англії, і Філіп Сідні у своїй п'єсі-масці коректно підвів королеву до вибору на користь більш вигідного для всієї Англії претендента – пастуха. Наведений приклад свідчить про те, що Філіпу Сідні, як і багатьом його співвітчизникам, доля Англії була небайдужа. Щире небажання Єлизавети виходити заміж – ще одна загадка її правління. Історики неодноразово намагалися розгадати її, і більшість схиляються до висновку, що небажання Єлизавети побратися – не що інше, як поміркований політичний хід. Єлизавета полюбляла повторювати, що вона “заміжня за Англією”; насправді так звані “шлюбні ігри” при дворі перетворилися стараннями королеви чи не в основну її зброю. Сватання іноземних принців тримало в постійній напрузі країни, що ворогували, оскільки шлюб Єлизавети (якби він відбувся) здатен був порушити політичну рівновагу в Європі й створити цілком інший розклад сил. Королева цим користувалася. Не збираючись виходити заміж, вона, проте, чи ледве не постійно перебувала в стані “заручення” з тим або іншим претендентом: так, наприклад, сватання французького герцога Алансонського (молодшого сина короля Франції Генріха II і Катерини Медичі, єдиного із чотирьох братів, який так і не став королем) тривало мало не 10 років (1572–1582). Залежно від політичної ситуації у Франції й Іспанії Єлизавета то наближала, то віддаляла претендента, змусивши Катерину Медичі (регентшу Франції) і Філіпа II (короля Іспанії) відчутно похвилюватися, тому що можливий шлюб англійської королеви й французького принца суттєво підірвав би можливість мирного співіснування між Валуа та Габсбургами.

Немає жодного дослідника літератури цього періоду, який би не вказував на особливу роль монаршого двору у формуванні ренесансних тенденцій у літературі Англії (і, зокрема, пасторальній літературі). Саме при дворі королеви Єлизавети I виник ґрунт для взаємопроникнення, взаємодії й зіткнення різноманітних культурних явищ. Не можна не погодитися з думкою Т. Чеснокової стосовно того, що обов'язкові при дворі прийоми куртуазної чемності сприяли чималому поширенню пасторально-петраркістської лірики й закріпленню в ній мотивів популяризованого платонізму. Зрештою, королівський двір та мистецтво, орієнтоване на його смаки, створювали нові умови для успішного функціонування образу пастуха як уособлення нижчого, але необхідного шабля суспільної ієрархії, очолюваної незайманою королевою: “Все це сприяло розвитку, засвоєнню й взаємодії різних жанрових утворень на основі пасторальної традиції. Крім того, королівський двір як центр Британської монархії був також одним із центрів тяжіння міфу про золоте століття, перегук якого

з буколічними конвенціями, які походять від Вергілія, ставав усе більше яскравою ознакою пасторалей Відродження” [7, с. 32].

Розглядаючи пастораль на тлі багатовікової поетичної традиції, усередині якої цей жанр, за словами І. Шайтанова, “ніколи не відігравав ключової ролі, але, з іншого боку, все ще залишається недостатньо оціненим навіть у тому значенні, яке він реально мав” [8, с. 12], важко зрозуміти швидко минаюче відзначене всією європейською поезією захоплення пасторальністю в добу Відродження та у XVIII ст. Це була умовність, гра, не обмежена однією літературою й ширше – мистецтвом. Доречно пригадати славнозвісні “пастуші забавки” вінценосних осіб: розваги при дворі Єлизавети I, які супроводжувалися процесіями й видовищами за пастушими мотивами; замовлення французькою королевою Марією-Антуанеттою порцелянового цebra для своєї “ферми” у Ромілії. Слушною видається думка І. Шайтанова: “Схожою ... ілюзією простоти була й сама пастораль, яка швидко розвивалася – або деградувала – у преціозну форму. Падіння жанру – факт більш стійкий у культурній пам'яті, ніж його зліт, що здається дивною примхою смаку. Як у короткому захопленні пасторальністю, так і в швидкому розчаруванні, що супроводжувало жанр, був свій зміст. Зміст, що виявляє добу в її істотних ознаках, у суперечливості її художніх прагнень і навіть в її естетичній парадоксальності” [8, с. 12].

Отже, як бачимо, культурні практики (стилізація придворних розваг під пастуші свята, метафоричне ототожнення королеви і її оточення з пасторальними образами, запровадження в культурний обіг міфологем золотого віку, пасторальної ідилії тощо), з одного боку, народжувалися не без впливу певних літературних текстів, а з іншого – самі сприяли появі нових художніх текстів. Така ситуація взаємозбагачувального контакту між культурним життям і літературним процесом слугує переконливою ілюстрацією тези представників сучасної “школи нового історизму” про те, що література є “культурою в дії” [5, с. 13–35].

Список використаної літератури

1. Дмитриева О. Єлизавета Тюдор / О. Дмитриева. – Москва : Молодая гвардия, 2004. – Вып. 908. – 308 с. – (ЖЗЛ: Сер. биопр.)
2. Зонина Н. В. Черты классицизма в английской маске XVI–XVII веков / Н. В. Зонина // Основные тенденции и проблемы развития европейского искусства и литературы Нового времени : материалы международной научной конференции [“Четвертые Лафонтеновские чтения”] (СПб.10 – 12 апреля 1998 г.). – Санкт-Петербург : РГПУ им. А. И. Герцена, 1998. – 126 с.
3. Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е. П. Зыкова. – Москва : Наследие, 1999. – 256 с.
4. Краснов И. А. Английская придворная культура / И. А. Краснов // Двор монарха в сред-

- невековой Европе: явление, модель, среда / под ред. Н. А. Хачатурян. – Москва ; Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – Вып. 1. – 352 с.
5. Монроз Л. И. Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры / Л. И. Монроз; пер. с англ. О. Литвиновой и С. Козлова // Новое литературное обозрение. – 2000. – № 42. – 148 с.
 6. Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (Малі епічні форми та "література факту") / Н. М. Торкут. – Запоріжжя, 2000. – 406 с.
 7. Чеснокова Т. Г. Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. Пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира / Т. Г. Чеснокова. – Москва : МАКС Пресс, 2000. – 216 с.
 8. Шайтанов И. О. Александр Поуп "Поэмы" [Электронный ресурс] / И. О. Шайтанов // Имя, некогда славное. – Москва : Художественная литература, 1988. – Режим доступа: http://thelibrary.ru/books/shaytanov_i/imya_nekogda_slavnoe-read.html.
 9. Cooper H. Pastoral: Medieval into Renaissance / H. Cooper. – Ipswich : D.S. Brewer; Totowa; New Jersey : Rowman and Littlefield, 1978. – 257 p.
 10. Drayton M. The Works / M. Drayton; ed. by J.W. Hebel, K. Tillotson. – Oxford : Oxford UP, 1961. – Vol. 1. – 148 p.
 11. Spenser E. The Works. Baltimore / E. Spenser; ed. by E. Greenlaw et al. – Baltimore : Johns Hopkins UP, 1943. – 598 p.
 12. Wallace W. Sir Walter Raleigh (Poet, Patron, and atheist) / W. Wallace. – Princeton : Princeton UP, 1959. – 334 p.

Стаття надійшла до редакції 16.10.2014.

Щербина М. А. Пасторализация в сфере социокультурной жизни Англии времен правления Елизаветы I

В статье говорится о пасторализации социокультурной жизни Англии эпохи Елизаветы I. Рассматриваются факторы формирования тех культурных практик, которые были навеяны пасторальными произведениями в литературе Англии XVI в. Одним из проявлений пасторализации в сфере социокультурной жизни елизаветинцев можно считать формирование тех культурных практик, которые подпитывались эстетизацией ностальгии по утраченному миром природной гармонии. Среди них особое место занимают специфическая стилизация придворных развлечений, идентификация ключевых фигур с пасторальными образами и популярность пасторальных придворных масок.

Ключевые слова: пасторальная традиция, придворная свадебная маска, социокультурная жизнь, Ренессанс, пасторализация.

Shcherbyna M. Pastoralization of Social and Cultural Life in Elizabethan England

The article deals with the pastoralization of English Renaissance social and cultural life. The questions concerning the factors forming those cultural practices that were evoked by the pastoral compositions in the English literature of the XVI century are observed.

The formation of the cultural practices that were inspired by the pastoral works and fueled by the aesthetization of nostalgia for the lost world of natural harmony can be regarded as one of the pastoralization manifestations in the field of social and cultural life of the Elizabethans. Among these cultural practices one should mention the specific court entertainment stylization, identification of the key figures with pastoral imagery, and popularity of pastoral court masks.

The analysis of the poem "The Shepheardes Calendar" in the light of the latest methodologies (close reading, research methods in methodological paradigm of receptive aesthetics, hermeneutics and new historicism) has shown that the poet extends common conception about the evolution of English Renaissance pastorality and makes deeper the comprehension of semantic range and artistic virtuosity of Spenser poetry. The Spenser's role in intellectual-spiritual continuum of English Renaissance is displayed and his place in the history of national poetic tradition is determined.

The pastoralization in English Renaissance literature emerges in several main inclinations of cultural life, and its appearance and rapid development is caused by the number of social and cultural factors. The nature of these factors is determined to some extent by the precise immanent nature of English pastoralization, and non-identical pastoralization in other European literatures is displayed.

Cultural practices (a stylization of court entertainment under the shepherds holiday, metaphorical identifying of the Queen and her surroundings with pastoral images, the implementation of mythologems "golden age" and pastoral idyll to cultural turnover, etc.), on the one hand, – weren't born without the influence of particular literary texts, and on the other, – they facilitated the appearance of new texts.

Key words: pastoral tradition, court wedding masque, social and cultural life, Renaissance, pastoralization.

МАЛА ПРОЗА АНГЛІЙСЬКОГО РЕНЕСАНСУ В СВІТЛІ СУЧАСНОЇ ГЕНДЕРОЛОГІЇ

У статті здійснено спробу аналізу кореляції гендерної ідентичності персонажів художніх творів англійського Ренесансу з гендерними стереотипами, що були поширені в Англії за часів правління династії Тюдорів. На матеріалі репрезентативних зразків малої прози (новела Барнабі Річа "Про Аполлона та Сілла", джестові оповідки з анонімної збірки "Торбина новин" та конні-кетчерівські памфлети Роберта Гріна) продемонстровано, що їх характерною ознакою є полемічність в інтерпретації гендерних аспектів. Суто ренесансна апологетика ініціативності жінки сусидить з укоріненою в середньовічних уявленнях інтерпретацією жіночої природи як гріховності.

Ключові слова: мала проза англійського Ренесансу, тюдорівський соціум, новий історизм, гендерні студії, гендерна ідентичність, гендерні стереотипи, тілесність.

Однією з впливових інтелектуально-креативних стратегій формування суспільних уявлень в англійському соціумі доби Відродження постає художня література, яка не лише відображає життєві реалії, естетичні уподобання та світоглядні орієнтації, а бере й безпосередню участь у структуруванні картини світу. Згідно з уявленнями представників нового історизму (С. Грінблатт, Л. Монроз, К. Галлахер), література є культурою в дії, оскільки вона спроможна виконувати одну з двох важливих функцій – стримувати або, навпаки, розхитувати культурні кордони.

У літературних творах англійського Ренесансу, розвиток якого припадає на добу правління династії Тюдорів, концепти тілесності, фемінності, маскулінності набувають доволі оригінальної художньої репрезентації. Відбиваючи характерний для тюдорівського суспільства розподіл гендерних ролей, письменники незрідка вибудовують образи персонажів і сюжетні лінії, зважаючи на характер гендерних ідеалів. Тож актуальність цієї літературознавчої розвідки полягає в нагальній потребі осмислення специфіки кореляції тогочасних гендерних стереотипів з тими візіями жіночої природи, що представлені в малих формах ренесансної художньої прози.

Об'єктом дослідження постають новела Барнабі Річа "Про Аполлона та Сілла", джестові оповідки зі збірника "Торбина новин" та конні-кетчерівські памфлети Роберта Гріна.

Предметом безпосереднього аналізу обрано особливості структурування гендерної ідентичності персонажів з урахуванням уявлень тюдорівського соціуму про фемінність і маскулінність.

Метою статті є виявлення гендерних уявлень, відображених у малій прозі англійського Ренесансу, а також з'ясування взаємодії між гендерно маркованими концептами та сюжетикою й образною системою конкретних художніх творів.

Методологія дослідження вибудовується на поєднанні дослідницьких стратегій, розробле-

них представниками школи нового історизму й гендерних студій.

Наукова новизна статті полягає в тому, що новела Б. Річа вперше розглядається під гендерним кутом зору. Крім того, залучення гендерного підходу до аналізу тих художніх форм, що орієнтовані на пересічного (неелітарного) читача, дає змогу простежити механізми формування гендерних уявлень у соціумі, де друковане слово починає виконувати вкрай важливу функцію конструювання гендерних ідеалів.

Доволі цікавою для аналізу під гендерним кутом зору виявляється новела Б. Річа "Про Аполлона та Сілла" ("Of Apolonius & Silla"), яка входить до збірки "Прощання з професією вояка" ("Farewell to the Military Profession", 1581). Якщо адресатами більшості творів англійського Ренесансу виступають чоловіки, змістовну організацію збірки Б. Річа прояснюють два звернення, перше з яких адресоване "Праведним і шляхетним дамам Англії та Ірландії..." [10, с. 193]. У цій передмові письменник засвідчує свою інтенцію залишити терени Марса, тобто військову службу, щоб присвятити себе шануванню Венери та жити у ладі й гармонії серед жінок [10, с. 193].

Новелу "Про Аполлона та Сілла" вважають однією з найкращих у збірці. Основу сюжету цього твору становить низка перипетій у житті головної героїні. Сілла, донька правителя острова Кіпр, має характеристики типові для жіночих персонажів високих романів: "...її краса була надзвичайною, і вона мала перевагу над всіма іншими дамами як завдяки своїй вроді, так і шляхетному походженню" [10, с. 208].

Крім того, вона здатна пройти крізь будь-які випробування для здобуття прихильності свого коханого Аполлона – герцога Константинопольського, який, повертаючись з військової кампанії проти турок, потрапляє через погодні умови до острова (на Кіпр). Активність, енергійність та надзвичайна сила кохання цієї жінки, здається, не мають кінця. Щоб досягти поставленої мети, вона вдається до різних тілесних трансформацій. При спілкуванні з Аполлоном, приміром, її поведінка іноді виходить за межі

нормативності (вона може поводити себе так, як не дозволено благородній дамі): "...іноді вона дозволяла собі таку фамільярність із ним, яку їй ледве могла дозволити її честь, та кидала на нього такі спокусливі погляди, що ніяк не поєднувалось зі скромністю незайманої дівчини. Усвідомлення цього не викликало значного ефекту, адже вона була надто занурена у свою пристрасть" [10, с. 208].

Втікаючи з батьківського двору, щоб слідувати за коханим, Сілла сідає на галеру в подібній бідній прислугі. Тут вона ледве не учиняє суїцид, щоб позбавити себе сексуальних домагань з боку капітана корабля. Дивом урятувавшись під час корабельної аварії, але опинившись самотньою й фізично відірваною від спільноти, жінка вирішує знов приховати свою тілесність. На цей раз Сілла "перевтілюється" в чоловічий образ, який стає для неї надійним щитом: "Щоб захистити себе від багатьох образ, які можуть бути заподіяні жінці, котра опинилась у її становищі, вона вирішила змінити свій зовнішній вигляд та надіти те вбрання, в якому її сприйматимуть за чоловіка, так вона зможе безпечно пересуватися по країні" [10, с. 212].

Видаючи себе за слугу на ім'я Сільвіо, вона наймається на службу до Аполлона. Головна героїня так захоплюється інсценуванням гендеру, що набула нею ідентичність починає витіснити її власну, жіночу ідентичність. Це виявляється в тому, що, по-перше, в юного слугу, тобто в Сілла із чоловічим іміджем, закохується найвродливіша й найбагатша жінка в Константинополі на ім'я Джуліна, а по-друге, заяви Сілли, при звертанні до вдови, ілюструють патріархатні рефлексії з приводу жіночої поведінки та наслідків останньої: "Жінка є, або ж має бути, взірцем чемності, стриманості та сором'язливості. Як тільки вона припиняє виконувати свої обов'язки та забуває про скромність, окрім втрати честі, вона опиняється у тенетах нескінченної ганьби" [10, с. 221].

Наведена цитата свідчить про те, що головною стратифікаційною категорією в новелі виступає не соціальний статус, а гендер: подібне моралізаторське ставлення прислужника до багатій вдови є цілком виправданим, адже жінка в будь-якому стані визнається нижчою істотою, поведінка якої повинна перебувати під перманентним патерналістським контролем чоловіка. Розв'язці сюжету сприяє викриття статі Сілли, коли Джуліна розповідає про свою вагітність (як пізніше з'ясувалось, вдова понесла від брата-близнюка Сілли Сільвіо, який у пошуках своєї сестри потрапляє до Константинополя). Але довести свою непричетність до цієї справи Сілла могла тільки одним способом – показати жіночі статеві ознаки, оголивши перед Джуліною та Аполлоном свої груди. Після цього вона розповідає Аполлону про всі випробування, на які її спіткала величезна сила кохання до нього.

Тож, завдяки тілесності, Сілла долає прірву між бажаним та реальним. Новела закінчується одруженням двох пар – спочатку Сілла виходить заміж за Аполлона, а потім одружуються Джуліна й Сільвіо.

Високому почуттю Сілли протиставляється в новелі позбавлене романтичної тональності кохання Джуліни. Вона поводить себе як жінка-самиця, яка заради задоволення своєї плоті нехтує нормами міжстатевих стосунків. Показовим у цьому плані є озвучення автором її інтенцій: "Джуліна... жадала його, тому він залишився спати цієї ночі у її будинку. І... вона сама прийшла до Сільвіо, аби скласти йому компанію..." [10, с. 216].

Джуліною оволодівають тваринні інстинкти, що представлено у метафоричній формі в такому епізоді: "...Джуліна так переїла однієї зі страв, що навіть захворіла і майже сорок тижнів потому не могла ще вилікуватись від тієї болячки..." [10, с. 216].

На відміну від Сілли, яка сприймається читачем як героїня "високих" романів, Джуліна, на думку дослідниці М. Лоуліс, "наближена до реальності, проста й зрозуміла, проте їй бракує привабливої доброчесності та вишуканої сміливості героїнь Лоджа і Шекспіра" [9, с. 191].

Нестримна пристрасть характерна також для героїні третьої джестової оповідки "Торбина новин" ("The Sackful of News", 1558?), яка, на відміну від Джуліни, вражає тонким розумом та надзвичайною винахідливістю. Ця молода жінка вибудовує справжній алгоритм зради своєму літньому чоловіку, і навіть проводить безсонну ніч у розмірковуваннях про те, як здійснити свою мрію [11, с. 20]. Вдаючи із себе вірну та віддану дружину, вона пояснює, що їхній слуга Джон залицяється до неї та хоче підкорити її своїй сексуальній волі. Старий чоловік, на прохання молодички, перевдягається в її вбрання та вирушає до саду, в якому начебто спокусник призначив їй побачення. У той самий час слуга, він же – коханець кмітливої жінки, йде, згідно з попередньою домовленістю, до її спальні, де вони віддаються любовним втіхам. Після статевого акту Джон виходить у сад, зустрічає там наївного старого, переодягненого жінкою та жорстоко б'є його, називаючи хвойдою, ніби за зраду своєму господарю. Коли ж, нарешті, чоловік розкриває своє справжнє обличчя, показавши бороду, слуга "впізнає" його. Так нічого не зрозумівши, старий недотепа вигукує: "Я маю найкращого слугу, про якого тільки можна мріяти, та найкращу дружину, яку тільки можна уявити собі" [11, с. 21]. У цьому разі гендерна ідентичність чоловіка стає об'єктом маніпуляцій з боку дружини: начебто відстоюючи свій статус господаря дому й власної жінки, старий потрапляє у халепу, та ще й постає посміховиськом в очах винахідливих коханців і потенційних читачів новели. Жіноча сексуальність репрезентується при цьому не як прояв гріховності, а як природна властивість,

задовольнити яку старий чоловік просто неспроможний. Тож, як бачимо, гендерний конфлікт має тут, насамперед, фізіологічну мотивацію, а сексуальність як природний атрибутів, по суті, реабілітується.

Доволі неординарною є репрезентація гендерних відносин у конні-кетчерівському памфлеті Р. Гріна "Диспут між конні-кетчером та конні-кетчеркою з приводу того, хто, злодій чи повія, завдає суспільству найбільшої шкоди" ("A Disputation, Between a Hee-Conny-Catcher & a Shee-Conny-Catcher, whether a Theefe or a Whoore is most hurtfull in Cousenage, to the Common-wealth", 1592). Головними героями першої частини цього твору виступають два асоціальні елементи протилежної статі – злодій Лоуренс та повія Нен, яка намагається довести, що в засвоєнні шахрайського ремесла жінка перевершує чоловіка. За спостереженням Н. Торкут, на відміну від інших памфлетів Р. Гріна про конні-кетчерів, пріоритетна увага тут приділяється не "техніці" як такий, не власне джестовості (тобто не описам численних механізмів, засобів та способів ошукування й обдурювання), а метафорично-патетичним характеристикам самих шахраїв, які вкладаються, до того ж, у їхні власні уста" [3]. Нен, приміром, детально розповідаючи про своє життя та шахрайські маневри, вдається до різноманітних алюзій та асоціацій, що робить її промову аргументативною й переконливою. Показовим у цьому сенсі є такий фрагмент з монологу повії: "Що ж до мене особисто, то, думаю, ти навіть і гадки не маєш, що в мене було ще кілька друзів, окрім мого чоловіка, бідолашного Джорджа; на жаль, він знає про це і, наче простий чесний єпископ-вікарій, погоджується на товариство кількох інших добродіїв. Так от, багатьох добропорядних чоловіків, котрі мали родину, та на їхнє лихо закохалися в мене, я примушувала кривдити своїх нещасних дружин, висміюючи їх водночас за те, Бог мені свідок, як вони витрачали гроші. Адже вони нічогосінько не отримували за свої пенси, бо розтринькували їх на різні непристойні справи. О, Лоуренсе, Лоуренсе, якщо наложниці могли спокусити Соломона, якщо Даліла могла зрадити Самсона, то аж ніяк не дивно, що ми, набагато привабливіші у своєму гріхові, ніж тисяча таких, як Даліла, здатні зваблювати бідолашних молодиків і повністю руйнувати їхнє життя" [6, с. 224].

Така гендерно детермінована особливість мови Нен як стилістична стихійність, тобто використання в одній фразі цілої низки стилістичних прийомів (ампліфікації, плеоназму, вставних речень, повторень), водночас свідчить і про прояв суто маскулінних як для ренесансних стереотипів рис – наполегливості та прагнення стати переможцем у диспуті. Яскравим прикладом цього виступає її наступна репліка: "Я доведу, що жінки, я маю на увазі, жінки нашої професії, повійниці, або проститутки, як нас ще називають ниці пройдисвіти, є більш

вправними, більш небезпечними для суспільства, і більш вигадливими у здобутті грошей, ніж найвигадливіші із нині живих кишенькових злодіїв, зрізувачів гаманців, крадіїв коней..." [6, с. 210].

У памфлеті увага акцентується на тому, що саме представниці жіночої статі доволі часто виступають організаторами різного роду злочинів, виконуючи тим самим партію "першої скрипки" у шахрайському оркестрі. Нен – рішуча, прагматична жінка, яка без допомоги чоловіків у змозі знайти канали самореалізації, даючи рух практичному розуму, тілесним практикам і сексуальності. Якщо б вона покладалась тільки на свого чоловіка, як пояснює героїня, вона б ходила "роздягнена та без грошей" [6, с. 209].

Лоуренс, нарешті, змушений був визнати свою поразку та проголосити: "У жінок живий розум... вони можуть разом із задоволенням досягати того, що ми отримуємо у небезпеці" [6, с. 218].

Однак слід зауважити, що автор аналізованого памфлету не порушує принципи патріархатного диктату. Так, в останній репліці Лоуренса жінка порівнюється із диявольським створінням: "...ви схожі на крокодилів, коли плачете, на василісків, коли всміхаєтеся, на змії, коли плануєте щось, та на головних поплічників диявола, які мають призвести світ до руйнації" [6, с. 225].

Анімалістичний вектор, спрямований на визначення жінок, обрано Р. Гріном не випадково. Подаючи в тексті паралелі між жінкою й твариною, письменник підкреслює зв'язок останніх зі світом природи. Використовуючи в одному реченні не один, а декілька анімалістичних символів, він вказує, очевидно, на нестійкість та мінливість жіночої ідентичності залежно від вимог і потреб соціуму. Розкодування семантики цих символів дасть змогу висвітлити їхню роль у формуванні уявлень про ідентичність жінки.

Змія, наприклад, репрезентувалась у західному фольклорі в більшості випадків як алегорія лицемірства й обману, а постійний контакт повзучої тварини з таємницями підземного царства викликав припущення, що вона є холодною, по-тайною та апатичною [4]. Крокодил теж уявлявся символом гіпокризії у середньовічній культурі. У добу Ренесансу існувало переконання, що він плаче, коли їсть свою жертву (звідси, до речі, пішла ідіома "крокодилові сльози"). Василіск, відповідно до середньовічних уявлень, вважався уособленням хіті та носієм сифілісу [4]. Крім того, існувало повір'я про смертоносну силу очей цієї тварини¹, про що йдеться, при-

¹ За описом Плінія Старшого, василіск наділявся надприродною здатністю вбивати не лише отрутою, а й поглядом та подихом, від якого сохла трава і розтріскувались скелі. У XV ст. цій міфологічній потворі приписувалась спроможність поширювати заразні хвороби, зокрема, венеричні, тож метафоричною назвою сифілісу стала "отрута василіска" [2, с. 218].

міром, у “Кентерберійських оповідях” Дж. Чосера: “Василіск вбиває людей отрутою свого погляду”.

На основі вищевикладеного трактування анімалістичної символіки можна припустити, що жіноча ідентичність, на думку грінвського Лоуренса, неодмінно включає такі компоненти, як лицемірство, нещирість, скритність, таємничість та безпутство. Тож, останню репліку цього героя можна назвати екстремумом фалогоцентричного дискурсу в межах памфлету.

У другій частині твору Р. Грін пропонує розповідь про перетворення однієї куртизанки на гідну жінку та нагадує читацькій аудиторії, що представниця “слабкої” статі не повинна позбавляти себе власної прерогативи, а має, “як равлик, нести свій будинок на спині та працювати вдома, щоб зберегти своє ім’я від ганьби, а чесноти від дорікань заздрісників” [6, с. 229–230].

Слід зазначити, що увага на гріховному аспекті концепту фемінінності дуже часто акцентується в конні-кетчерівських історіях, а це означає, що представницям жіночої статі відводяться негативні амплуа (помічниці кросбайтерів, повії). Вони уявляються нічим іншим як наживами на тілі суспільства, від яких треба виликуватися.

Втім, у деяких памфлетах про конні-кетчерів кмітливі, активні, заповзятливі жінки репрезентуються перш за все як суспільнозначущі. Героїні, які виходять на авансцену подій у творі Р. Гріна “Славетне викриття шахрайства” (“A Notable Discovery of Cozenage”, 1591), наприклад, не тільки здатні викрити шахрайські прийоми вуглярів, але й ідентифікують себе із захисниками прав людини. Так, одна жителька району Шордич, котра стає жертвою обману вугляра, вигукує: “Я обіцяю, судді розберуться з цим злодіянством, і мої сусіди підтримують мене у моєму проханні, і, клянусь Богом, я стану навколішки перед королевою і попрошу, щоб ці вуглярі-пройдисвіти не тільки понесли покарання біля ганебного стовпа (вони ж такі недбалі, і у них такі чорні обличчя, що їх ніхто і не впізнає), а позбулися вух, заплативши штраф таким чином. Якщо і це не піде їм на користь, бик з мотузкою і петлею зведе їх з цього світу за таке бридке (непристойне, цинічне) і ганебне шахрайство” [7, с. 430–431].

Втім, у третій частині памфлету, яка має назву “Кумедне викриття шахрайства вуглярів” (“A Pleasant Discovery of the Cozenage of Colliers”), представниця жіночої статі не змогла довести свою правоту та втілити в життя свої наміри покарати злочинця. Вугляр, у відповідь, тільки усміхнувся, оскільки був упевнений у тому, що через відсутність свідків йому нічого не загрожує. Автор памфлету імпліцитно вбачає причину осміювання жінки в її здатності керуватися в більшості випадків емоціями, а не діями, що є індикатором стереотипної жіночої поведінкової характеристики. Усмішку вугляра, а саме чоловіка, який, імовірно, був добре обі-

знаний з психологічними властивостями жінок, може розцінювати як своєрідний механізм репресії щодо представниці “слабкої” статі.

Героїня четвертої частини памфлету “Як жінка лондонського кухаря пригостила вугляра за його шахрайство” (“How a Cook’s Wife in London Did Lately Serve a Collier for His Cozenage”) змогла викрити аферу вугляра, а також здивувати та налякати його, використовуючи для здійснення своїх намірів нетипові для жінки методи. Виявивши, що її було обкрадено (замість обіцяних чоловіком восьми бушелів кам’яного вугілля жінка отримала в підсумку тільки п’ять), вона спочатку наказала одній молодиці привести констебля, а потім уже вербалізувала свої інтенції перед шахраєм: “За це, шельма, я покажу тобі, як мене дурити, підсовуючи фальшиві мішки, хай би як ти поведишся з іншими, і я змушу тебе пояснити цей вчинок перед лордом-мером” [7, с. 431].

Вимовивши ці слова, вона озброїлась лопатою та пригрозила продірявити його, тільки-но він поворухнеться. Чоловіка охопив жах, адже він добре усвідомлював, що за скоєний вчинок на нього чекає ганебний стовп. Прагнучи якнайшвидше покинути місце злочину, шахрай вдався до хитрощів: під приводом того, що йому негайно треба бути на торговельному судні, він пішов. Але, щоб запевнити жінку в тому, що він обов’язково повернеться та дізнається про причину висунутих нею звинувачень, вугляр залишив їй і гроші, і мішки, і вугілля. Такі прояви характеру, як боягузтво перед жінкою, безперечно, сприяють демаскулізації чоловічого образу. Маскулінними рисами наділена жінка, яка й виступає в поданій Р. Гріном ситуації каральною інстанцією. Втім, автор памфлету маркує її як “жінку кухаря” (Cook’s Wife), не руйнуючи таким чином межі політики гендеризації, заснованої на патріархатних стереотипах. Тож, домінуючим номінуванням жінки є все ж таки вербалізація її залежності від певного чоловіка. Наявність цього штампу остаточно не позбавляє представницю жіночої статі її власної індивідуальності, оскільки вона є гідною людиною, яка спроможна самостійно вжити рішучих заходів для досягнення справедливості. Таким чином, гендерну ідентичність героїні памфлету “Як жінка лондонського кухаря пригостила вугляра за його шахрайство” можна порівняти зі своєрідним колажем – на основу “Я” жінки як об’єкта накладається “Я” того, хто є для неї суб’єктом.

Кульмінацією в процесі маскулінізації в структурі жіночих образів стала п’ята конні-кетчерівська історія під назвою “Як одна ткаля та її сусіди скористалися шахрайством вугляра” (“How a Flax Wife and her Neighbors Used a Cozening Collier”). У ній героїня не тільки майстерно викриває шахрайський трюк, але й карає афериста шляхом розіграшу. Для цього вона, за підтримкою шістнадцяти сільських матрон, які теж стали жертвами ошуканства, ініціює цілий судовий процес, виконуючи на ньому

роль позивача. Автор памфлету, здається, робить неможливе – жерцем Феміди на суді призначено жінку. Незважаючи на те, що судова справа є лише фікцією, суддя жіночої статі вміло використовує у своїй промові юридичну лексику (“I will pronounce sentence against you, to give sentence against thee” [7, с. 433]). Вона, вочевидь, добре знайома з методами покарання, які використовувались в Англії в ті часи (pillory, cart to whip). Складається враження, що жінка в ролі особи, яка здійснює правосуддя, насправді є юристом. І якби судова справа була не розіграшем, а реальністю, можна було б навіть припустити, що автор навмисно намагається підвести “скляну стелю”, демонструючи спроможність жінки справлятися з так званою “чоловічою” професією не гірше від будь-якого чоловіка¹.

Запорукою успіху організованої жінками процесуальної кампанії від розкриття кримінальної справи до виконання вироку була не тільки діяльність окремих жінок (позивача, а потім судді), але й, безперечно, жіноча солідарність або сестринство, якщо висловлюватись мовою феміністок. Жорстко караючи крутія шляхом нанесення палицями тілесних ушкоджень, а потім виганяючи його, вони разом прагнуть досягти справедливості та запобігти раз і назавжди подальшому використанню шахрайських практик у суспільстві. Крім цього, виконання вироку таким способом виступає свого роду протестом жіноцтва проти зверхнього й зневажливого ставлення чоловіків до жінки. Стереотипні уявлення про жінок як про слабких, довірливих, безініціативних та лицемірних істот зазнають послідовної деконструкції. Спроможність жінки відстояти власні права ставить під сумнів успішність звичних для шахрайського світу механізмів маніпуляцій ними. У памфлеті репрезентовано зовсім інший тип представниць жіночої статі – андрогінний. Незважаючи на те, що ці розсудливі, цілеспрямовані, готові на взаємну підтримку й навіть воєнні жінки виявляють чоловічу сторону своєї індивідуальності через агресію, вони є значущими для суспільства. Застосовуючи радикальні заходи, вони не тільки сміливо захищають своє майно та відшкодовують власні збитки, а й усвідомлюють необхідність відновлення суспільного порядку. Як зазначає К. Васирина, “тут з усією очевидністю проявляють себе ренесансні зміни у сприйнятті гендерних стосунків, які репрезентуються у світлі владних відносин. Втім, Грін не досить послідовно втілює цю концепцію у своїх творах. Так само, як і інші його сучасники, він постійно коливається між середньовічною ворожістю та ренесансною поблажливістю у рецепції жіноцтва” [1, с. 75].

На відміну від вищезгаданих творів, у яких жінка виступає цілісною особистістю та власни-

ком свого життя, а чоловік існує паралельно, не перегороджуючи їй шлях до самореалізації, ряд джестів та конні-кетчерівських історій фіксують звичний гендерний регламент. Так, у другому та п'ятнадцятому джесті збірки “Торбина новин”, наприклад, жінку репрезентовано недоумкуватою, а чоловіка – заповзятливим. Крім цього, об'єктом висміювання стає не тільки жіноча дурість, але й купість як один з головних складників концепту фемінінності.

У конні-кетчерівському памфлеті Р. Гріна “Передвісник Чорної Книги” (“The Black Book's Messenger”, 1592) та в кількох історіях “Славетного викриття шахрайства” головна роль під час здійснення злочинів відводиться чоловікам. Жінки лише підпорядковані їхній волі та служать, за словами Неда Брауна, протагоніста “Передвісника Чорної Книги”, “капканами для ловлі йолопів” [8, с. 7]. Тут, вочевидь, автор імпліцитно натякає на природне (тілесне) ядро жіночої іманентності. У третьому памфлеті Р. Гріна “Третя й остання частина конні-кетчерства” (“The Third and Last Part of Cony-Catching”, 1592) жінка стає жертвою шахрая через домінування в її характері традиційно фемінних рис, таких як наївність та надзвичайна довірливість.

Висновки. Таким чином, у художньому світі ренесансних творів малої прози діапазон інтерпретації жіночої природи виявляється надзвичайно широким: від акцентування на гріховності диявольської природи до апологетики, що правда, пов'язаної з маскулінізацією чи емансипацією. Зображення гендерної асиметрії, акцентування уваги на тому, що гендерні стереотипи можуть і мають змінюватися, безперечно, впливають на суспільну візію ідеалів фемінності й маскулінності.

Отже, як бачимо, men of letters англійського Ренесансу, ціннісні уявлення яких суголосні гуманістичним умонастроєм, свідомо чи несвідомо розхитують “культурні кордони” патріархального суспільства, руйнуючи його гендерні стереотипи і сприяючи тим самим закріпленню в масовій свідомості нових гендерних ідеалів, співзвучних вимогам часу.

Список використаної літератури

1. Васирина К. М. Специфіка репрезентації жіночого образу в англійській кримінальній памфлетистиці XVI ст. (крізь призму гендерного підходу) / К. М. Васирина // Ренесансні студії / [гол. ред. Н. М. Торкут]. – Запоріжжя, 2005. – Вип. 10. – С. 69–84.
2. Мифы народов мира / [под ред. С. А. Токарева]. – Москва: Советская энциклопедия, 1980. – Т. 1. – 672 с.
3. Торкут Н. М. Проблеми ґенези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”) / Н. М. Торкут. – Запоріжжя, 2000. – 406 с.
4. Трессидер Д. Словарь символов [Электронный ресурс] / Д. Трессидер. – Режим доступа:

¹ Суголосною цій ситуації є сцена суду з “Венеціанського купця” (1596–1597) В. Шекспіра, в якій Порція перетворюється на суддю і силою свого розуму й логіки рятує Антоніо від вірної смерті [5, с. 540–558].

- http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/JekTresidder/index.php.
5. Шекспір В. Венеціанський купець / В. Шекспір // Шекспір В. Твори : в 6 т. / В. Шекспір ; [пер. з англ. І. Стешенко]. – Київ : Дніпро, 1986. – Т. 2. – С. 477–570.
 6. Greene R. A Disputation, Between a Hee-Conny-Catcher, & a Shee-Conny-Catcher / R. Greene // The Elizabethan Underworld: A Collection of Tudor and Early Stuart Tracts and Ballads / [ed. by A. V. Judges]. – London : George Routledge & Sons. Ltd., 1930. – P. 206–247.
 7. Greene R. A Notable Discovery of Cozenage / R. Greene // Elizabethan Prose Fiction / [ed. by M. Lawlis]. – New York : The Odyssey Press, Inc., 1967. – P. 395–434.
 8. Greene R. The Blacke Bookes Messenger / R. Greene // The Bodley Head Quartos / [ed. by G.B. Harrison]. – London : John Lane The Bodley Head, 1923. – P. 7.
 9. Lawlis M. Barnaby Rich / M. Lawlis // Elizabethan Prose Fiction / [ed. by M. Lawlis]. – New York : The Odyssey Press, Inc., 1967. – P. 189–193.
 10. Rich B. Of Apolonius and Silla, From Farewell to the Military Profession / B. Rich // Elizabethan Prose Fiction / [ed. by M. Lawlis]. – New York : The Odyssey Press, Inc., 1967. – P. 193–225.
 11. The Sackful of News // Elizabethan Prose Fiction / [ed. by M. Lawlis]. – New York : The Odyssey Press, Inc., 1967. – P. 13–30.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2014.

Храброва А. Н. Малая проза английского Ренессанса в контексте современной гендерологии

В статье предпринята попытка анализа корреляции гендерной идентичности персонажей художественных произведений английского Ренессанса с гендерными стереотипами, распространенными в Англии во времена правления династии Тюдоров. На материале репрезентативных образцов малой прозы (новелла Барнаби Рича “Аполлоний и Силла”, джесты с анонимного сборника “Котомка новостей” и конни-кетчеровские памфлеты Роберта Грина) демонстрируется, что их характерной чертой является полемичность в интерпретации гендерных аспектов. Воистину ренессансная апологетика инициативности женщины соседствует с укорененной в средневековых представлениях интерпретацией женской природы как греховности.

Ключевые слова: малая проза английского Ренессанса, тюдоровский социум, новый историзм, гендерные студии, гендерная идентичность, гендерные стереотипы, телесность.

Khrabrova H. Short epic forms of English Renaissance in the context of modern gender studies

The article deals with studying the correlation of the character's gender identity in English Renaissance Prose with the gender stereotypes which were widespread in England under the Tudors. On the basis of representative examples of short epic forms (the short story by B. Rich “Of Apolonius & Silla”, the jests from the anonymous collection “The Sackful of News”, R. Green's pamphlets about conny-catchers), the author demonstrates that gender aspects interpretation in them is a polemical one. The renaissance writers combine renaissance apology of enterprising women with criticizing the sinful nature of women which is deeply rooted in Middle Aged paradigm.

The analysis of gender relationship in the short story “Of Apolonius and Silla” that is included in B. Rich's book “Farewell to the Military Profession” (1581) demonstrates that an active woman is able to raise an admiration of the readers. The main heroine takes an active part in solving numerous problems and as a result she achieves happiness in her private life and harmony with her social environment. Thanks to her wit, wisdom, female charm and unique creativity she successfully overcomes a set of hardships made either by Fortune or by negative characters.

The heroine of jest number three from the collection “The Sackful of News” is also an enterprising woman by nature but she uses her wit in order to make tricks with her old husband. She betrays him with a young servant and makes him believe in her honesty and virtue. Such interpretation of the woman's essence corresponds to genre nature of jest aimed at creating comic effect. Besides there is an evident rehabilitation of flesh and physical love which was typical of Renaissance attitude to gender relationship.

In Greene's pamphlets included into the books “Disputation, Between a Hee-Conny-Catcher, & a Shee-Conny-Catcher”, “A Notable Discovery of Cozenage” and “The Blacke Bookes Messenger” one can observe the widest scope of women's nature characterizing. In the early works there is a tendency of criticizing criminal inclination as a core feature of an enterprising woman. In the later ones the apology of woman's wit is predominating.

The perspective of further studies can be connected with the comparison of gender stereotypes represented in the genres of popular fiction with those of elite literature.

Key words: short epic forms of English Renaissance, Tudor society, New Historicism, gender studies, gender identity, gender stereotypes, corporality.

МОДЕРНІСТИЧНІ ДЕБЮТИ В ЛІТЕРАТУРНО-КРИТИЧНОМУ ЧАСОПИСІ “THE ENGLISH REVIEW”

У статті розглянуто роль британського журналу “The English Review” у створенні нової британської літературної, літературно-критичної й культурної парадигми ХХ ст. Досліджено межі та значення едвардіанської епохи в становленні англійського модернізму, видавничу діяльність Ф. М. Форда, творчість Д. Г. Лоуренса та В. Льюїса. Продемонстровано, що едвардіанська епоха стала часом зародження нових стилів і напрямів у літературі. Доведено, що журнал “The English Review” зіграв ключову роль для творчого дебюту відомих модерністів та пропагував модерністичні ідеї.

Ключові слова: Ф. М. Форд, Д. Г. Лоуренс, В. Льюїс, “The English Review”, едвардіанство, модернізм.

*Відкрийте книжку на 99 сторінці, почитайте,
і зрозумієте якість усього твору.
Форд Мадокс Форд*

Визначення певного відрізка часу як “епохи” прирікає його на завершеність та наявність наступних епох, що прийшли йому на зміну. Наприклад, термін “вікторіанська епоха” передбачає існування часових меж та її завершення внаслідок настання нової епохи. Епоху, що прийшла після вікторіанської, називають “едвардіанською”. Едвардіанська епоха – це умовний термін, що позначає відрізок часу між смертю королеви Вікторії й початком Першої світової війни, який став перехідним періодом від вікторіанства до модернізму завдяки культурному спалаху та появі численних авторів, для чиєї творчості характерний навмисний відступ від вікторіанського канону й експериментаторство загалом. Нові ідеї дискутувалися відкрито в літературних часописах, де також публікувалися твори нових зразків.

Аналіз сучасних літературознавчих досліджень доводить, що темі зародження англійського модернізму в едвардіанську епоху приділяють достатню увагу іноземні літературознавці, насамперед, наукова спільнота “Ford Madox Ford Society” [7], яка вивчає, передусім літературну діяльність Форда Мадокса Форда. Серед досліджень, що належать перу представників цієї спільноти, особливий інтерес становлять Макса Саундерса [5], Джейсона Гардінга [8], Мартіна Рея [13]. Нещодавно детальний аналіз соціокультурного контексту едвардіанської епохи представила Енн Фернігоу на сторінках монографії “Вільні жінки та суперчоловіки” [6]. Відомий літературознавець Малкольм Бредбері описує процес зародження та розвитку англійського модернізму на рівні модерністичного роману [2]. Серед вітчизняних літературознавців процес перехідності між культурними рухами досліджує Ольга Бандровська [1]. Проте тематика дебютних творів визначних модерністів, які публікували їх на сторінках періодичних

видань початку ХХ ст., досі не потрапляла в поле зору українських та зарубіжних літературознавців.

Метою статті є дослідження поняття “едвардіанська доба”, визначення її назви, часових меж та значення для розвитку англійського модернізму; виокремлення ключових постатей і публікацій цієї доби; аналіз дебютних творів визначних модерністів – Віндема Льюїса та Девіда Герберта Лоуренса.

Умовна назва едвардіанської епохи, на зразок вікторіанської, походить від імені правителя Британської імперії, Едварда VII, чиє правління припадає на період від серпня 1902 р. до травня 1910 р. В історичному сенсі таке визначення часових меж є однозначним, чого не можна сказати про культурний контекст. Роки правління Едварда VII є однією з версій часових меж культурної епохи. Як стверджує Макс Саундерс у статті “Едвардіанський Форд”, що входить до збірника “Едвардіанський Форд Мадокс Форд”, Перша світова війна має велике значення для зміни європейської ментальності, тому решту чотири роки, а саме 1910–1914, теж можна віднести до едвардіанської епохи [5, с.16]. Проте, за словами Вірджинії Вульф, саме у грудні 1910 р. відбулася зміна “людського характеру” [21, с.4]. Ця дата акцентує третій, безпосередньо не пов'язаний з двома першими, “естетичний” параметр закінчення епохи едвардіанства. Стосовно дати, з якої розпочався період, теж існують різні версії. Серед них виділяються три основні: монархічна (1901 – початок правління Едварда VII), мілітарна (1899 – початок Англо-бурської війни) та літературна (1898 – рік знайомства Форда Мадокса Форда з Джозефом Конрадом). При огляді літературного процесу в історико-культурному контексті літературні часові межі є доречними.

Назва “едвардіанський” теж є умовним позначенням, на відміну від чітко визначеного “вікторіанства”. Наслідуючи попередників, ед-

вардіанці дістали свою назву за іменем правителя імперії. Цей термін імплікує продовження традиції, а не розрив канонів, який став визначним фактором для епохи. Ф. М. Форд вважав термін неточним через те, що британських королів Едвардів було декілька, а також недоречним через те, що слово не відповідало характерові визначних робіт, створених у період перед Першою світовою війною. У свою чергу, Ф. М. Форд надавав перевагу терміну “імпресіонізм” [5, с. 19]. Термін “передмодернізм” також актуальний у розумінні періоду як такого, що передував модернізму, або ж “прото-модернізм”, в якому наголошено первинність епохи як частини культурного руху.

Форд Мадокс Форд (Хеффер), англійський письменник, літературний критик та редактор – один із ключових діячів британської культури, які стояли біля джерел англійського модернізму. Його роль у становленні модернізму була дискусійною через його успішну редакторську діяльність. Дослідники беруть до уваги цей факт значно менше, ніж світове визнання його творчості. Проте останніми десятиліттями його редакторська, літературно-критична та культурологічна діяльність привертає значно більшу увагу вчених. Дискусійним, наприклад, упродовж ХХ ст. було визначення “англійськості Ф. М. Форда”. Він спробував по-інакшому сформулювати культурно-світоглядні принципи англійського патріота. Сам термін “англійськість Ф. М. Форда” з’явився після публікації однойменного дослідження літературознавців спільноти “Ford Madox Ford Society” (“Англійськість Форда Мадокса Форда”) [7].

Чи не найбільшим внеском Ф. М. Форда стала літературна критика, спрямована на розкриття талантів письменників-початківців. Заснувавши літературний часопис “The English Review”, він зосередив зусилля на допомозі молодим письменникам, яких він називав “*lesjeunes*” [5, с. 13]. Серед його найвідоміших протеже – Віндем Льюїс, Девід Герберт Лоуренс та Езра Паунд. Пізніше Е. Паунд назвав Ф. М. Форда засновником модерністичного руху в Англії: “Світова революція розпочалася тоді, коли одинокий голос Форда Мадокса Хеффера почули люди мого віку в Лондоні 1908 року” [12, с. 142]. Одним із поштовхів до заснування часопису була ідея Ф. М. Форда навчити англійського читача критично мислити. Це зумовило розгортання широкого спектра літературних публікацій, створених у різних жанрах, з різноманітною тематикою та ідеями, які проблематизували тенденції тогочасної культури. Зокрема, у випусках публікувалися критичні статті, які стосувалися літератури, та ті, в яких обговорювалися різні політичні явища й події.

Журнал “The English Review” був започаткований Ф. М. Фордом 1908 р. У ньому за час його редакторства публікувалися праці як реалістів, таких як Т. Гарді, Г. Джеймс, Д. Голсуорсі, так і дебютували відомі модерністи, серед яких

В. Льюїс та Д. Г. Лоуренс. До дописувачів також належав Е. Паунд – відомий поет та критик, імажист, одна із ключових постатей англо-американського модернізму. Хоча поява поезії Е. Паунда в “The English Review” вже не була його дебютом, але цього автора зараховують до трьох найбільших літературних відкриттів Ф. М. Форда [5, с. 13]. Дж. Конрад, товариш та співавтор Ф. М. Форда, був одним із найактивніших дописувачів у журналі, а також літературним критиком. У кількох номерах зустрічається ім’я такого автора, як Барон Ігнатс фон Ашендорф, а насправді цим псевдонімом підписували свої спільні твори Дж. Конрад та Ф. М. Форд [3].

У журналі з’являлися дописи й інших авторів, які починали свою літературну кар’єру. Шотландець Роберт Канінгем був водночас письменником, журналістом і політиком. Він став першим соціалістом, який здобув місце у британському парламенті. В. Б. Ейтс, ірландський драматург, також публікував свої твори в журналі. Цікаво, що в часописі з’являються і твори Д. Г. Россетті, англійського художника й письменника італійського походження. Він єдиний з дописувачів, чий твір було опубліковано в журналі після смерті автора.

Серед зарубіжних дописувачів, присутність яких мала для інтернаціональної ідеї журналу велике значення, – В. Г. Хадсон, письменник, натураліст та орнітолог, який народився в Аргентині й мав англо-ірландське походження, що вплинуло на його інтереси і творчість. Окрім цього, у журналі публікувалися твори зарубіжних авторів у перекладі, наприклад І. Тургенєва, Л. Толстого та Ф. Достоевського. Твори франкомовних письменників таких як, наприклад, бельгійського поета Еміля Верхарна, з’являлися в журналі без перекладу, французькою мовою. Така політика публікацій свідчила про спрямованість журналу на освіченого читача і мала на меті формування інтелектуальної читацької еліти. Також у журналі було надруковано твори Г. Гауптмана, німецького драматурга, лауреата Нобелівської премії з літератури 1912 р., та А. Франса, французького письменника, лауреата Нобелівської премії з літератури 1921 р.

Серед публікацій – проза визнаного американського письменника Г. Джеймса, драматургія англійського актора та письменника Х. Гранвіль-Баркера, сатиричні твори Н. Дугласа, твори на промислову тему реаліста А. Беннета, літературна критика англійської письменниці, перекладачки та мистецтвознавиці В. Лі, літературно-критичні публікації В. Хант, яка походила з відомої мистецької родини Хантів. У журналі публікувалися твори представників “клубу Сквейра” – вечірнього клубу, названого на честь персонажа Генрі Філдінга з роману “Том Джонс”. Клуб збирався раз на місяць з вересня 1908 р. по квітень 1913 р. Серед інших до клубу входили молоді письменники, такі як поет

і автор психологічних історій жахів В. де ля Мар, автор численних творів різних жанрів, літературний критик Г. К. Честертон, а також літературний та мистецький критик Е. Гарнет, який сприяв публікації творів Д. Г. Лоуренса. До клубу належав і сам редактор журналу Ф. М. Форд [13, с. 82].

Варто наголосити, що кожен з названих письменників є частиною англійської літературної традиції XX ст., кожен зробив значний внесок в англійську літературу й започаткував або розвинув нову літературну тенденцію. Тому така різноманітність імен та сфер діяльності свідчить про відкритість журналу до дискусії й експерименту. Це одна з основних характеристик модерністичного часопису, на які вказує Енн Фернігоу, описуючи інший англійський літературний часопис едвардіанської доби "The New Age" [6, с. 6].

Журнал виходив протягом майже 30 років, проте за час його існування змінилось багато головних редакторів та неодноразово змінювалась його тематика. На початку свого існування журнал був, насамперед, літературним виданням, в якому молоді автори мали змогу друкувати свої твори. Обрана концепція журналу поєднувалась з принципом літературної бездоганності – саме ці основні ознаки "The English Review", на наш погляд, є тими факторами, що роблять цей журнал цікавим для читача початку ХХІ ст. і, одночасно, наголошують важливу сферу діяльності одного з провідних представників англійського модернізму Ф. М. Форда.

Проте письменник фактично втратив свій журнал невдовзі після його заснування: за його редакцією вийшло лише 15 номерів. Незважаючи на літературну актуальність, журнал не мав фінансового успіху, тому Ф. М. Форд був змушений його продати. Про це свідчить кількість реклами в літературному виданні: одне видання в середньому мало обсяг близько 200 сторінок, де кількість рекламних оголошень на номер становила в середньому понад 20 сторінок, тобто 10% від усього обсягу, що досить багато порівняно з іншими модерністичними часописами.

Після Ф. М. Форда головним редактором став О. Гаріссон, який мав досвід журналістської діяльності. Йому вдалося популяризувати журнал через залучення більшої кількості жіночої аудиторії, розширення політичного тематичного спектра та публікації більшої кількості творів іноземних авторів. Новий редактор продовжував втілювати ідеї Ф. М. Форда, втім, з кращим фінансовим успіхом. Та найбільший вплив на підвищення популярності журналу мала зосередженість на тематичні сексуальних стосунків: у публікаціях часопису точились публічні дискусії з питань еротичності, порнографії, звичаїв та моралі. Важливо, що така проблематика журналу мала широкий загальноєвропейський контекст і відповідала тенденції до зростання кола читачької аудиторії, яка дедалі

частіше порушувала вікторіанські канони ставлення до цієї сфери життя людини.

Журнал було продано 1923 р. Нові власники перетворили його на консервативний часопис із значно меншим інтересом до літератури, а також з націоналістичними ухилами, характерними для тодішнього передвоєнного часу. Врешті, 1937 р. журнал був поглинутий політичним часописом "The National Review".

Випуск журналу "The English Review" за часів редакторства Ф. М. Форда умовно поділявся на дві частини. Перша частина – художня, наповнена творами перелічених на обкладинці авторів, а далі за ними, як умовна друга частина випуску, розташовані критичні статті, рецензії, а також есе на соціально-політичну тематику. Тож слово "Review" у назві журналу набуває подвійного значення: це огляд нової літератури та водночас критичний огляд цієї літератури й сучасності загалом.

Як зазначає Дж. Гардінг у своїй статті "Англійськість англійського огляду", назву для "The English Review" запропонував Дж. Конрад як своєрідну іронію [8, с. 137]. "The English Review" було засновано як спадкоємця вікторіанських часописів, проте основною метою журналу було дати поштовх до зміни усталених канонів англійської періодики. Іронічне в назві "англійський" полягає в тому, що сам часопис не планувався як стандартний національний журнал у класичному на той час вікторіанському розумінні. Ф. М. Форд робив спроби змінити погляди англійців на їхнє сприйняття патріотизму та розширити їхній світогляд. Бачення англійського у Ф. М. Форда було чимось більшим за звичайний патріотизм. Як писав Дж. Гардінг, погляд Ф. М. Форда був "менш самовпевненим і доволі контроверсійним" [8, с. 137]. Спроби змінити канон, кидаючи виклик укоріненим поняттям, є невід'ємною характеристикою модерністичної творчості. Тож назва "The English Review" ("Англійський огляд") повністю виправдовує себе.

У журналі привертають увагу літературні дебюти визнаних на сьогодні провідних англійських модерністів, таких як Віндем Льюїс і Девід Г. Лоуренс. В. Льюїс увійшов в історію англійського модернізму як художник, письменник, і, що не менш важливо, як *маніфестатор* модерністичних ідей. Основною характеристикою творчості В. Льюїса є абсолютне радикальне новаторство. До його творчого доробку належать дев'ять романів, один з яких під назвою "Tarr" був частинами опублікований у журналі "The Egoist" у 1916–1917 рр., велика кількість есе та оповідань, що вийшли друком у різних виданнях, а також модерністичний літературний та художній журнал "Blast", заснований ним у 1914 р.

Дебютний твір В. Льюїса було опубліковано в журналі Ф. М. Форда в 1909 р. У короткому оповіданні можна простежити тенденції, які згодом стануть наскрізними у творчості майбу-

тнього відомого модерніста. В оповіданні зображені відвідини молодим митцем вікторіанського цирку та озвучені його думки й враження про побачене. Розпочинається твір з опису середовища довкола цирку, після цього описується поведінка конференсьє та решти учасників вистави. Закінчується розповідь алюзією на казку Г. К. Андерсена "Нове вбрання короля" (1937). Саме маленький хлопчик у натовпі ламає неписані закони поваги до конференсьє та демонстративно його висміює. Цей епізод стає розв'язкою твору. Маленький хлопчик у казці Г. К. Андерсена – символ дитячої чистоти та прямоти, а головне, перспективи в майбутньому.

Оповідання має французьку назву "Les Saltimbanques", у творі часто зустрічаються французькі слова та вирази. На перший погляд, вживання французької мови можна пояснити прихильністю автора до модерністської елітарності, однак зі змісту оповідання зрозуміло, що В. Льюїс демонструє свої націоналістичні погляди, змальовуючи франкомовних персонажів у негативному світлі. Хоча сама назва не перекладена, втім, решту тексту французькою мовою автор почасти супроводжує поясненнями в дужках, або ж вони й так зрозумілі англійському читачеві з контексту: «"Fournissons des bancs, Messieurs at M'dames, fournissons les bancs, et alors nous commençons" the proprietor was crying. But the seats remain edunoccupied» ("Займіть місця, мсьє і мадам, займіть місця, розпочинаємо", – кричав конференсьє. Але ніхто не поспішав їх займати) [18, с. 77]. Тобто вже у своєму дебютному оповіданні В. Льюїс демонструє схильність до культурного й художнього націоналізму, що згодом знайде відображення в його творчості та суспільній діяльності.

Важлива деталь, що характеризує твір як зразок оновленої літератури, – це його психологізм та есеїстична побудова. Роздуми автора за обсягом перевищують опис самих подій. Тому твір поєднує елементи оповідання та есе, в якому наскрізна розповідь стає тлом для міркувань автора та водночас їхньою ілюстрацією. Нехудожній виклад думки характеризує письменника як мислителя, схильного до філософування. Згодом його діяльність буде спрямована саме в це русло.

Основною ідеєю дебютного твору В. Льюїса є індивідуалізація та момент опозиційності людини та її професії: «This is not the same as the conscious argument that because he has learnt this trade he is to be respected and accepted in that capacity. He possesses it as indisputably as though it were a physical attribute "John the carpenter"» («Не можна стверджувати, що якщо хтось навчився якогось ремесла, то він уже тому заслуговує на повагу. Він, безперечно, володіє ним, як фізіологічним навиком; для них він – "столяр Джон"») [18, с. 86]. Письменник критикує промислові та матеріалістичні ціннос-

ті, усталені в Англії XIX ст. Саме таку позицію В. Льюїса згодом підтримала відома модерністка В. Вульф в есе "Сучасна художня література" ("Modern Fiction"), опублікованому 1919 р., де закликала літераторів показувати "душу" людини, а не її соціальний статус. Поряд із нестандартною побудовою твору поглиблена індивідуалізація персонажів в оповіданні-есе В. Льюїса виступає важливою характеристикою оновленої літератури.

Ще одним цікавим елементом є наявність у дебютному творі В. Льюїса образу вікторіанського цирку як символу бруду та несмаку в розвагах. Цей образ набуде важливого негативного значення в майбутній творчості письменника. Образ "брудних" вікторіанських розваг також присутній у творі іншого дебютанта в часописі Ф. М. Форда – Д. Г. Лоуренса.

Творчість Д. Г. Лоуренса згодом викликала багато дискусій у середовищі критиків та читачів, адже він у своїх творах порушив численні питання, контроверсійні на той час та актуальні до сьогодні. Як вказує О. Бандровська, глибокий психологізм та аналіз поняття "кохання" як найважливішого елементу людських взаємин, які є базою людського буття, стали наскрізним мотивом романів Д. Г. Лоуренса [1]. У такому контексті порушувалися злободенні для модерністичного світу питання: релігія, шлюб, секс та інтимність, ґендерні ролі й одностатеві стосунки. Новаторство такого підходу полягає в тому, що в соціальному аспекті саме ці поняття набули переосмислення в добу модернізму.

У "The English Review" 1910 р. було опубліковано оповідання Д. Г. Лоуренса "Гусячий ярмарок". Цей короткий твір, на нашу думку, можна розглядати як нарис до подальшої творчості письменника.

Дія оповідання відбувається в промисловому містечку Ноттінгемі, де проходить щорічний осінній ярмарок. Три центральних персонажі поєднані тісним зв'язком: це двоє молодих хлопців Джек та Вільям і дівчина Луїза – сестра Джека і "коханка" Вільяма [19, с. 403]. Слово "коханець" ("lover") вжито у творі лише один раз стосовно Вільяма та не має зв'язку з розвитком сюжету. Автор іронічно не називає хлопця скромнішим словом, наприклад часто вживаним у вікторіанській літературі "наречений" ("fiancé"), яке зберігає емоційну та еротичну нейтральність, описуючи стосунки лише як зв'язок на офіційному рівні. Показово, що гра з поняттям "коханець" надає іншого рівня глибини стосункам персонажів, розкриває їхню емоційну близькість більшою мірою, ніж соціальну прив'язаність.

Поведінка дівчини, за задумом автора, символізує кращі риси жінки – розуміння та відданість, а також охайність, що виявляється в небажанні брати участь у галасливих вульгарних заходах. Кульмінацією твору стає руйнівна пожежа на фабриці, яка, на наш погляд, також має символічний зміст, а саме вказує на зане-

пад вікторіанської доби та її культури. З іншого боку, весела та безтурботна манера розповіді про нічні події символізує чоловічу азартність та бажання до дослідження світу як із його красою, так і з неприємними сторонами.

Новаторство Д. Г. Лоренса полягає в тому, що наратив оповідання, на відміну від реалістичної традиції, ускладнює читацьке сприйняття авторського ставлення до персонажів, і читачеві треба визначитися самостійно, наприклад, у тому, чи доречні переживання Луїзи. Суттєво також, що митець артикулює питання рівноправності ґендерних позицій, не применшуючи відмінності ґендерних ролей. Для епохи модернізму ця проблема була вельми актуальною, проте в більшості критичних праць на цю тему стверджувалась ідея вищості чоловічого начала, яку потрібно дозволити перейняти жінці [6, с. 2]. Д. Г. Лоуренс випередив свій час, висунувши ідеї об'єктивної ґендерної рівності та балансу між статями, який необхідний для здорового функціонування суспільства.

У творі важливу роль відіграє ще один жіночий персонаж – молода селянка, яку хлопці наприкінці твору називають “Зула”, тобто чорношкіра. Її образ асоціюється із забороненими “розвагами” чоловіків. Тут також порушено ґендерне питання, але з ширшого – расового та класового погляду.

Додатковим, але не менш вагомим лейтмотивом оповідання можна вважати згадки про книжку “Сезам і лілії” Джона Раскіна, відомого англійського мистецького критика XIX ст., яка двічі з'являється в домашньому інтер'єрі героїні оповідання. Дж. Раскін відомий ідеалістичними та утопічними уявленнями про світ і, зокрема, про естетику. Своє бачення вульгарного Дж. Раскін викладає в “Сезамі і лілії”, де називає вульгарною безтактність, а саме неспроможність співчувати, та відсутність справедливої оцінки вчинків, тобто тваринне сприйняття світу: “Simple and innocent vulgarity is merely an untrained and undeveloped bluntness of body and mind; but in true inbred vulgarity, there is a dreadful callousness, which, in extremity, becomes capable of every sort of bestial habit and crime, with out fear, with out pleasure, with out horror, and with out pity” (Проста та невинна вульгарність полягає лише в невідготовленості та неотесаності тіла й розуму; але істинна вроджена вульгарність є жадлива байдужість, яка, врешті, штовхає на різноманітні тваринні вчинки та злочини, без страху, без задоволення, без жаху й без жалю”) [15, с. 39].

Висновки. Тож оновлення літератури на початку XX ст., у період, відомий як едвардіанська доба, йшло шляхом поступової естетичної трансформації, яка згодом у 20-х рр. зумовила настання “золотого часу модернізму”, а в ширшій перспективі – оновлення літературних канонів, моральних норм та переосмислення соціальних цінностей. Письменники, згодом відомі як видатні модерністи та засновники нового

в літературі, розпочинали свою кар'єру з малих творів, що публікувалися в журналах, а метою періодичних видань було надання можливості молодим літераторам реалізувати власні художні таланти та інтенції, в яких знаходив вияв дух того часу, і крізь які народжувалася оновлена література XX ст. Відповідно, Ф. М. Форд започаткував журнал “The English Review”, маючи на меті просування ідей, які згодом знайшли своє втілення у творчості молодих письменників, чия подальша креативна діяльність беззаперечно залишила слід на англійській, а також світовій карті літератури модернізму.

Список використаної літератури

1. Бандровська О. Модернізм між минулим і майбутнім: антропологічний дискурс англійського роману : монографія / О. Бандровська. – Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2014. – 444 с.
2. Бредбері М. Британський роман нового часу / М. Бредбері ; пер. з англ. В. Дмитрука. – Київ : Ксенія Сладкевич, 2011. – 480 с.
3. Baron Ignatzvon Aschendorf. Nature o fa Crime [Electronic resource] / Baron Ignatzvon Aschendorf // (Conrad First: The Joseph Conrad Periodical Archive) – (The Modernist Journals Project). – Режим доступу: <http://www.conradfirst.net/view/serialisation?id=237>
4. Bradbury M. The Modern British Novel / M. Bradbury. – London : PenguinBooks, 1994. – 526 p.
5. Colombino L. The Edwardian Ford Madox Ford / L. Colombino, M. Saunders. – Amsterdam : Rodopi, 2013. – 277p.
6. Fernihough A. Freewomen and Supermen Edwardian Radicals and Literary Modernism / A. Fernihough. – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 304 p.
7. Ford Madox Ford Society [Electronic resource] // The Modernist Journals Project. – Mode of access: <http://www.fordmadoxsociety.org/international-ford-madox-ford-studies.html>.
8. Harding J. The Englishness of the English Review / J. Harding // Ford Madox Ford and Englishness / ed. by D. Brown, J. Plastow. – Amsterdam ; New York : Rodopi, 2006. – 290 p.
9. Hynes S. Edwardian Turn Of Mind / S. Hynes. – London : Random House, 2011. – 448 p.
10. Pond E. Pound/Ford, the Story of a Literary Friendship: The Correspondence Between Ezra Pound and Ford Madox Ford and Their Writings about Each Other / E. Pond. – New York : New Directions Publishing, 1982. – 222 p.
11. Pound E. Small Magazines [Electronic resource] / E. Pound // The Modernist Journals Project. – Mode of access: http://modjourn.org/render.php?view=mjp_object&id=mjp.2005.00.091
12. Pound E. Spann, Marcella. Confucius to Cummings: An Anthology of Poetry / Ezra Pound. – New York : New Directions Publishing, 1964. – 326 p.

13. Ray M. Joseph Conrad: Memories and Impressions: an Annotated Bibliography / M. Ray. – Amsterdam : Rodopi, 2007. – 188p.
14. Ross C. S. The Pleasures of Reading: A Book-lover's Alphabet / C. S. Ross. – Santa Barbara ; California : ABC-CLIO, 2014. – 270 p.
15. Ruskin J. Sesame and Lilies (Lectures) / J. Ruskin. – Arc Manor LLC, 2008. – 108 p.
16. Stock N. Poet in Exile: Ezra Pound / N. Stock. – Manchester : Manchester University Press, 1964. – 273 p.
17. The English Review / ed. by Ford Madox Hueffer. – 1908. – № 1. – 192 p.
18. The English Review / ed. by Ford Madox Hueffer. – 1909. – № 9. – 185 p.
19. The English Review / ed. by Ford Madox Hueffer. – 1910. – № 15. – 191 p.
20. Tomlinson N. The English Review: An Introduction [Electronic resource] / N. Tomlinson // The Modernist Journals Project. – Mode of access: http://www.modjourn.org/render.php?id=mjp.2005.00.104&view=mjp_object.
21. Woolf V. Mr. Bennet and Mrs. Brown / V. Woolf, L. Woolf. – London : Hogarth Press Tavistock Square, 1924. – 24 p.

Стаття надійшла до редакції 24.10.2014.

Камянец К. В. Модернистические дебюты в литературно-критическом журнале "The English Review"

В статье рассмотрена роль британского журнала "The English Review" в создании новой литературной, литературно-критической и культурной парадигмы XX в. Исследуются границы и значение эдвардианской эпохи в становлении английского модернизма, издательская деятельность Ф. М. Форда, творчество Г. Д. Лоуренса и В. Льюиса. Показано, что эдвардианская эпоха стала средой для зарождения новых стилей и направлений в литературе. Доказывается, что журнал "The English Review" сыграл ключевую роль для творческого дебюта известных модернистов и пропагандировал модернистские идеи.

Ключевые слова: Ф. М. Форд, Г. Д. Лоуренс, В. Льюис, "The English Review", эдвардианство, модернизм.

Kamyanets K. Modernist Debuts in the Literary and Critical Journal "The English Review"

The article discusses British journal The English Review in the context of literary criticism and cultural studies. The English Review is studied as an important journal where the early modernist authors' works were published for the first time. The journal published the contributions of the vast variety of authors belonging to different national and cultural groups. This phenomenon supported the idea of internationalism promoted by its first publisher, F.M. Ford. The article also discusses the term "Englishness" suggested by scholarly society "Ford Madox Ford Society", as well as the nurturing of the new English reader suggested by F.M. Ford. The journal provided an opportunity for young modernist writers to publish their works next to those of prominent realists. In this connection, the role of the journal for the transitory literary period is investigated. The article also studies the timing and the significance of the Edwardian age for the establishment of the English modernism. The article defines the term "Edwardian age" and discusses its appropriateness and relevance. Among the key issues studied in the article are the editorship of F.M. Ford and the debut works of D.H. Lawrence and W. Lewis. D.H. Lawrence's debut story is studied from the point of view of its being a blueprint for his further, better-known works. W. Lewis's essay-story is researched in terms of the ideas and symbols that were also used in his later literary and artistic activity. The study has proved that the Edwardian age became an environment for the development of new literary movements, at the same time being a relatively small transitive period between the two great ages. The article shows that during that age the ideas were spread by means of literary journals. The English Review published the opening works of the prominent modernists and promoted modernist ideas.

Key words: F.M. Ford, D.H. Lawrence, W. Lewis, The English Review, Edwardianism, modernism.

ВІД ДОСВІДУ ДО НЕВИННОСТІ: ПОЕМА ВІЛЬЯМА БЛЕЙКА “ТІРІЕЛЬ”

Перша пророча поема В. Блейка “Тіріель” ознаменувала початок творення унікальної авторської міфології, сповненої багаторівневого символізму. У статті проаналізовано композицію й образну систему поеми та висвітлено різнобічні погляди дослідників творчості В. Блейка щодо її інтерпретації. Досліджено дихотомію категорій “досвіду і невинності”, що позначає два полярні стани буття у світогляді поета, та її реалізацію в поемі “Тіріель”.

Ключові слова: В. Блейк, “Тіріель”, міф, ранні пророчі поеми.

В історії англійської літератури Вільям Блейк посідає особливе місце: це той поет, який міг простими до банальності висловами звести все людство до поезії, а всю поезію – до зла [1, с. 59]. Всі люди, на думку В. Блейка, хоч і є дуже різними, все ж мають спільну сутність, джерелом якої виступає Поетичний Геній, що допомагає людині пізнати справжній світ – через віддзеркалення в собі поетичності, адже те, що поетичне, є священним [6, с. 1]. Тому справжнє завдання – це зрозуміти й віднайти істинне, відділити його від хибного, добре від злого, а невинне від гріховного.

Уважний погляд на літературу англійського романтизму показує, що В. Блейк – один із найбільш релігійно налаштованих авторів. Кінець XVIII ст. позначений розвитком у суспільстві містичних учень, що часто поєднувалися у свідомості їхніх послідовників із політичним радикалізмом. Недогматичні протестантські ідеї значно вплинули на формування особливого філософського світогляду художника-поета.

Саме на той час припадає поява епічних, пророчих поем. Першою такою була поема “Тіріель”, написана близько 1789 р. Уперше цей твір вийшов друком 1874 р. в книжці “Поетичні твори Вільяма Блейка”, виданій В. М. Росетті.

Також на початку останньої декади XVIII ст. В. Блейк розробив свою власну техніку друкування – ілюмінований друк – відбиток зображення з опуклого офорту на папері. Це дало поетові змогу економити на послугах друкарень і відкрило широке поле для експериментів. Невідомо, чому В. Блейк не видав “Тіріеля”, вже маючи на той час таку можливість. Першими творами, що з’явилися за допомогою нового способу друку, були два релігійні трактати, а першою пророчною поемою, яку автор самостійно видав, була “Книга Тель” (1789). Кілька років потому з’явилась ілюмінована поема “Видіння дочок Альбіону” (1793).

“Тіріель” започатковує новий етап у творчості митця – творення єдиного міфологічного простору, спільного для всіх пророчих поем В. Блейка. Аналіз трьох згаданих поем показує, як поступово розвивається міфологічний світ поета. Старому Тіріелеві із першої поеми, що живе у світі досвіду, протиставляється персонаж із другої поеми – невинна Тель, яка шукає і

водночас боїться пізнання, а Утун із “Видінь”, яка вже зазнала падіння, підноситься над досвідом і залишається внутрішньо чистою, вона поєднує в собі риси і Тіріеля, і Тель [2].

Мета статті – дослідити категорії досвіду й невинності в поемі “Тіріель”; проаналізувати систему образів, композицію, особливості та інтерпретації твору.

Для наративу трьох поем характерна градація розвитку й розбудови міфологічного світу В. Блейка. Це підтверджує оповідна організація хронотопу. Так, у першій поемі, “Тіріель”, подано чіткі описи пейзажів і логічна послідовність розвитку сюжету, а вже в наступних творах, простір і час стають менш чіткими, і їх можна сприймати як алюзії до попередніх поем.

Часто такі натяки залишаються поза увагою невідготованого читача. Додаткові деталі про персонажів і сюжет відкриваються при ознайомленні з авторськими ремарками, чернетками чи виправленнями тексту. Ця інформація частково збережена в “Повній збірці робіт Вільяма Блейка” за редакцією Д. Ердмана [6]. Сприйняття твору читачем ускладнюється через незвичні наративні схеми. Наприклад, жодна із трьох поем не закінчується логічно, відповідно до розвитку фабули. З іншого боку, автор і не намагається порушити навмисно горизонт сподівань. Наприклад, у поемі “Тіріель” старий король умирає без жодних відповідей і досягнень, на які цілком справедливо міг би очікувати читач.

Дія “Тіріеля” відбувається в міфологічному просторі й послідовно розвивається в часі. Фабулу поеми можна розширити за межі фактичної оповіді, вивівши з розмов персонажів їхню передісторію. Задовго до тих часів, про які йдеться в поемі, сини Гара й Гіви – Тіріель, Іджим і Зазель – збунтувалися проти батьків і покинули їх. Тіріель став королем-тираном на Заході, брата Іджима заслав у вигнання, а брата Зазеля закував у печері. Своїх власних дітей (130 синів і 5 дочок) Тіріель поневолив. Підбурені Г’юксосом, найстаршим сином Тіріеля, його брати повстали й скинули батька-короля з престолу, не відмовляючи йому в притулку на старість. Але Тіріель не прийняв пропозиції й разом із дружиною Міратаною вирушив у вигнання в гори, де помер 5 років. Далі фабула збігається із сюжетом: на початку поеми зображений старий та сліпий король зі смертельно хворою королевою на руках біля палацу.

Тіріель хоче, щоби його діти побачили смерть матері, в якій він їх звинувачує й проклинає за це: "Accursèd race of Tirièl! behold your father; / Come forth and look on her that bore you! Come, you accursèd sons!"¹ [6, с. 276]. Сини, як і раніше, пропонують батькові притулок, але він відмовляється, навертаючи на них прокльони й обіцяючи помсту. Сліпий Тіріель блукає горами та лісами й потрапляє в Долину Гара, де зустрічає своїх батьків, які впали в дитинство й живуть із опікункою Мнетою, вважаючи її за матір. Тіріель не зізнається, хто він і бреше про себе: "I am an aged wanderer once father of a race / Far in the north. but they were wicked & were all destroyd / And I their father sent an outcast"² [6, с. 278]. Гар і Гіва спочатку бояться чужинця, але потім проймаються до нього великою любов'ю і просять залишитися. Тіріель відмовляється й продовжує свою подорож. Дорогою він зустрічає Іджима, який приймає Тіріеля за злого духа, що набув форми його брата-тирана. Іджим не вірить Тіріелеві й з метою викриття духа-самозванця приводить Тіріеля назад до палацу, де, на його думку, є справжній король: "Impudent fiend said Ijim hold thy glib & eloquent tongue/Tirièl is a king. & thou the tempter of dark Ijim"³ [6, с. 280]. У палаці Г'юксос запевняє Іджима, що той, кого він прийняв за духа, і є справжній Тіріель. Але Іджим не вірить, і з думкою, що злий дух знову вводить його в оману, тікає. Тіріель при цьому божевололіє й у розпачі промовляє смертельне прокляття, в результаті чого 100 його синів і 4 дочки вмирають: "And in the morning Lo an hundred men in ghastly death / The four daughters stretchd on the marble pavement silent all / falln by the pestilence"⁴ [6, с. 282]. Наймолодшій доньці, єдиній що вижила, Гілі, Тіріель наказує відвести його у Долину Гара: "Hela my youngest daughter you shall lead me from this place / And let the curse fall on the rest & wrap them up together"⁵ [6, с. 282]. Вона погоджується з презирством, за що батько перетворює її волосся на гадюк, обіцяючи зняти прокляття, якщо вона виконає його наказ. Крики Гіли, коли вони проходять повз печеру Зазеля, пробуджують його синів. Сини Зазеля глузують і проклинають Тіріеля: "Thy crown is bald old man. The sun will dry thy brains away / And thou wilt be as foolish as thy foolish brother Zazel"⁶ [6, с. 284]. Врешті,

Тіріель із Гілою дістаються в Долину Гара, старий король проклинає своїх батьків і вмирає страшною смертю в їхніх ногах.

До поеми В. Блейк виконав ілюстрації в стилі сепії. Ці зображення він не поєднував із текстом, як робив із іншими творами, де текст "вмонтований" у картину; 12 сепій на окремих аркушах, 3 з яких не збереглися [4, с. 75]. Картини не відповідають тексту буквально, а доповнюють його новими сенсами. П. Акройд вважає, що картини, витримані в героїчному стилі, створені під впливом художників Джеймса Беррі й Джорджа Ромні [3, с. 110]. С. Берендт стверджує, що поема характеризує у творчості В. Блейка перехідний етап від традиційного друку до винайденого ним ілюмінованого [4, с. 75]. Так, із першої картини, де на задньому фоні видніються піраміди, С. Деймон робить висновок, що дія відбувається в Єгипті, який у символіці В. Блейка пов'язаний із пригнобленням і рабством [8, с. 406].

"Тіріель" як перша пророча поема викликав у дослідників велику цікавість, його складний багаторівневий символізм трактувався з різних поглядів. Н. Фрай у праці "Лячна симетрія" прочитує твір символічно як "трагедію розуму", де здеґрадована мораль спричиняє початок культурного занепаду [10, с. 243–244]. Схожу оцінку дає С. Деймон, вважаючи поему аналізом поразки ери матеріалізму, баченням занепаду віку Розуму [8, с. 244]. Д. Ердман дивиться на твір із погляду політики в контексті подій, пов'язаних із Французькою революцією, асоціюючи тирана-короля з деспотизмом Франції [9, с. 151]. З іншого боку, П. Акройд акцентує на соціально-філософському тлумаченні твору як оповіді про сімейну сліпоту й нерозсудливість, коли діти протистоять батькам, а батьки дітям, брат – братові, при цьому відчужуючись [3, с. 110]. К. Рейн влучно і коротко описала "Тіріеля" як драматичну поему, де поєдналися давньогрецькі мотиви, алхімія, вплив Ж.-Ж. Руссо й новітні погляди М. Волстонкрафт, де постать Тіріеля схожа на Софоклового Едіпа [11, с. 41].

Епічний розмах і настрої цієї готичної трагедії витворює специфічна версифікація. Тут автор вперше використовує гептаметр. Вільний септинарій – семистопний білий вірш, який далі буде використовуватися в наступних пророчих поемах у різноманітних модифікаціях дво- і три складових стоп різних типів. Пунктуація твору довільна, а кожен новий рядок починається "ніби видиханням повітря" [3, с. 109].

Саме з цієї поеми автор починає витворювати свою унікальну міфологію. Тут уперше з'являються образи й елементи Блейківського міфу.

Простір у поемі нагадує прадавній світ, про який поет дізнавався з праць істориків Джейкоба Браєнта й Вільяма Стьюклі, розглядаючи гравюри древніх каменів і розбитих колон [3, с. 110]. Окрім цього, як зауважує С. Берендт, "Тіріель" містить відгомін Біблії (Книги Буття), "Втраченого Раю" Дж. Мільтона й "Короля Ліра" В. Шекспіра. Але, на думку дослідника, саме

¹ Проклятий роде Тіріеля! Корись своєму батькові, / Прийди і глянь на ту, що породила! Прийдіть, сини прокляті! (тут і далі переклад з англійської наш. – Т. Д.)

² Старий я мандрівник, колись був батьком роду / На півночі далекий, та рід мій нечестивий був увесь і знищений, / А я, їх батько, виганцем пішов.

³ Негідний демоне, так мовив Іджим, тримай же за зубами свій язик брехливий, / Бо Тіріель король, а ти спокуса темного Іджима.

⁴ А зранку – Жах – страшною смертю сто синів сконали, / Чотири дочки простяглися на мармуровім долі в тиші, / чумою скошені.

⁵ Гіло, моя найменша дочко, ти виведеш мене із цього місця, / На інших же нехай спаде прокляття і зведе їх.

⁶ Твоя корона – лисина, старий. Твій мозок сонце висушить / І розум втрапиш так, як втратив брат твій Зазель.

праці з міфології Дж. Браєнта надихнули В. Блейка на створення образів напівміфічних химерних людей, більших за розмірами, ніж звичайні люди, якими постають, наприклад, Гар і Гіва [5, с. 178].

Персонажі, які формують образну систему поеми, є носіями глибокого символізму. Центральний персонаж, Тіріель – скинутий король Заходу. У контексті міфології В. Блейка, С. Деймон пов'язує кожну сторону світу із певним образом, який виражає окреме поняття, так, Захід – із Тілом [8, с. 405]. Тіріель – це втілення Розуму, архетип тирана, так само, як Юрайзен із “Видінь дочок Альбіону”. Він сліпий, нечуткий і не здатний до сприйняття. Все, що він робить, спричинене його власними висновками, яких він дійшов своїм розумом, на противагу до Бажання, яке втілене в його дочці Гілі. Тіріель не виявляє жодних позитивних якостей, адже всі його висловлювання – це лише прокляття, скарги й накази. Від початку твору й до кінця він постає як втілення егоїстичного й егоцентричного, холодного й нечутливого Розуму, що не визнає своїх хиб, як це видно на початку поеми, де він звинувачує синів у смерті дружини: “What Myratana. art thou dead. Look here ye serpents look / The serpents sprung from her own bowels have drained her dry as this”¹ [6, с. 277]. Н. Фрай проводить паралель між Тіріелем і старозавітним Богом, який вимагає поклоніння, а в разі непокори проклинає своїх дітей [10, с. 242]. Натомість Д. Ердман вважає, що поет в алегоричній формі іронізує над тогочасним королем Англії, Георгом III, який страждав від нападів божевілля. Дослідник наводить історію про те, як король скажених у присутності своїх п'ятьох дочок і тільки наймолодша могла його заспокоїти [9, с. 133–135]. Тіріель у своїх очах є жертвою, він не вважає себе винним і гине в ногах своїх батьків, знімаючи таким чином прокляття з Гіли.

Батьки Тіріеля – Гар і Гіва – живуть у Долині Гара, за ними наглядає опікунка Мнета, ім'я якої перегукується з іменами богинь Афін і Мнемозини (мудрість і пам'ять). Слово “гар” з іврити перекладається як “гора”, тому Долина Гара може мати іронічний підтекст: “той, хто був колись горою, зараз живе в долині, ізольований” [8, с. 174]. Ця долина уособлює своєрідний Едемський сад, мешканці якого повернулися до стану Невинності, утекли від відповідальності, чий досвід захований за Пам'яттю. Гар і Гіва схожі до біблійних Адама і Єви, вони прабатьки, що породили Тіріеля (тирана), Іджима (народ) і Зазеля (бунтівника) [8, с. 174]. Вони викликають асоціацію із занепадом мистецтв під впливом неокласицизму й змальовані як літні люди, які витворили собі штучну невинність, впали в “друге дитинство” [4, с. 77]: “But they were as the shadow of Har & as the years forgotten. / Playing with flowers & running after birds they

spent the day, / And in the night like infants slept, delighted with infant dreams”² [6, с. 277].

Брат Тіріеля, Іджим – сповнений забобонів вигнанець, якого переслідують демони, він прямий і впертий. На думку С. Деймона, Іджим уособлює силу і дикість звичайного народу, а його брат Зазель – бунтарство відкинутого генія [8, с. 406].

Зі 130 синів і 5 дочок короля, тільки наймолодша дочка Гіла позбулась прокляття. Вона уособлює Бажання, Сексуальність, дотик до тілесного. Таким чином, Гіла – антагоніст до грубої тілесності Тіріеля.

У поезії В. Блейка присутня характерна для романтиків ознака – бунт проти Раціонального, проти домінування Розуму. Їм протиставляється Уява й Фантазія, активізується інтерес до теми дитинства, періоду в житті людини, коли вона найбільш відкрита до вільної візії й уяви, бо Розум і Досвід ще не приглушили природної здатності сприймати світ “справжнім”. Романтики переосмислили дитинство, для них воно асоціювалося з Мудрістю, їх цікавили мотиви видінь, мрії, уяви тощо [7, с. 1–25]. В. Блейк був першим із романтиків, хто асоціював тему дитинства з видіннями, він часто згадував сповнене видінь власне дитинство, але незвичним, як зауважив П. Акройд, було те, що він мав видіння впродовж усього життя [3, с. 35].

Ці ідеї найяскравіше втілені в поетичних збірках “Пісні Невинності” й “Пісні Досвіду”, а також у ранніх пророчих поемах. Зокрема, це стосується й “Тіріеля”. Гар і Гіва – одночасно і древні прабатьки, і безтурботні діти, які живуть у штучному ізольованому просторі, “другому дитинстві”, доведеному до крайніх ступенів Невинності. Цей стан полярно протилежний характерові Тіріеля, який є уособленням граничного Досвіду, де Розум і самовиснаження спонукають його шукати способів омолодитися. Це і приводить Тіріеля в Долину Гара, але повна несумісність двох протилежностей не дозволяє йому залишитися там. У творі присутній традиційний для англійської літератури мотив дороги – коли персонаж на своєму шляху зустрічає випробування, виконує квест і змінюється. Характер Тіріеля від початку поеми до кінця не зазнає помітних змін (з перших рядків і до останніх він постає у вкрай негативному світлі), але його образ помітно розвивається: жорсткий і гордий, старий скинутий правитель Заходу, яким він постає на початку, під кінець поеми втрачає розум і впадає в дитинство – сам собі він здається невинним і беззахисним, як дитина, він умирає в ногах своїх батьків. Н. Фрай порівнює мандрівку Тіріеля з початком шляху Юрайзена у “Чотирьох Зоа” (ніч VI), що є також втіленням Розуму, без здатності до сприйняття [10, с. 243]. Старий сліпий король не зможе повернутись у стан Невинності, як його батьки, тому що цей стан, передусім, означає спроможність бачити, уявляти,

¹ Що, Міратано, відійшла? Сюди ж дивіться, змії ви, / Змії, що вилізли з її нутра і висмоктали геть усе.

² Вони, як тінь Гара були і як роки забуті / Удень між квітів гралися, ганяючи пташок, / Вночі, дитячим сном заснувши, сни солодкі бачили.

фантазувати й відкинути Досвід. Гарові й Гіві в цьому допомагає опікунка Мнета (Пам'ять), вона приховує їхній Досвід. Тіріель, натомість, не має нікого й нічого, крім егоїзму та бажання тиранії, це й приводить його до загибелі.

Висновки. Отже, дихотомія "досвід і невинність" позначає два полярні стани буття у світогляді В. Блейка. Синтез філософських категорій Досвіду й Невинності уможливорює появу Поетичного Генія, що є ідеалом для автора, оскільки має силу побороти зло. Два головні місця дії в поемі – простір долини Гара, що символізує невинність, ідеальний і потойбічний світ; палац Тіріеля – символ земного світу, звичайного буття. Між ними – блукання й переслідування, що позначають перехід з одного стану в інший.

Така ж діалектична тріада "теза – антитеза – синтез", яку виявив аналіз образів всередині поеми "Тіріель", вже на рівні ідей об'єднує три перші пророчі поеми В. Блейка: "Тіріеля", "Книгу Тель" і "Видіння дочок Альбіону". Згадані поеми мають спільний міфологічний простір, який автор розбудовує в наступних творах, і в кожній з них присутній мотив пізнання світу й взаємодії категорій Невинності та Досвіду.

Список використаної літератури

1. Батай Ж. Литература и Зло / Ж. Батай ; пер. с фр. и коммент. Н. В. Бунтман и Е. Г. Домогацкой, предисл. Н. В. Бунтман. – Москва : Изд-во МГУ, 1994. – 166 с.

2. Сердечная В. Малые (ламбетские) поэмы Уильяма Блейка: к вопросу классификации / В. Сердечная // Язык. Словесность. Культура. – 2011. – № 1. – С. 122–141.
3. Ackroyd P. Blake: A Biography / P. Ackroyd. – New York : Ballantine Books, 1997. – 399 p.
4. Behrendt S. C. Reading William Blake / S. C. Behrendt. – London : Palgrave Macmillan Limited, 1992. – 196 p.
5. Behrendt S. C. "The Worst Disease": Blake's Tiriel / S. C. Behrendt // Colby Quarterly. – 1979. – Vol. 15. – № 3. – P. 175–187.
6. Blake W. The Complete Poetry and Prose of William Blake / W. Blake ; [ed. by D. V. Erdman]. – Berkeley ; Los Angeles, CA : University of California Press, 1982. – 1414 p.
7. Bowra C. M. The Romantic Imagination. / C. M. Bowra. – London : Oxford University Press, 1961. – 318 p.
8. Damon S. F. A Blake Dictionary: The Ideas and Symbols of William Blake / S. F. Damon. – Hanover ; New Hampshire : Dartmouth College Press, 2013. – 532 p.
9. Erdman V. D. Blake: Prophet Against Empire / D. V. Erdman. – Princeton ; New Jersey : Princeton University Press, 1977. – 582 p.
10. Frye N. Fearful Symmetry. A Study of William Blake / N. Frye. – New Jersey : Princeton University Press, 1969. – 462 p.
11. Raine K. William Blake / Kathleen Raine. – New York : Praeger Publishers, 1971. – 216 p.

Стаття надійшла до редакції 07.10.2014.

Демко Т. В. От опыта к невинности: поэма Уильяма Блейка "Тиріэль"

Первая пророческая поэма У. Блейка "Тиріэль" ознаменовала начало создания уникальной авторской мифологии с многоуровневым символизмом. В статье проанализированы композиция и образная система поэмы и освещены разносторонние взгляды исследователей творчества У. Блейка относительно ее интерпретации. Исследованы дихотомия категорий "опыта и невинности", которые обозначают два полярных состояния бытия в мировоззрении поэта, и ее реализация в поэме "Тиріэль".

Ключевые слова: У. Блейк, "Тиріэль", миф, ранние пророческие поэмы.

Demko T. From Experience to Innocence: the Poem "Tiriel" by William Blake

The paper is focused on the first prophetic poem by William Blake "Tiriel" which launched a new phase in the poet's work – the development of the unique authorial mythology. It is indicated that the end of the eighteenth century was marked in the English society by circulation of mystical teachings often combined in the minds of their followers with political radicalism and thus these undogmatic protestant ideas greatly influenced the formation of a special philosophical worldview of the poet and artist William Blake – one of the most religiously minded authors of the English Romanticism.

Blake's work on the early prophetic poems fell in the same time interval as the invention of his own method of printing, which greatly expanded his possibilities. However, the first prophetic poem "Tiriel" (c. 1789) was never published by the author himself, it is in a strong connection with two later prophesies "The Book of Thel" and "Visions of the Daughters of Albion". All of them are concerned with the problems of perception, experience and innocence and are characterized by high symbolic value. Therefore, an attempt is made to analyze the meaning of the poem's symbolism and imagery.

The article describes the interpretations of "Tiriel" by prominent scholars of W. Blake, most of whom agree that the poem is the expression of approaching the ultimate state of decay. Special attention is given to the role of innocence/experience dichotomy and its implementation in the work. It is argued that the categories of innocence and experience according to W. Blake mark two opposite states of existence and their synthesis is crucial for the formation of the poet's ideal expression of human – the Poetic Genius that is capable of fighting the evil.

In the summary, it is suggested that Blake's early prophesies not only share the common mythologic space but are also connected on the level of symbols and ideas, therefore, the study of "Tiriel" can greatly contribute to the understanding of the "misunderstood artist".

Key words: W. Blake, "Tiriel" myth, early prophetic poems.

ПРОБЛЕМИ МОВОЗНАВСТВА ТА МІЖКУЛЬТУРНОЇ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 811.111

С. Я. Литвак, Т. О. Гаврилюк

ДИСКУСІЙНІ ПИТАННЯ ДОСЛІДЖЕННЯ ДЕЯКИХ ІМЕННИКОВИХ І ДІЄСЛІВНИХ КАТЕГОРІЙ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ

Статтю присвячено аналізу деяких дискусійних питань англійського іменника і дієслова.

Ключові слова: множина, родовий відмінок, вид, перфект, стан.

Незважаючи на те, що наприкінці ХХ ст. з'явилася ціла низка фундаментальних досліджень з теоретичної граматики англійської мови [30; 34; 36], деякі її питання все ще залишаються невирішеними.

Метою статті є розгляд дискусійних питань іменникових і дієслівних категорій англійської мови. Поставлена мета зумовила необхідність розв'язання таких завдань:

- 1) визначити сутність множинних форм типу *wines, steels*;
- 2) довести вживаність у родовому відмінку іменників-неістот і наявність форми родового відмінка множини;
- 3) з'ясувати семантичний зміст тривалих і не-тривалих форм дієслова;
- 4) довести самостійний характер категорії перфекта;
- 5) виявити статус категорії стану.

1. Як відомо, в англійській, українській, російській та інших мовах речовинні іменники вживаються переважно в однині. Утворення множинних форм від таких іменників можливе, але тоді настає семантичне зміщення [26, с. 66] – форми множини виражають типи, види чи сорти якоїсь речовини (*wines* – вина, *steels* – сталі) або велику кількість їх (*waters* – води, *sands* – піски). Отже, формам множини речовинних іменників властивий особливий лексичний відтінок, якого немає у форми множини. У зв'язку із цим багато дослідників зазначають, що в таких випадках форми множини є лексикалізованими і тому форми множини й однини відповідних іменників слід вважати не граматичними формами одного слова, а різними словами [15, с. 27; 2, с. 83]. Однак інші дослідники розглядають подібні форми однини та множини як граматичні форми одного й того самого іменника, який має різні лексико-семантичні варіанти [12, с. 24].

Ми поділяємо цю точку зору. Справа в тому, що, очевидно, тут має місце не повна, а часткова лексикалізація форм множини, як і в імен-

никах типу *eyes, hands, teeth*, відзначених О. І. Смирницьким. Наводячи такі приклади, він зауважує, що в подібних випадках лексикалізація форм множини є тимчасовою, несталою – на відміну від повного, сталого лексичного відокремлення форм множини (наприклад, *colour* “колір” – *colours*₁ “кольори” і *colours*₂ “прапор” [25, с. 118–119].

2. У практичних і теоретичних граматиках зазвичай ідеться про те, що в англійській мові форму родового відмінка утворюють не всі іменники, а лише іменники декількох семантичних груп, а саме: іменники-істоти, іменники, що позначають відрізки часу і простору, деякі окремі іменники. Однак ці обмеження мають не абсолютний, а імовірнісний характер: названі типи іменників уживаються у формі родового відмінка частіше, ніж інші, але аж ніяк не виключно [1, с. 87].

Мовленнєва практика носіїв англійської мови свідчить про те, що в родовому відмінку можуть вживатися іменники різноманітної семантики. Наприклад, у романі Р. Вардемана “*The Keys to Paradise*” (1986) у родовому відмінку вживаються такі назви неістот і абстрактних понять: *the inn's guests, wheel's arc, the hillside's edge, a greedy heart's desire, death's grip*.

Як зазначала Н. М. Раєвська ще сорок років тому, в сучасній англійській мові все активніше відбувається процес витіснення конструкції з прийменником *of* формою родового відмінка іменників [21, с. 83]. За нашими спостереженнями, цей процес особливо характерний для мови газет. Приклади: *the store's management, the jail's eight wings, the market's rise* (*The Daily Telegraph* – March 25, 1994); *his home's prewar address, the theater's commitment, the new law's exercise* (*Herald Tribune* – August 3–4, 2002).

Деякі лінгвісти [11, с. 42; 12, с. 26–28], заперечують існування форми множини родового відмінка іменників на тій підставі, що вона не має формального звукового вираження. Інші [1, с. 75; 27, с. 65] дотримуються протилежної думки і вважають, що флективні морфеми сло-

воформ типу *boys', girls'* виражають водночас і множину, і родовий відмінок.

На наш погляд, поряд з відомими аргументами на користь існування множини родового відмінка є ще один аргумент. Він полягає в тому, що конструкції *Ns + Ns* геть не характерні для англійської мови: перший іменник-означення вживається в більшості випадків в однині. Тому природно припустити, що в словосполученнях типу *the boys' camps, the girls' dresses* перший компонент сприймається як іменник у формі родового, а не загального відмінка, тобто що подібні словосполучення побудовано не за моделлю *Ns + Ns*, а за моделлю *Ns' + Ns*.

3. Вид визначається як граматична категорія дієслова, яка передає характер плину дії, що виражена дієсловом. Протиставлення аспектуальних значень виступає як вид, якщо воно набуває в мові статусу граматичної категорії. У протилежному разі воно розглядається як семантична (поняттєва) категорія [4, с. 83].

Проте деякі лінгвісти вважають категорією виду відтінки лексичного значення дієслів, а також лексико-синтаксичні засоби, які передають характер плину дії, зокрема її початок, кінець, багаторазовість, граничність чи неграничність. Наприклад, Е. Крейзінга стверджував, що дієслово *to sit* – недоконаного виду, а дієслово *to sit down* – доконаного [35, с. 222]. А Дж. Керм, виходячи з лексичного й лексико-синтаксичного критеріїв, виділяв п'ять видів: тривалий, починальний, результативний, граничний і багаторазовий [32, с. 373–386]. Таке саме розуміння сутності виду трапляється і в роботах окремих сучасних лінгвістів. Так, В. В. Гуревич вважає, що видові значення в англійській мові є лише нашаруванням на основне значення дієслівної форми; вони не протиставляють одну форму іншій і пов'язані з особливостями лексичного значення й типом контексту [7, с. 12].

Змішування граматичних і неграматичних засобів вираження видових значень зазнавало й зазнає критики багатьох дослідників. Ще Г. Суїт відзначав, що відмінність у тривалості дії між *fell* та *lay* у фразях *he fell down* та *he lay there nearly an hour* або *to laugh* та *to burst out laughing* не має нічого спільного з граматиною, оскільки вона виражається не за допомогою граматичних форм, а за допомогою лексичного значення дієслів [37, с. 105]. Б. О. Ільш так прокоментував вищезгадане твердження Е. Крейзінга: "Тут по суті розглядається не вид як граматична категорія, а видова забарвленість дієслова як лексичної одиниці" [13, с. 163]. Е. Я. Морховська підкреслює, що визнання морфологічного характеру виду дає змогу включити з видових значень різні лексичні та лексико-синтаксичні засоби їх вираження [18, с. 135]. На неприпустимість змішування видового характеру дієслова і граматичної категорії виду вказує і В. Н. Сердюк [23, с. 230].

Визначення статусу тривалих форм залежить від методологічного підходу до аналізу категорії виду. Як відомо, існує три основних трактування тривалих форм:

- 1) вони є формами часу;
- 2) вони є видо-часовими формами;
- 3) вони репрезентують тривалий вид.

Прихильники першої точки зору (напр., О. Есперсен, Н. Ф. Іртен'єва) заперечують наявність граматичної категорії виду в сучасній англійській мові. О. Есперсен розглядав утворення типу *is writing, was writing, will be writing* як часові форми, які виражають дію обмеженої тривалості [9, с. 323]. Н. Ф. Іртен'єва назвала тривалі форми поряд з перфектними відносними часовими формами [14, с. 103].

Прихильники другої точки зору (напр., В. М. Ярцева, В. Я. Плоткін, І. П. Іванова) вважають, що категорію виду неможливо відокремити від категорії часу. На думку В. М. Ярцевої, вид як характеристика дії, вираженої дієсловом, представлений в англійській мові за допомогою часових дієслівних форм [29, с. 52]. В. Я. Плоткін характеризує вид і час як частини єдиної гіперкатегорії [19, с. 82]. І. П. Іванова вважає, що тривалі форми є одним з парадигматичних розрядів англійської видо-часової системи [12, с. 54].

Третя точка зору була висловлена більше ніж сорок років тому О. І. Смирницьким [25, с. 321–328]. Її правомірність обґрунтована за допомогою принципу бінарності опозицій англійського дієслова. З цієї точки зору форми типу *writes – is writing, wrote – was writing, will write – will be writing* протиставлені одна одній не як форми часу, оскільки обидві виражають один і той самий час – відповідно теперішній, минулий або майбутній; указані опозиції конституують іншу граматичну категорію, а саме категорію виду. Можливість розрізнення категорій виду й часу можна довести за допомогою аналізу різних опозицій, до яких входить одна й та сама дієслівна форма. Протиставляючи форму *was writing* формі *is writing*, ми виділяємо категорію часу; протиставляючи форму *was writing* формі *wrote*, ми виділяємо категорію виду.

Ця концепція відображена в низці сучасних досліджень. Так, Дж. Каплан, зіставляючи дві пари речень: *Zellig is leaving – Zellig was leaving* та *Zellig left – Zellig was leaving*, відзначає, що у першій парі дієслово вжито в різних часах, а у другій – в різних видах [34, с. 190]. Р. Кверк та інші автори граматики "A Comprehensive Grammar of the English Language", аналізуючи речення *Joan sings well* та *Joan is singing well*, підкреслюють, що в обох випадках час дієслова один і той самий, а види різні [36, с. 197]. Н. О. Слюсарєва, коментуючи думку про неможливість розмежування категорій виду і часу, зазначає, що "мовній реальності більшою мірою відповідає трактування співіснування видових і часових значень у дієслівній формі як самостійних семантичних сфер" [24, с. 134–135].

Ми поділяємо думку О. І. Смирницького, яка, до речі, набула поширення в українській германістиці [3, с. 165–166; 11, с. 75; 17, с. 116; 18, с. 145; 27, с. 137–139].

Характеризуючи семантичний зміст тривалої форми, одні дослідники підкреслюють його принципову відмінність від значення нетривалої форми; інші називають семи, що становлять зміст тривалого виду; треті дають формулювання його інваріантного значення.

Так, О. І. Смирницький указує, що форма тривалого виду звертає увагу на плин дії та розвиток процесу, тоді як форма загального виду передає сам факт дії [25, с. 322]. Л. С. Бархударов зауважує, що семантичний зміст форми тривалого виду може бути зведений до двох елементарних сем: тривалість дії та її конкретність [1, с. 115]. Н. О. Слюсарєва зауважує, що інваріантним значенням тривалого виду, незалежним від контексту, є значення динамічної тривалості, продовження дії [24, с. 145].

Як наголошує О. А. Комарова, деякі лінгвісти, зіставляючи нетривалу та тривалу форми англійського дієслова (*goes – is going*), доходять висновку, що видове значення притаманне лише тривалій формі (*is going*), тоді як нетривала форма (*goes*) позбавлена будь-якого видового значення, оскільки вона має занадто невизначене й дуже широке значення [16, с. 53].

Цей висновок означає заперечення наявності категорії виду в англійській мові, оскільки неодмінною умовою існування будь-якої граматичної категорії в будь-якій мові є наявність мінімум двох протиставлених одна одній форм з однорідним граматичним значенням. У мові не може бути одного виду, як і одного відмінка або одного стану.

Крім того, вказаний висновок суперечить загальнотеоретичному положенню про значення немаркованого члена морфологічної привативної опозиції, яке дійсно є дуже широким, невизначеним, розпливчастим. Згідно із загальним положенням, сформульованим Р. О. Якобсоном, маркований член морфологічної привативної опозиції виражає певну семантичну ознаку (А), а немаркований член опозиції не виражає цієї ознаки, хоч і не виключає її; немаркований член опозиції використовується, насамперед, для позначення протилежної ознаки (не А), але він може також використовуватись і для імпліцитного вираження ознаки А [33, с. 74; 5, с. 85].

Семантичний зміст немаркованого члена можна визначити негативно – через значення маркованого як протилежного йому; у цьому разі це буде значення непроецесуальності й неконкретності дії. Поряд із цим можна дати й більш детальну характеристику значення нетривалої форми. Залежно від контексту дія, позначувана цією формою, може бути одноразово-раптовою, багаторазовою, такою, що триває протягом цілого періоду часу, або необмеженою в часі [1, с. 115].

Таким чином, категорія виду англійського дієслова є морфологічною категорією, яка представлена граматичними значеннями загального та тривалого видів

4. Питання про місце перфекта в системі граматичних категорій англійського дієслова, як і раніше, викликає багато дискусій.

Основними трактуваннями англійського перфекта є такі:

- 1) перфект – це категорія часу [9, с. 314];
- 2) перфект – це категорія виду [31, с. 289];
- 3) перфект – це самостійна граматична (морфологічна) категорія, а саме категорія часової віднесеності, відмінна як від категорії часу, так і від категорії виду.

Останній підхід був запропонований півстоліття тому О. І. Смирницьким [25, с. 39]. Його правомірність обґрунтована доказом від протилежного [6, с. 120–126] і за допомогою дисприбутивного аналізу [23, с. 233]. Ми поділяємо цю позицію.

Відомо, що в сучасному усному мовленні вживаються синтетичні перфектні форми, тобто перфектні форми без допоміжного дієслова *have*: *I seen them; We been here* [8, с. 6]. На нашу думку, існування таких форм є додатковим доказом того, що перфект не є категорією часу, бо в них немає жодного показника часу.

Слід зазначити, що більшість сучасних зарубіжних англістів розглядають перфектні форми поряд з тривалими як видові [30, с. 73; 36, с. 97]. Однак, як справедливо зауважує В. М. Сердюк, прогресив та перфект не можуть бути протиставлені в бінарній опозиції: вони протиставляються не одне одному, а простим формам, тобто нетривалим, неперфектним [22, с. 12].

Отже, перфект – це самостійна морфологічна категорія англійського дієслова.

5. Складність аналізу категорії стану, зокрема, пояснюється тим, що ця категорія, будучи вираженою морфологічними формами дієслова, тісно пов'язана із синтаксичним рівнем мови, на що вказує багато дослідників. Наприклад, О. А. Жаборук наголошує, що “категорія стану перебуває в епіцентрі синтаксису” [10, с. 90].

У зв'язку із цим, на наш погляд, потребує уточнення одне з поширених визначень стану як граматичної категорії, що виражає різні відношення між суб'єктом і об'єктом дії.

По-перше, необхідно підкреслити, що йдеться про граматичний суб'єкт і граматичний об'єкт, а не про семантичний суб'єкт і семантичний об'єкт. За справедливим зауваженням С. О. Шубіка, “ніякої зміни напрямку процесу з переходом від активної форми дієслова до пасивної не відбувається: процес завжди спрямований від агенса до пацієнса” [28, с. 46]. По-друге, вищевказане визначення може бути застосовано лише до тричленних конструкцій, бо у двочленних пасивних конструкціях суб'єкт дії не згадується.

Сутність категорії стану чітко сформульована у визначенні О. О. Холодовича, згідно з

яким активний стан виражає відношення, при якому підмет речення збігається із семантичним суб'єктом; пасивний стан виражає відношення, при якому підмет речення не збігається із семантичним суб'єктом [12, с. 75].

Необхідно зауважити, що при аналізі категорії стану недостатньою мірою враховано принципову відмінність між двочленними і тричленними пасивними конструкціями.

У результаті заміни активної форми стану пасивною в двочленній конструкції підмет стає об'єктом дії; у трьохчленній конструкції підмет стає об'єктом, а додаток – суб'єктом дії. Відповідна перебудова синтаксичної конструкції спричиняє зміну тема-рематичного членування речення [20, с. 194].

Синтаксичний характер категорії стану виявляється також у тому, що залежно від синтаксичного контексту форма активного стану в англійській мові може мати не тільки активне значення, а й медіальне, зворотне та взаємне [1, с. 112].

Таким чином, категорію стану англійського дієслова можна кваліфікувати як морфолого-синтаксичну.

Висновки. На підставі вищевикладеного можна зробити такі висновки:

1. Форми однини та множини речовинних іменників типу *wine – wines, sand – sands* можна розглядати як граматичні форми одного й того самого іменника, тому що множинні форми в цих випадках є лише частково лексикалізованими.
2. Обмеження щодо вживання в родовому відмінку іменників-неістот мають не абсолютний, а імовірнісний характер, про що свідчить мовленнєва практика носіїв англійської мови. Є достатньо підстав для обґрунтування наявності форм родового відмінку множини.
3. Категорія виду англійського дієслова є морфологічною категорією, яка представлена граматичними значеннями загального й тривалого видів.
4. Перфект – це самостійна морфологічна категорія англійського дієслова, відмінна як від категорії часу, так і від категорії виду.
5. У сучасній англійській мові категорія стану є морфолого-синтаксичною.

На основі загальнотеоретичних положень, використаних у цій статті, можна визначити семантичний зміст і статус й інших іменникових і дієслівних категорій англійської мови.

Список використаної літератури

1. Бархударов Л. С. Очерки по морфологии современного английского языка / Л. С. Бархударов. – Москва : Высшая школа, 1975. – 156 с.
2. Беспояско О. К. Грамматика української мови / О. К. Беспояско, К. Г. Городенська, В. М. Русанівський. – Київ : Либідь, 1993. – 336 с.
3. Березинський В. П. Дієслово / В. П. Березинський, А. М. Муховецький // Порівняльні дослідження з граматики англійської, української, російської мов. – Київ : Наукова думка, 1981. – С. 157–234.
4. Большой энциклопедический словарь. Языкознание. – Москва : Большая Российская энциклопедия, 1998. – 658 с.
5. Бондарко А. В. Грамматическая категория и контекст / А. В. Бондарко. – Ленинград : Наука, 1971. – 227 с.
6. Бублик Г. І. Системний статус перфектних форм у деяких індоєвропейських мовах / Г. І. Бублик, Б. Й. Роговська // Нариси з контрастивної лінгвістики. – Київ : Наукова думка, 1979. – С. 120–126.
7. Гуревич В. В. Проблемы семантической производности в грамматике : автореф. дис. ... д-ра филол. наук / В. В. Гуревич. – Москва : МГПИ, 1987. – 26 с.
8. Дроздова Н. Н. Перфект без вспомогательного глагола *have* : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Н. Н. Дроздова. – Москва : МГПИ, 1974. – 21 с.
9. Есперсен О. Философия грамматики / О. Есперсен. – Москва : УРСС, 2002. – 404 с.
10. Жаборюк О. А. Категорія стану в сучасній англійській мові та індоєвропейський синтаксичний процес / О. А. Жаборюк. – Одеса : Маяк, 1998. – 204 с.
11. Жлуктенко Ю. О. Порівняльна граматики української та англійської мов / Ю. О. Жлуктенко. – Київ : Радянська школа, 1960. – 160 с.
12. Иванова И. П. Теоретическая грамматика современного английского языка / И. П. Иванова, В. В. Бурлакова, Г. Г. Почепцов. – Москва : Высшая школа, 1981. – 285 с.
13. Ильиш Б. А. Современный английский язык / Б. А. Ильиш. – Москва : Изд-во лит-ры на иностр. языках, 1948. – 347 с.
14. Иртенъева Н. Ф. Грамматика современного английского языка (теор. курс) / Н. Ф. Иртенъева. – Москва : МГПИ, 1956. – 190 с.
15. Кацнельсон С. Д. Типология языка и речевое мышление / С. Д. Кацнельсон. – Ленинград : Наука, 1972. – 216 с.
16. Комарова О. А. Вид / О. А. Комарова // Теоретическая грамматика английского языка. – Ленинград : ЛГУ, 1983. – С. 56–63.
17. Корунець І. В. Порівняльна типологія англійської та української мов / І. В. Корунець. – Київ : Либідь, 1995. – 238 с.
18. Мореховская Э. Я. Основы теоретической грамматики английского языка / Э. Я. Мореховская. – Київ : Вища школа, 1984. – 287 с.
19. Плоткин В. Я. Строй английского языка / В. Я. Плоткин. – Москва : Высшая школа, 1989. – 239 с.
20. Плунгян В. А. Общая морфология / В. А. Плунгян. – Москва : УРСС, 2000. – 383 с.
21. Раєвська Н. М. Теоретична граматики сучасної англійської мови / Н. М. Раєвська. – Київ : Вища школа, 1976. – 304 с.
22. Сердюк В. М. Еволюція, сучасний статус, функції тривалих та перфектних форм в

- англійській мові : автореф. дис. ... канд. філол. наук / В. М. Сердюк. – Харків, 1997. – 18 с.
23. Сердюк В. Н. Проблема категориальной принадлежности длительных и перфектных форм в английском языке / В. Н. Сердюк // Вісник Харківського нац. ун-ту ім. В. Н. Каразіна. – Харків : Константа, 2000. – № 471. – С. 229–234.
 24. Слюсарева Н. А. Проблемы функциональной морфологии современного английского языка / Н. А. Слюсарева. – Москва : Наука, 1986. – 215 с.
 25. Смирницкий А. И. Морфология английского языка / А. И. Смирницкий. – Москва : Изд-во лит. на иностр. языках, 1959. – 440 с.
 26. Сучасна українська літературна мова. Морфологія. – Київ : Наука, 1969. – 583 с.
 27. Хаймович Б. С. Теоретическая грамматика английского языка / Б. С. Хаймович, Б. И. Роговская. – Москва : Высшая школа, 1967. – 298 с.
 28. Шубик С. А. Категория залога в немецком языке / С. А. Шубик // Структура предложения и словосочетания в индоевропейских языках. – Ленинград : Наука, 1979. – С. 43–51.
 29. Ярцева В. Н. Контрастивная грамматика / В. Н. Ярцева. – Москва : Наука, 1981. – 111 с.
 30. Biber D. Longman Grammar of Spoken and Written English / D. Biber. – Essex : Longman, 1999. – 1204 p.
 31. Chalker S. The Oxford Dictionary of English Grammar / S. Chalker, E. Weiner. – Oxford : Oxford University Press, 1998. – 448 p.
 32. Curme J. O. A Grammar of the English Language / J. O. Curme. – Boston, 1935. – Vol. 3. – 616 p.
 33. Jakobson R. Zur Struktur des russischen Verbums / R. Jakobson. – Pragae, 1932. – 175 S.
 34. Kaplan Jeffrey P. English Grammar: Principles and Facts / P. Jeffrey Kaplan. – New Jersey, 1995. – 438 p.
 35. Kruisinga E. A Handbook of Present-Day English / E. Kruisinga. – Groningen, 1932. – Vol. 2. – P. I. – 427 p.
 36. Quirk R. A Comprehensive Grammar of the English Language / R. Quirk. – Essex : Longman, 1999. – 1779 p.
 37. Sweet H. A New English Grammar / H. Sweet. – Oxford, 1940. – P. I. – 499 p.

Стаття надійшла до редакції 06.10.2014.

Литвак С. Я., Гаврилюк Т. А. Спорные вопросы некоторых категорий английского существительного и глагола

Статья посвящена анализу некоторых спорных вопросов грамматических категорий английского существительного и глагола.

Ключевые слова: множественное число, родительный падеж, вид, перфект, залог.

Lytvak S., Havrylyuk T. Disputable Problems of Some English Noun and Verb Categories

The aim of the article is the analysis of some disputable problems of the English noun and verb. This aim brought about the necessity of solving the following tasks:

- 1) *to characterize lexical and grammatical peculiarities of nouns of material (e. g. "wine – wines"; "sand – sands");*
- 2) *to illustrate the usage of nouns of lifeless things and abstract nouns in the genitive case and to prove the existence of genitive plurals;*
- 3) *to find out the semantics of continuous and non-continuous verb forms;*
- 4) *to prove the independent character of the category of perfect;*
- 5) *to research the status of the category of voice.*

The authors came to the following conclusions:

1. *Singular and plural forms of nouns of material should be treated as grammatical forms of the same noun because their plural forms are partially lexicalized.*
2. *The limitation of usage of nouns of lifeless things and abstract nouns in the genitive case is of probabilistic character. There are enough reasons to substantiate the existence of genitive plurals.*
3. *The semantic content of the continuous aspect form is that of duration and concreteness of the action. The semantic content of the non-continuous aspect form is non- duration and non-concreteness of the action.*
4. *The perfect has an independent morphological character different from both of tense and aspect.*
5. *In Modern English the category of voice refers both to morphology and syntax.*

Key words: plural, genitive case, aspect, perfect, voice.

СИНТАКСИЧЕСКАЯ СЕМАНТИКА КОНСТРУКЦИЙ “FOR+NOUN” В СОВРЕМЕННОМ АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ

В статье анализируются предложно-именные сочетания, связанные с передачей значения финальности (цели), в рамках теории синтаксического анализа и определяется синтаксико-семантическое содержание сочетания предлога for с существительными, а именно устанавливается, с какими другими значениями может комбинироваться значение цели в содержании синтаксических единиц.

Ключевые слова: синтаксический анализ, синтаксема, классообразующий признак, негативность, поссесивность, акциональность, стативность.

Для английского языка изучение предложно-именных сочетаний – актуальная задача, ибо одной из специфических черт грамматического строя современного английского языка является выражение отношений между словами путем соединения их при помощи предлогов, но без изменения окончаний, в результате чего часто грамматическое, а иногда и лексическое значение слов выясняется лишь по связям с другими словами, в словосочетании [14, с. 29]. Исследуя предложно-именные сочетания, нельзя не затронуть вопрос, сформулированный в грамматиках и специальных работах: имеют ли предлоги самостоятельное значение? Широко известно положение о том, что “собственное значение предлога не может проявиться вне связи с падежной формой какого-либо названия предмета” [1, с. 661]. Поэтому при решении сложной проблемы взаимоотношения лексического и грамматического в предлоге многие лингвисты исходят из того, что предлоги не образуют знаменательных единиц языка, что они относятся к классу служебных слов. Согласно концепции этих авторов, предлоги совершенно лишены лексического значения, они эквивалентны лексическим формантам.

В основе противоположной точки зрения лежит признание за предлогами способности выражать два типа значений: лексического и грамматического. Указание на эту способность мы находим в работах А. Х. Востокова [2], В. В. Виноградова [1], В. М. Жирмунского [3], В. Н. Ярцевой [14]. Под грамматическим значением понимается их способность выражать подчинительную связь между главным и зависимым словом. Это значение отражает отношения в сфере лингвистических объектов.

Под лексическим значением понимается тот элемент содержания предлога, который отражает отношения в сфере экстралингвистических объектов, т. е. отношения между предметами и явлениями объективной действительности.

Очевидно, что приведенные точки зрения не лишены основания, и они отражают сложности в теории предлога.

Цель статьи заключается в определении синтаксико-семантического содержания сочетания предлога for с существительными путем анализа предложно-именных сочетаний, связанных с передачей значения финальности (цели).

Элементы предложения с финальной (целевой) семантикой в лингвистической традиции связаны с учением о второстепенных членах предложения – дополнении и обстоятельстве. Классификация приглагольных зависимых элементов сложна и запутана, что отражается и на разграничении приглагольного обстоятельства, выраженного сочетанием существительного с предлогом for, так как нередко одна и та же форма может передавать различные значения [4, с. 61]. Предложные сочетания являются наименее изученными, хотя по частотности употребления они следуют за самой распространенной целевой структурой – инфинитивом цели.

В теоретических и нормативных грамматиках современного английского языка обстоятельства описываются в двух планах: грамматическом и семантическом. Грамматическая характеристика обстоятельств ограничивается в основном выявлением способов выражения, т. е. по существу является морфологической характеристикой. Семантическая классификация обстоятельств включает такие значения, как, например, причины, условия, цели и т. д., которые вызывают сомнения в их обстоятельственной природе [8, с. 47–48].

Подобное описание не учитывает взаимоотношения грамматических и семантических характеристик обстоятельств, их взаимозависимости. Однако есть основание полагать, что такая взаимозависимость существует [15, с. 223].

О. Есперсен предлагает метод вопросов для выяснения функции предложно-именной группы: “Если слово или группа слов, в отношении которых возникает сомнение, отвечают на вопросы с участием одного из вопросительных слов как, почему, когда, где, куда, мы можем считать их за обстоятельства, и, если они отвечают на вопрос кого, что, то они являются дополнениями” [15, с. 232]. Распространенный метод постановки вопросов для определения

функции приглагольного элемента одни лингвисты называют "ярким грамматическим формальным признаком", другие считают вопросы "совершенно излишними", так как в ряде случаев одно и то же предложное сочетание может допускать постановку как прономинальных, так и адвербиальных вопросов [12, с. 72]. Этот метод неприемлем и потому, что синтаксическая специфика исследуемых элементов остается невыясненной.

Сомнение в правомерности обобщения целевых значений в понятии обстоятельства высказывал В. Н. Мигирин. Если место, время, условие с логической или философской точки зрения можно обобщить в понятие обстоятельства, то причину и цель ни с логической, ни с философской точки зрения нельзя подвести под эту категорию [7, с. 48].

Выход из такого положения в теоретической грамматике нужно искать в установлении связей с лингвистическим анализом, для которого характерна более широкая интерпретация языковых явлений (в том числе и лексических) с применением различных лингвистических методов.

Обратимся для иллюстрации к примерам:

1. Do you spend much time searching through dictionaries for words that are not included? (ASOS, 894);
2. On the other side they sat for a smoke (SKD, 355);
3. I've known him all my life, and negotiating is what I do for a living (CNB, 204).

В приведенных предложениях природа подчеркнутых предложных сочетаний различна. Так, в первом предложении реализована глагольная фраза *to search for*, подобная конструкциям *to struggle for peace*, *to send for a doctor*, *to ask for a book*. В этих словосочетаниях существительные *words*, *peace*, *doctor*, *books* выступают как дополнения при однопереходных глаголах. Следует напомнить в этой связи, что "дополнение относится не к сказуемому, а к глаголу, оно связывается со словом, которое по своей семантике является обозначением процесса" [11, с. 198]. Такое рассмотрение связи между управляющей и управляемой лексемами позволяет вынести эту конструкцию за рамки предложения. Отнесение же подобных предложных сочетаний к дополнению не раскрывает специфики их содержания в предложении, которое сводится к признаку объектности. Говоря о синтаксической функции предлогов, Б. А. Ильиш фактически вносит уточнение в понимание их значения, различая при этом два уровня языка: уровень *с л о в о с о ч е т а н и й* (phrases) и уровень *п р е д л о ж е н и я* и его частей. Что касается словосочетаний, функция предлогов заключается в том, чтобы связывать слова друг с другом. На этом уровне имеются такие *о б р а з ц ы* (patterns), как "существительное + предлог + существительное", "прилагательное + предлог + существи-

тельное", "глагол + предлог + существительное" и т. д., которые могут быть представлены многочисленными словосочетаниями, такими как *a letter from my friend*, *a novel by Galsworthy*, *fond of children*, *true to life*, *listen to music*, *wait for an answer*, etc.

Во втором и третьем предложениях предложно-именные сочетания являются элементами предложения, где предлоги не являются частью предложения (a part of a sentence): они включаются в ту часть предложения, главным центром которой является последующее существительное или герундий. "Нам не следует говорить, – заключает Б. А. Ильиш, – что предлоги связывают части предложения. Они не делают этого, так как они стоят внутри части предложения, а не между двумя частями" [5, с. 15].

Предложно-именному сочетанию *for smoke* присущи признаки финальности (цели) и акциональности (действия), в третьем предложении предложно-именное сочетание характеризуется признаком финальности и признаком стативности. (Об этих признаках речь пойдет ниже).

Как видим, предложные сочетания с *for* представляют собой случаи структурной полисемии. Традиционный анализ по членам предложения, обладая известной притягательной силой, имеет принципиальные неясности, которые побуждали и побуждают исследователей к дальнейшим изысканиям, направленным на познание сущности синтаксических элементов.

Смешение уровней языка приводит к тому, что лексические переходные единицы типа *to call for*, *to struggle for*, *to care for* рассматриваются вместе с синтаксическими единицами – сочетаниями существительного с предлогом *for*, зависимыми от сказуемого.

Б. А. Ильиш подчеркивает, что, переходя от изучения словосочетаний к изучению предложения, мы имеем дело уже с другим уровнем языковой структуры. Понятия, относящиеся к уровню словосочетаний, должны тщательно отграничиваться от понятий, относящихся к предложению и его членам. Только в таком случае вообще возможно серьезное синтаксическое исследование.

Нам представляется более последовательным изучение элементов предложения с семантикой финальности с опорой на понятие синтаксемы.

Под финальной (целевой) синтаксемой понимается элементарная синтаксическая единица-инвариант, представленная в языке системой вариантов, выделяемая на основе синтаксической связи в структуре предложения и наделенная совокупностью синтаксико-семантических признаков. При этом обязательным синтаксико-семантическим признаком является признак финальности [10, с. 77].

Мы говорим о синтаксической семантике, взяв за основу положения и методы синтаксического анализа предложений, который позволяет преодолеть недостатки традиционного

анализа по членам предложения, в рамках которого иногда бывает трудно достигнуть полной ясности и точности в определении дополнения и обстоятельства и установлении границ между ними. Опираясь на понятия и методы синтаксического анализа, разработанные А. М. Мухиным [10] и другими исследователями, мы используем возможность учесть и синтаксическое окружение, и сочетаемость, и позиционные возможности синтаксиса. При таком подходе мы будем иметь дело с единицами только одного уровня – синтаксического.

Синтаксический анализ тесно соприкасается с грамматическим анализом по членам предложения, являясь средством более углубленного изучения синтаксических особенностей языка, системных отношений в области синтаксиса.

Классообразующим признаком рассматриваемых предложно-именных сочетаний (синтаксисом) является признак субстанциальности, под которым понимаем обозначение субстанции, явления или предмета. Субстанциальность как классообразующий синтаксико-семантический признак устанавливается на основе синтаксической связи в структуре предложения и не отождествляется с категориальным значением имени существительного, поскольку значение предметности имени существительного как части речи определяется вне рамок предложения [9, с. 99], но служит морфологическим средством выражения в подавляющем большинстве случаев.

Различными определителями субстанциальных финальных синтаксисов могут быть:

- а) притяжательные местоимения, например: Sometimes a man marries an older woman for her money (BJR, 213);
- б) неопределенные местоимения – some, any и др. We're gonna get you out of there for some air (CNB, 196);
- в) другие местоимения: Charleston waved for another glass (ACI, 105);
- г) существительные в родительном падеже: They had carnivals rides trucked in and installed on the green lawns for their children's birthday parties (BEH, 61);
- д) существительные: ...they need to send her a telegram for account clarification (TWBW, 529);
- е) прилагательные: A well-dressed man, driving a Jagaur, had been first robbed and then shot, just for good measure (CNB, 240);
- ж) числительные: Jordan had gone down to the drain for fourteen hundred dollars (MNS, 15);
- з) степени сравнения прилагательных: Baker.... Was rifling Odgeson's pack for more clips (SKD, 403).

Как показывает языковой материал, не только существительное может участвовать в оформлении субстанциальных финальных синтаксисов. Оно является лишь наиболее характерным средством их выражения.

Рассмотрим следующие примеры:

1. Next time they were back for more (ISM, 11);

2. I will consider what to do for the best (JBA, 100).

Элементы *more* и *best* с предлогом *for* в этих предложениях представляют зависимые компоненты при сказуемом. Предположение о наличии признака компаративности в их содержании не находит подтверждения: в таких предложениях отсутствует конструкция "than + объект сравнения", а именно трансформация и введение ее используется для выявления наличия признака компаративности в содержании синтаксиса [13, с. 102]. Проведение указанной трансформации дает неотмеченные предложения. Значит, синтаксиса, представленная сочетанием *more, best* с предлогом *for* имеет иное синтаксико-семантическое содержание, нежели первоначально можно было бы предположить, ориентируясь на сравнительную и превосходную степени прилагательных. Иначе говоря, наличие морфологического признака компаративности не обязательно предполагает присутствие соответствующего синтаксико-семантического признака.

При проведении преобразований с использованием глагола *to get / to have* мы получаем отмеченные предложения, т. е. в содержании синтаксиса присутствует признак финальности.

1. Next time they were back for more – were back to get more;
2. I will consider what to do for the best – what to do to have the best.

Наблюдения над материалом показали, что вариант *for S* финальной синтаксисы употребляется после глаголов движения. Лексическое наполнение данного варианта составляют абстрактные, конкретные, одушевленные и неодушевленные существительные.

Признак негативности в содержании предложно-именных сочетаний связан с участием так называемых "детерминативов" *not* и *no* [16, с. 127]. Особенностью вариантов финальной негативной синтаксисы является их употребление в условиях обособления, например:

1. Thus he may maneuver himself into a superior position, not for the prestige... but because it gives him power to exercise his spite (EBG, 167);
2. He told the his hearers that he was there that evening for no extravagant purpose (JJD, 171);
3. You took the part of Olivia not for money but for pleasure (GMS, 203).

Можно назвать позицию таких вариантов позицией контраста или противопоставления – за ними следует противительный союз *but*. Позиция контраста делает употребление негативной финальной синтаксисы эмпатическим. Такое употребление свойственно варианту *not for S*, в то время как вариант *for no purpose* не встречается в такой позиции.

Следующий признак, который мы выделили в содержании предложно-именных сочетаний, признак акциональности, обозначающий дей-

ствие. При выявлении данного признака в исследованиях, проведенных рядом авторов, используется эксперимент-трансформация, где предложно-именное сочетание заменяется инфинитивом цели с *in order to*:

1. On the other side they sat for a smoke – On the other side they sat in order to smoke;
2. ...he called there at midday one Sunday and went out with Merton for a drink – went out with Merton in order to drink.

Возможность замещения одного варианта финальной синтаксемы другим ее вариантом обуславливается тем, что в языке существуют семантически соотнесенные ряды однокорневых слов разных частей речи. Такая синтаксема реализуется на базе отглагольных существительных. Финальная акциональная синтаксема обычно следует за опорным элементом, очень редко может находиться в начале предложения, в таких случаях отделяется запятой и может сочетаться с качественными синтаксемами, например: *For better visualization of these ideas, we shall consider* – чтобы лучше себе представить. Этот вариант может иметь при себе усилительные частицы, такие как *just, merely, even*. *Even for a singing practice, he had never left the factory before his time* (SMT, 33).

Лексическую базу изучаемого варианта акциональной финальной синтаксемы составляют существительные, в деривационном плане соотносимые с однокоренными глагольными лексемами. Другую группу составляют абстрактные существительные, образованные с помощью (*investigation, clarification, negotiation*) и обозначают они разного рода деятельность, характерную для человека.

В рассматриваемом предложно-именном сочетании может наличествовать признак пассивности. Сопоставим здесь финальную акциональную с финальной акциональной пассивной синтаксемой:

1. Tedd grabbed the book for a second look (JJD, 122);
2. He fished about for information as to where Maria Ruskin might stay (TWBV, 563).

В первом предложении возможна трансформация замещения предложно-именного сочетания инфинитивом цели *Tedd grabbed the book for a second look* – *Tedd grabbed the book to look*, что свидетельствует о признаке акциональности, тогда как во втором предложении такая трансформация исказила бы смысл предложения, а преобразование: *He fished about for information as to where Maria Ruskin might stay* – *He fished about to be for informed as to where Maria Ruskin might stay* свидетельствует о наличии в содержании синтаксемы еще одного признака – пассивности. Признаки акциональности и пассивности в содержании синтаксемы допускают употребление при них качественной синтаксемы, которая выражена прилагательными, секвентивной, представленной порядковыми числительными, лока-

тивной (указание на место) и темпоральной синтаксемами.

Анализ синтаксической семантики финальности сочетания существительного с предлогом *for* показал, что признак финальности в содержании синтаксемы может комбинироваться с рядом разнообразных синтаксико-семантических признаков. Основанием для их сравнения служит то, что они входят в один функциональный класс субстанциальных синтаксем и общим для них является признак финальности, а различаются они признаками негативности, акциональности, пассивности, подробно описанными в данной статье, а также признаками каузальности, стативности, интерогативности и темпоральности, выявленными в ходе лингвистического эксперимента, который сводится к различным преобразованиям предложения.

Лексический фактор играет большую роль в дифференциации синтаксем, так, мы отметили, что существенные различия в лексической наполняемости наблюдаются между собственно финальной и финальной акциональной синтаксемами, последняя реализуется на базе существительных, обозначающих разного рода деятельность, финальная же стативная реализуется на базе существительных, обозначающих психическое или физическое состояние.

Список использованной литературы

1. Виноградов В. В. Русский язык. (Грамматическое учение о слове) / В. В. Виноградов. – Москва ; Ленинград : Учпедгиз, 1947. – 784 с.
2. Востоков А. Х. Русская грамматика / А. Х. Востоков. – Санкт-Петербург, 1908. – 417 с.
3. Жирмунский В. М. О природе частей речи и их классификации / В. М. Жирмунский // Вопросы теории частей речи. – Ленинград : Наука, 1968. – 267 с.
4. Зернов Б. Е. Спорные вопросы английской грамматики / Б. Е. Зернов. – Ленинград : ЛГУ, 1988. – 206 с.
5. Ильиш Б. А. Значение предлогов в современном английском языке / Б. А. Ильиш // Ученые записки ЛГПИ им. Герцена. – 1958. – Т. 157. – С. 3–15.
6. Ильиш Б. А. Строй современного английского языка : учеб. по курсу теорет. грам. для студ. пед. ин-тов / Б. А. Ильиш. – 2-е изд. – Ленинград : Просвещение, 1971. – 366 с.
7. Мигирин В. Н. Отношения между частями речи и членами предложения / В. Н. Мигирин // Тезисы докладов на совещании языковедов вузовских и академических учреждений по теоретическим вопросам синтаксиса. – Москва, 1961. – С. 45–48.
8. Мигирин В. Н. Принципы изучения членов предложения / В. Н. Мигирин // Филологические науки. – 1961. – № 3. – С. 47–48.
9. Мухин А. М. Функциональные классы синтаксем и синтаксические категории / А. М. Мухин // Функциональное описание языковых явлений. – Санкт-Петербург, 1993. – С. 99–107.

10. Мухин А. М. Функциональный синтаксис. Функциональная лексикология. Функциональная морфология / А. М. Мухин. – Санкт-Петербург : Нестор, 2007. – 198 с.
11. Смирницкий А. И. Синтаксис английского языка / А. И. Смирницкий. – Москва : Изд-во лит-ры на иностранных языках, 1957. – 286 с.
12. Степанова Т. Н. О разграничении обстоятельства и дополнения в английском предложении / Т. Н. Степанова // Иностранные языки в высшей школе : тематический сборник. – Москва : Росвузиздат, 1963. – С. 72–79.
13. Чен М. А. Элементы more, less и парадигматические ряды компаративных и градуальных синтаксем : дис. ... канд. филол. наук / М. А. Чен. – Ленинград, 1979. – 168 с.
14. Ярцева В. Н. Исторический синтаксис английского языка / В. Н. Ярцева. – Москва ; Ленинград : Изд-во АН СССР, 1961. – 308 с.
15. Jespersen O. A modern English grammar on historical principles / O. Jespersen. – Copenhagen ; London, 1954. – P. III. Syntax. – Vol. 1. – 485 p.
16. Quirk R. A University grammar of English / R. Quirk, S. Greenbaum, G. Leech, J. Svartvik. – Moscow : Vyssaja skola, 1982. – 392 p.

Стаття надійшла до редакції 20.10.2014.

Смурова Л. І. Синтаксичні семантика конструкцій "for+noun" у сучасній англійській мові

У статті проаналізовано прийменниково-іменникові сполучення, пов'язані з передачею значення фінальності (мети), у межах теорії синтаксемного аналізу й визначено синтаксико-семантичний зміст поєднання прийменника for з іменниками, а саме встановлено, з якими іншими значеннями може комбінуватися значення мети в змісті синтаксичних одиниць.

Ключові слова: синтаксемний аналіз, синтаксема, класоутворювальна ознака, негативність, посесивність, акціональність, стативність.

Smurova L. Syntactic Semantics Designs "FOR+NOUN" in Modern English

The article deals with the analysis of sentence elements which are similar in their forms (prepositional phrases – for+ Noun) but have different semantic contents.

The analysis is based on the concept syntaxeme which was introduced and developed by professor Mukhin A.M. in a number of his books: Syntaxeme Analysis and the Problem of Language Levels, Variation and Variability in Linguistics and many others. This approach enables to define various features in the content of such prepositional phrases, the common features for all of them are substantive (the categorial) and final ones. The final semantics can be combined with the features of negativeness, passivity, action and stativity.

The syntaxeme analysis is sure to correlate with sentence members analysis but seems to be deeper as we search prepositional phrases of only one syntactical level.

Key words: syntaxeme analysis, syntaxeme, categorial feature, negativeness, passivity, action, stativity.

ПРОБЛЕМА ДОСЛІДЖЕННЯ ТРАНСПОНУВАННЯ НІМЕЦЬКОЇ ЛЕКСИКИ ДО СХІДНОСЛОВ'ЯНСЬКИХ МОВ У IX–XIX СТОЛІТТЯХ.

У статті розглянуто проблеми, пов'язані з осмисленням процесів лексичних запозичень, визначенням їх причин, класифікацією типів мовних елементів, що запозичуються. Окреслено деякі дискусійні питання, що стосуються становлення метамови теорії запозичення. Теоретичні положення проілюстровано військовою лексикою.

Ключові слова: східнослов'янські мови, запозичення, транспозити.

У наш час дослідники історії східнослов'янських мов активно залучають для аналізу не тільки сучасні дані й матеріал давніх писемних пам'яток, а й такі джерела вивчення історії мови, як запозичення з інших мов до східнослов'янських, свідчення іноземців про східнослов'янські мови.

У нашому дослідженні вперше на тлі компаративістики кінця XIX ст. – початку XX ст. розкрито специфіку опрацювання лексичних німецьких запозичень у східнослов'янських мовах як джерела вивчення мовної історії в зазначений період, показано те нове, що було внесене в розробку проблеми допоміжних джерел вивчення історії східнослов'янських мов. Саме в цьому полягає **мета статті**.

У порівняльно-історичному мовознавстві, засновниками якого є німецькі лінгвісти Ф. Бопп, Я. Гримм, датчанин Р. Раск, російський мовознавець А. Х. Востоков, у XX ст. починають використовуватися й інші джерела вивчення історії східнослов'янських мов. Значну роль у цьому відіграли представники Московської лінгвістичної школи О. О. Шахматов і М. М. Дурново та український мовознавець А. Ю. Кримський.

Першим із слов'янських мовознавців ці джерела почав використовувати О. О. Шахматов, який показав їхній допоміжний характер. До них також зверталися вчені Харківської лінгвістичної школи. Справа в тому, що лише наприкінці XIX ст. – на початку XX ст. у мовознавстві починають з'являтися праці, в яких наводяться факти запозичень зі східнослов'янських мов у інші мови та навпаки. Це дослідження Й. Міколи, О. Л. Погодіна [4], Я. Ендзеліна.

Визначною подією в слов'янському порівняльно-історичному мовознавстві стала поява етимологічних словників Ф. Міклошича та Е. Бернекера. Дані цих словників О. О. Шахматов також брав до уваги.

М. М. Дурново виділяв таке допоміжне джерело вивчення історії східнослов'янських мов, як "історичні свідчення іноземців про руські (східнослов'янські) мови".

Закладені О. О. Шахматовим, М. М. Дурново, А. Ю. Кримським традиції використання транспозиції власних імен і загальних назв мови східних слов'ян за допомогою графічних засобів інших мов активно розвивалися в другій

половині XX ст. й удосконалювалися на тому ж мовному матеріалі. Водночас у цей період починає залучатися й інший матеріал, який не мали у своєму розпорядженні мовознавці наприкінці XIX ст. – початку XX ст. Показовим прикладом такого підходу є дослідження Ю. В. Шевельова.

М. М. Дурново вважав, що історики східнослов'янських мов повинні брати до уваги й "пізніші свідчення іноземців про руську мову", які "належать уже до часу функціонування самостійної руської писемності". Відповідні матеріали "дозволяють внести деякі доповнення й поправки до тих свідчень, які ми вилучаємо з пам'яток руського письма, сучасних цим свідченням" [2, с. 226]. Сюди належать нотатки про російську мову, деякі фрази й слова з російської мови, географічні назви й інші свідчення, наявні у творах про Росію Герберштейна (1517 р.), Олеарія (1647 р.), Мейєрберга (1666 р.) та інших іноземців, які приїжджали до Росії в XVI й XVII ст. [2, с. 226–227].

Як відзначав М. М. Дурново, з другої половини XVII ст. з'являлися "систематичні праці про російську мову, писані іноземцями", серед яких М. М. Дурново назвав праці Ю. Крижанича й Г. В. Лудольфа; вони є не лише свідченнями іноземців про російську мову, але й "належать до числа праць з наукового граматичного вивчення російської мови" [2, с. 227].

Враховуючи вищезазначене, можна зробити висновок, що проблема опрацювання іншомовних запозичень є дуже важливою, оскільки від неї залежить характер викладу матеріалу та його інтерпретації.

Перспективи подальших досліджень ми вбачаємо у фронтальному лінгвістично-історичному вивченні специфіки використання розглянутих джерел у мовознавстві, а також безпосередньо у дослідженні запозиченої лексики у східнослов'янських мовах.

Далі перейдемо саме до дослідження запозичень-транспонентів на матеріалі лексики військової тематики.

Група військової лексики складається з 34 слів. Думки В. І. Даля та М. Фасмера про походження 19 з них збігаються, що свідчить про правильне трактування їхньої етимології. Решта 15 слів потребують додаткового етимологічного аналізу з урахуванням внутрішньомовних й екстралінгвальних факторів проникнення ін-

шомовної лексики до східнослов'янських мов. При цьому лише 12 лексичних одиниць представляють автохтонну лексику, тому їх і розглянемо як найбільш цікаві приклади.

Die Hellebarde – визначаючи слово як “піша зброя, сокира та спис на довгому держаку” [1, I, с. 10], укладач словника відносить його до німецької мови. На думку М. Фасмера, це слово запозичене через франц. *hallebarde* = італ. *alabarda* із сер.-в.-нім. *helmbarte* [6, I, с. 70]. Більш широка етимологія слова представлена в словнику В. Пфайфера, де вказано, що слово з'являється в сер.-в.-нім. *helmbarte*, *helle (n) barte*, *hellenbarte* (XIII ст.) як складне слово, із сер.-в.-нім. *halm (e)*, *helm* “держак” та *barte* “сокира, секира” [11, II, с. 674]. У свою чергу, ці складові відносяться до і.-є. коренів **(s)kel-* “різати” [11, II, с. 675] і **bhar-*, **bhor-* “тирчачий, гостряк” [11, I, с. 129]. Останній корінь дав у російській мові слово *борода* (д.-слов. *брада*). Можливо, що існування цього слова в російській могло позначитися й на умовах транслізації німецького *Hellebarde*. Перше вживання слів ‘алебардъ (олебардъ)’ та ‘алебарда’ зустрічається в російській мові в 1647 р. [5, XI–XVII, I, с. 27]. Ймовірно, слово потрапило до російської без допомоги мови-посередниці, а безпосередньо з німецької, адже є підстави вважати, що більшість військових найменувань у слов'янських мовах перейняті саме з німецької. Українське слово запозичене через російське та польське із франц. *hallebarde*, яке через посередництво італійської перейшло із сер.-в.-нім. *helmbarte* [3, I, с. 60].

Herab – інтерпретуючи слово *арапник* зі значенням “довга реміна плітка, довгий батіг для ляпання на посовому полюванні”, В. І. Даль указує на запозичення з польської від нім. *herab* “геть” [1, I, с. 21]. Цю думку поділяє М. Фасмер, указуючи, що запозичення рос. ‘арапник’ і укр. ‘гапаник’ було здійснене з польськ. *harapnik* від *harap!* – оклик мисливця, який відганяє собак від здобичі, д.-польск. *herap* від нім. *herab!* “донизу” [6, I, с. 38]. У німецькій мові в цьому значенні вживається слово *Hetzpeitsche*. Укр. ‘гапаник’ не має задовільної етимології, пов'язане з нім. *herab* “донизу” [3, I, с. 471].

Die Hülse – іменник *гільза* В. І. Даль відносить до німецької мови в значенні “паперова, клеяна, а іноді й жорстяна трубка для ракет та інших забавних вогнів” [1, I, с. 350]. Думка М. Фасмера збігається з переконанням В. І. Далья. Він також вважає, що слово запозичене від нім. *Hülse* “оболонка, гільза; лушпиння, шкірка” [6, I, с. 406]. Звернення до словника В. Пфайфера показує, що слово *Hülse* “стручок, біляплідник”, в д.-в.-нім. *hulisa* (XI ст.), сер.-в.-нім. *hülse* походить від і.-є. кореня **kel-* “зберігати” [11, II, с. 714]. Укр. ‘гільза’ – запозичення з німецької мови [3, I, с. 514], блр. ‘гільза’, в словниках з 1803 р., є пізнім запозиченням з німецької мови [8, I, с. 187].

Das Gefäß – визначаючи слово *ефес* як “ручка, рукоятка, хватка у шпаги, шаблі, у па-

лаша” [1, I, с. 523], укладач словника зводить його до німецької мови. Походження слова підтверджує М. Фасмер – від нім. *Gefäß* “эфес, рукоятка шпаги” [6, II, с. 29]. У німецькій слово набуває розвитку від і.-є. кореня **péd-*, **pód-* “хватати”, “схвачене” [11, I, с. 412].

Der Kessel – визначаючи слово як “казан, закруглена основа каналу камерного знаряддя” [1, II, с. 106], укладач словника відносить його до німецької мови. Походження слова підтримує М. Фасмер, указуючи на те, що слово було транспоновано з нов.-в.-нім. *Kessel* “казан” чи нідерл., нж.-нім. *ketel* [6, II, с. 226]. У д.-в.-нім. мову слово *Kessel* “кругла ємкість для нагрівання рідини” було запозичене в IX ст. із лат. *catillus* [11, II, с. 827].

Der Lader – визначаючи слово *лядунка* як “зарядниця, патронниця; патронташ у кінного війська; латунна коробка у гарматників, що облягає пояс дугою, для скорострільних трубок” [1, II, с. 286], укладач словника відносить його до німецької мови. Походження слова підтримує М. Фасмер, але вказує на те, що транспонування проходило через польск. *ladunek* “заряд”, *ladować* “заряджати, вантажити” від нім. *Ladung* “вантаж, заряд”, *laden* “вантажити, заряджати” [6, II, с. 550]. Слово *laden* “вантажити” походить від і.-є. кореню **klá-* “розкладати”, звідки й російське ‘класть’ [11, II, с. 962]. У російській мові слово має дві форми ‘лядунка’ та ‘ладунка’ зі значеннями “сумка для патронів і пороху” та “готовий заряд, патрон”. Відомо з XVII ст. [5, XI–XVII, VIII, с. 350]. В етимологічних словниках української мови слово не наводиться.

Die Büchse – визначаючи слово *гармата* як “узагальнена назва великих (не ручних) вогневих чи стрільних знарядь” [1, III, с. 545], В. І. Даль відносить його до нім. *Büchse*. Походження слова підтверджує М. Фасмер, указуючи на те, що запозичення було здійснене через чеш. *puška*, пол. *puszka* від д.-в.-нім. *buhsa* від народнолат. *buxis* [6, III, с. 415]. У д.-в.-нім. мові (X ст.) слово *Büchse* “циліндрична посудина, що закривається”, а також “вогнестрільна зброя, мисливська рушниця” з'являється у формі *buhsa*, сер.-в.-нім. *bühse* і є транспонентом з латини. Як і англ. *box* “жорстянка, гармата”, воно походить від грец. *pyxos* “самшит” [11, I, с. 226]. Блр. ‘пушка’, укр. ‘гармата’ < польск. *armata*. Д.-рос. (XIV–XV ст.) ‘пушка’ > ‘пушка’ “метальне знаряддя” (інструмент, споруда). На західнослов'янському (і частково південнослов'янському) ґрунті це слов'янське слово гібридизувалося від д.-в.-нім. *buhsa* (суч. нім. *Büchse* – “жорстянка, банка, рушниця”) [8, II, с. 86].

Der Ranzen – розглядаючи слово зі значенням “солдатська торбинка”, В. І. Даль указує на його німецьке походження [1, IV, с. 58]. М. Фасмер підтримує цю думку, він відносить це запозичення до слова *Ranzen* “сумка, ранець”, стар. *Rantz* “торба” [6, III, с. 442]. Походження лексеми, яка потрапила до німецької літературної мови в XVII ст., залишається неві-

домим. Нез'ясованим є також відношення до сер.-ниж.-нім. *renzel, rensel* "речова торба" [11, III, с. 1369]. Укр. *ранець*, блр. *ранец*, болг. *раница*, с.-хорв. *ранац*. У російській мові в словниках відмічається з 1731 р. П. Черних вважає, що слово походить від нім. *Ranzen*, яке має жаргонне походження і пов'язане з сер.-в.-нім. *rans* "черевко" > жарг. "горб" [8, II, с. 99].

Die Fuchtel – визначаючи слово *фухтель* як "удар по спині шпагою навзаки" [1, IV, с. 540], автор словника відносить його до німецької мови. М. Фасмер також вважає, що слово зі значенням "широкий тупий клинок" запозичене з нім. *Fuchtel* від *fechten* "фехтувати" [6, IV, с. 212]. В етимологічному словнику В. Пфайфера слово *Fuchtel* розглядається як споконвічне німецьке – ранньо-нов.-в.-нім. *fuchtel* (XVI ст.), а також *fochtel* (XVI–XVIII ст.) [11, I, с. 483].

Der Schlag – розглядаючи слово *шлаг* зі значенням "розривний снаряд, хлопавка в забавних вогнях", В. І. Даль указує на його німецьке походження [1, IV, с. 639]. На думку М. Фасмера, це слово транспоновано від нім. *Schlag* [6, IV, с. 452]. У д.-в.-нім. слово з'являється у формі *slag* (близько 800 р.), сер.-в.-нім. *slac*, д.-сакс. *slegi*, сер.-ниж.-нім., сер.-нідерл. *slach* [11, III, с. 1524]. Воно походить від і.-є. кореня **slak-* "бити, молотити" [11, III, с. 1525].

Der Stutzen – у словнику іменник *штыцер* В. І. Даль відносить до німецької мови зі значенням "гвинтівка, нарізна рушниця для кулі, не дуже довга, зі стволом в аршин" [1, IV, с. 647]. На думку М. Фасмера, це слово запозичене з нім. *Stutzer* [6, IV, с. 481]. В його основі є і.-є. корінь **(s)teu-* "штовхати, бити, ударяти" [11, III, с. 1737].

Der Stek – визначаючи слово *штык* як "тригранний бодень, рогатина, посаджена на солдатську рушницю" [1, IV, с. 647], укладач словника відносить його до німецької мови. М. Фасмер вважає, що слово походить через пол. *sztych* "гостра, колюща зброя" із сер.-в.-нім. *stich* "укол списом" [6, IV, с. 481]. Можливо, відноситься до *Stichel* "гострий інструмент", має і.-є.-корінь **(s)teg-* відповідно **(s)teig-*, **(s)tig-* "колоти" (близько 1100 р.) [11, III, с. 1717]. У німецькій мові у військовій термінології в цьому значенні вживається слово *Bajonett*, а в морській – *Stek*.

Аналіз етимології німецької військової лексики, транспонованої до слов'янських мов, показує, що шляхи проникнення її до іншого мовного середовища досить складні та різноманітні. Проте й тут простежується тенденція: слова і.-є. походження переносились до слов'янських мов безпосередньо з німецької. Автохтонна лексика, представлена двома прикладами, в одному випадку була транспонована безпосередньо (*Fuchtel*), в іншому – опосередковано через польську мову (*Herab*). В такому самому співвідношенні перебуває й лексика романського походження: слово *Kessel* перенесено безпосередньо з німецької, а *Büchse*, яке похо-

дить через латину від грецької, було опосередковано чеською.

Проте слід зазначити, що, згідно з лексикографічними джерелами, до української мови німецька лексика проникає або через польську, або через російську мови. Інколи напрямок транспозиції до української виглядає досить складно. Так, німецьке *Hellebarde* спочатку було запозичене з німецької італійською, потім перенесено до французької, далі до польської, і зрештою – до української.

В одному випадку етимологія слова (*Ranzen*), яке функціонує в літературній мові, точно не встановлена, хоча заслуговують на увагу в цьому сенсі варіанти етимологізації, запропоновані П. Я. Черних. Але сумнівів щодо транспозиції цього слова до слов'янських мов з німецької не існує.

Для завершення аналізу наведемо відносні показники походження розглянутих транспонентів. Як було зазначено, більша частина військової лексики походить від і.-є. коренів – 58,3%. З урахуванням сумнівного *Ranzen*, автохтонна лексика становить 25%. Дещо нижче показник романських запозичень – 16,7%.

Як окремий випадок відзначимо, що вперше виявлено факт транспонування до іншого мовного середовища прислівника (*herab*), яке було адаптовано польською мовою з предметним значенням.

Лексичні одиниці німецької мови, які вивчені із залученням додаткових джерел за етимологічними параметрами, а потім перевірені на наявність їхніх архетипів або когнатів в українській, російській (у низці випадків, за наявності надійних джерел), білоруській мовах. Це розширило матеріал майже в чотири рази, що дає привід вважати отримані результати надійними й переконливими.

Хронологічне вивчення процесу запозичень показує, що проникнення німецької лексики до слов'янських мов характеризується різною активністю на різних історичних етапах. Це може сприйматися як свідчення безпосереднього зв'язку процесу запозичення з позамовною ситуацією.

Слід зауважити, що в окремих випадках композитні утворення, які транспонуються, можуть включати до свого складу елементи іншомовного (романського) походження. Але базисною одиницею при цьому є автохтонна лексема.

Вибірка фактичного матеріалу показала, що до словникового складу російської, української та білоруської мов у історичному періоді, який розглядається, була транспонована велика кількість слів, германського походження яких викликає сумнів. Представники практичної лінгвістики та автори теоретичних розвідок відносять ці слова до категорії запозичень через мову-посередницю. У цьому випадку таким посередником є німецька мова. Тому слід звернути увагу на два важливі моменти: чи дійсно романські (переважно!) запозичення потрапляли до слов'янських мов через німецьку, та яка

природа поширення романської лексики в неблизькоспоріднених індоєвропейських мовах – германських та слов'янських. Під “природою поширення” ми маємо на увазі умови проникнення іншомовної лексики до мови, що приймає. Чи дійсно деяка лексика “приречена” генетично на подібне проникнення? Чи необхідна для цього мова-посередниця?

Спроба пошуку відповіді на ці запитання базується на прикладах слів, які вживаються в слов'янських і німецькій мовах. Явище, що розглядається, визначено нами як “опосередкована транспозиція”. До змісту цього складного терміна ми вкладаємо таке: запозичення-транспоненти є органічною частиною загального словникового складу мови. За своїм походженням вони є адаптованими іншомовними одиницями й можуть походити від будь-якої з мов. Проте, як показує досвід проведеного дослідження, найчастіше німецькі запозичення в східнослов'янських мовах генетично пов'язані з латиною й потрапляють до системи, що приймає, на найбільш ранніх етапах контактування мовних систем. Далі ці запозичення переносяться до інших неблизькоспоріднених мов. Умови розвитку запозичень-транспонентів, механізм їхнього перенесення й подальша “доля” слів в іншій мовній системі описано далі.

Die Armee – розглядаючи етимологічну інтерпретацію іменника, В. І. Даль відносить його до французької мови у значенні “державне сухопутне військо” [1, I, с. 23]. М. Фасмер вважає, що слово запозичене з франц. *armée* або нім. *Armee* [6, I, с. 87]. У німецькій мові лексема існує від початку XVI ст. і є запозиченням із франц. *armée*, д.-франц. *armee* “озброєний загін”, яке походить від лат. *arma* “військовий пристрій, зброя” [11, I, с. 76]. Укр. *армія* запозичене з німецької або французької мови, можливо, через польське посередництво [3, I, с. 86], блр. *армія*. В російській мові вживається від 1704 р.: “збирать... провиант... на всю армею... но под видом будто на свое войско” (власноручний указ Петра I Репніну від 29-XVIII-1704). Важко сказати, з якої західноєвропейської мови слово потрапило до російської: можливо, безпосередньо з французької [8, I, с. 52].

Das Bankett – визначаючи слово як “невелике піднесення, кам'яна або земляна прикладка, присипка з внутрішньої сторони валу для стрілянини” [1, I, с. 46], укладач словника відносить його до французької мови. М. Фасмер указує на те, що посередником можна вважати нім. *Bankett* із італ. *bachetto* або франц. чи англ. *banquet* [6, I, с. 121]. В. Пфайфер наводить етимологію слова *Bankett* зі значенням “святкове застілля, банкет”, запозичення в кінці XV ст. від італ. *banchetto* “банкет, званий обід”, власне “маленька лавка, маленький стіл” [11, I, с. 120]. Етимологічна інтерпретація слова *Bankette* “нижня частина фундаменту” не наводиться. Російське слово *банкетъ* у значенні “банкет” відоме з 1634 р. [5, XI–XVII, I, с. 69]. Важко пояснити, як запозичення потрапило до російсь-

кої мови – за допомогою мови-посередниці чи без неї. Укр. *банкет*, *бенкет* через польську запозичене з німецької чи французької мови [3, I, с. 167].

Die Kanonade – інтерпретуючи слово зі значенням “гарматна стрілянина, грім знарядь”, В. І. Даль указує на запозичення з французької мови [1, II, с. 85]. Думки Г. Циганенко й М. Фасмера збігаються. Запозичення здійснене через нім. *Kanonade* або прямо з франц. *canonnade*. Від *canon* “гармата” з лат. *canna* “очерет” [6, II, с. 181], [7, с. 166]. В. Пфайфер відносить нім. *Kanonade* до XVII ст. Він вважає, що першоджерелоом є італ. *cannonata* [11, II, с. 784–785]. Укр. *канонада* запозичене через російську й, можливо, німецьку з французької мови [3, II, с. 365].

Die Klinge – у своєму словнику іменник *клинок* В. І. Даль відносить до німецької мови зі значенням “смуга, взагалі сталева частина холодної, різучої зброї (окрім багнета) і ножа” [1, II, с. 119]. На думку М. Фасмера, це слово запозичене з гол. *klings* “клинок, лезо”, яке зближене зі зменшувальним “клинок” від “клин” [6, II, с. 251]. Використовуючи метод етимологічної реконструкції, В. Пфайфер передбачає таку трансформацію: сер.-в.-нім. дієслово *klingen* → *Klinge* “ріжуча або колюща сталева частина інструменту, зброї, сама зброя” (XVI ст.) від і.-є. **gal-* “волати, кликати” [11, II, с. 851]. Укр. *клинок* запозичене через російську з голландської, походить від нов.-в.-нім. *Klinge* [11, II, с. 461], блр. *клінок*, в інших слов'янських мовах відсутнє. В російській мові відомо від початку XVIII ст., походить скоріш за все від гол. *klings* [8, I, с. 402].

Der Panzer – інтерпретуючи слово зі значенням “броня, довга кольчуга, до колін, з короткими рукавами, кольчужна сорочка”, В. І. Даль указує на запозичення з німецької мови [1, III, с. 16]. Цю думку не зовсім поділяє М. Фасмер, указуючи на ймовірне посередництво пол. *pancerz*, чes. *pancir*, *panceř* від сер.-в.-нім. *Pancier* із ст.-франц. *pancier*. лат. *pantex* “пузо” [6, III, с. 199]. В. Пфайфер визначає нім. *Panzer* як “металевий захист тіла”. Слово з'являється в сер.-в.-нім. *panzier*, *panzer* “зброя” як запозичення з д.-франц. *panciere* (або *pancier*) [11, II, с. 1223]. Укр. *панцир*, блр. *панцыр*. Д.-рос. *пансырь* вживається з XV ст. до XVII ст. [5, XI–XVII, XIV, с. 146]. Форма з “ц” після “н”, можливо, встановилась при польському посередництві. Взагалі ж слово *панцирь* запозичене із західноєвропейських мов [8, II, с. 3]. Ці відомості дають привід вважати, що транспонент потрапив до російської мови без посередництва німецької мови.

Die Patrouille – при розгляді слова *патруль* як “нічний обхід чи об'їзд, дозор” В. І. Даль указує на французьке походження [1, III, с. 25]. М. Фасмер вважає, що слово запозичене через стар.-нім. *Patrol*, *Patrul* або франц. *patrouille* “дозор” [6, III, с. 218]. У дійсності ця лексема існує в німецькій мові у формі *Patrouille* приблизно з 1600 р. (спочатку також у формах *Patrouille*, *Patrolle*, *Patrol*, *Patrolje*, *Patrylje*) і є запозиченням із

франц. *patrouille* [11, II, с. 1243]. Укр. *патруль*, блр. *патруль*, болг. *патрул*, хорв. *патрола*. У російській мові слово відоме від початку XVIII ст., імовірно, з французької мови або при посередництві голандської. У французькій мові – віддієслівне утворення від *patrouiller* < *patouiller* – “тьопати у багні” [8, II, с. 13].

Die Petarde – розглядаючи етимологічну інтерпретацію іменника в значенні “короб, бляшанка, начинена порохом для вибуху”, В. І. Даль відносить слово до французької [1, III, с. 105]. М. Фасмер вважає його запозиченням через пол. *petarda* чи нім. *Petarde* з франц. *petard* [6, III, с. 251].

Der Platz – цей іменник В. І. Даль відносить до німецької або до французької зі значенням “військовий майданчик” [1, III, с. 123]. М. Фасмер указує на те, що вперше слово вживається в 1705 р. при Петрі І. Запозичене через пол. *plac*, від нім. *Platz* “майдан” від франц. *place* “місце, майдан” від лат. *platea* “дорога, двір” [6, III, с. 276]. Звернення до словника В. Пфайфера [11, II, с. 1288] показує, що найбільш близька до істини Г. Циганенко, яка розглядає слово як запозичення із сер.-лат. *platea*, яке відноситься до грец. *plateia (hodos)* “широка, пласка (дорога)” з тим же і.-є. коренем **pla-t-* “плаский, широкий”, що і в словах “платан, плащ, площа” [7, с. 304].

Die Kugel – інтерпретуючи слово *пуля* зі значенням “свинцева кулька або жеребей у весь ствол для стрілянини з рушниці і пістолета”, В. І. Даль указує на запозичення із нім. *Kugel* або литовськ. і пол. *куля*. Він вважає, якщо це від литовськ. *култя* “бити”, то південно-зах. *куля* давнє північнє. *пуля*, де “п” замінило “к” [1, III, с. 538]. На думку М. Фасмера, це слово запозичене з пол. *kula* “шар”, з вторинним “п” – під впливом слів “палити” або “гармата”. Інші вбачають джерело у франц. *boule* “куля” [6, III, с. 405]. В. Пфайфер відносить слово до і.-є. **gū-* “гнути”, який дав у рос. *гуля* “шишка” [11, II, с. 941]. Словник П. Черних повідомляє, що в інших слов’янських мовах рос. *пуля* “свинцевий або зі свинцевою оболонкою снарядів обтічної форми (за старих часів – круглою)” відповідають слова з початковим “к”. Слово відоме в російській мові з кінця XVI ст. Рос. *пуля* зіставляють з пол. *kula*: *kulka* (звідки укр. та блр. *куля*), яке запозичене із сер.-в.-нім. *kūle*. Наявність “п” на початку російського слова змушує вважати, що умови його появи потребують подальшого вивчення. *Пуля* може зіставлятися й з франц. *boule*. Цілком можливе і найпростіше пояснення: *пуля* являє собою закономірне утворення від і.-є. кореня **reu-*: **rou-* “роздувати (ся), розширятися, набухати, пухнути” [8, II, с. 82–83].

Der Ravelin – інтерпретуючи слово як “укріплення, для прикриття куртини”, В. І. Даль указує на запозичення з французької мови [1, IV, с. 6]. Цю думку поділяє і М. Фасмер [6, III, с. 428], указуючи на запозичення з франц.

ravelin, але, можливо, через нім. *Ravelin* “щит вала”, що походить від італ. *rivellino* “равелин”.

Das Rapier – цей іменник В. І. Даль відносить до німецької мови зі значенням “тупа шпага, з гудзиком на кінчику, якою навчаються битися на шпагах” [1, IV, с. 59]. На думку М. Фасмера, це слово запозичене через нім. *Rapier* або безпосередньо з франц. *rapier*, від *râpe* “терка” [6, III, с. 443]. Укр., блр. *паніпа*. У російській мові відоме з Петровських часів. Походить від франц. (з XV ст.) *rapier*, походження якого невідоме, але, можливо, воно від *râper* “зношувати” [8, II, с. 99].

Der Revolver – визначаючи слово як “скоропал, багатоствольний пістолет” [1, IV, с. 88], укладач словника зводить його до англійської мови. М. Фасмер відносить форму з наголосом на кінці до франц. *revolver*, іншу – через нім. *Revolver* чи англ. *revolver* від *revolve* “обертатися” до лат. *revolvō* “кочу назад”, тобто “пістолет з магазином, що обертається” [6, III, с. 456]. Звернення до словника В. Пфайфера показує, що слово, дійсно транспоновано у другій половині XIX ст. від америк.-англ. *revolver*, іменник утворено від англ. *to revolve* “обертатися” [11, III, с. 1422]. Укр. *револьвер*, блр. *рэвальвер*. В російській мові слово з’явилося у середині XIX ст. Взагалі воно з’явилося у США, вигадано винахідником Кольтом у 1835 р., від англ. *revolve* “обертатися”. Від англ.-франц. *revolver*, нім. *Revolver*. Судячи з теперішнього наголосу рос. *револьвѐр* – від франц., але довго це слово вживалося у російській мові й з німецьким наголосом “*рево́львер*” [8, II, с. 104].

Die Runde – В. І. Даль відносить іменник до німецької мови зі значенням “перевірка караулів” [1, IV, с. 114]. На думку М. Фасмера, це слово запозичене з нім. *Runde*, можливо, через пол. *runt* [6, III, с. 517]. В. Пфайфер дає таку етимологію: слово запозичене німецькою мовою на початку XVII ст. спочатку в формі *Ronde* “особи, які проводять контрольний обхід” із сер.-франц., франц. *ronde*, яке є субстантивацією прикметника *rond* і походить від д.-ісп. *arrobda*, утворенням від араб. *ar-rubt* “п’ять чи більше стрижених коней, які готові для охорони кордону” [11, III, с. 1454–1455].

Der Säbel – визначаючи слово як “ручна, холодна зброя”, укладач словника відносить його до німецької мови [11, IV, с. 126]. М. Фасмер вважає, що слово східного походження. За джерело береться угор. *szablya* “шабля” від *szabni* “різати”. Зі сходу приходить і нім. *Säbel* “шабля” [6, III, с. 541]. В. Пфайфер визначає нім. *Säbel* як “рубача зброя із зігнутим клинком і одним лезом”. Слово вперше зустрічається в ранньо-нов.-в.-нім. *Sabel* (XV ст.), *Sebel* (XVI ст.) походить через пол. *szabla*, із угор. *szablya* [11, III, с. 1460]. Укр. *шабля*, блр. *шабля*. Д.-рус. *сабля* утворено від **sabja*. Незрозуміло, звідки воно потрапило до д.-руської. Ця зброя з’явилась близько IX ст., нагадує про турец. *sap* “рукоятка, держак, стебло” [8, II, с. 134].

Die Taktik – інтерпретуючи це слово зі значенням “військове мистецтво”, В. І. Даль указує на запозичення з грецької [1, IV, с. 387]. На думку М. Фасмера, запозичення здійснене через нім. *Taktik* або франц. *tactique* від лат. *tactica*, грец. “ряди” [6, IV, с. 13]. Г. Циганенко вважає, що слово походить від грец. *tasso* “ставлю” (військо) > *taktike (techne)* “тактика, мистецтво шикування військ” [7, с. 418]. У німецькій мові слово з’явилося у першій половині XVIII ст. зі значенням “теорія та практика планування, підготовки й проведення військових операцій” з франц. *tactique*, яке походить від грец. *taktike* [11, III, с. 1777].

Die Traverse – інтерпретуючи слово як “поперечний вал, перешкода, прикришка для захисту від куль і ядер”, В. І. Даль указує на запозичення з французької мови [1, IV, с. 425]. Цю думку поділяє М. Фасмер, проте він вважає, що запозичення здійснене через нім. *Traverse* або безпосередньо від франц. *traverse* “земляний насип в укріпленнях”. У російській мові слово з’явилося за часів Петра I [6, IV, с. 92].

Der Unter – розглядаючи слово зі значенням “нижній, молодший”, В. І. Даль указує на його німецьке походження [1, IV, с. 498]. М. Фасмер вважає, що, імовірно, запозичене від гол. *onderofficier*. Менш імовірно від нім. *Unteroffizier* [6, IV, с. 162]. Д.-в.-нім. прийменник *untar* (VIII ст.) є спорідненим д.-інд. *adhah* “знизу”, *adharah* “нижній”, лат. *infer* “нижній”, походить від і.-е. **ndher* “знизу” [11, III, с. 1876–1877].

Die Flagge – інтерпретуючи слово як “корабельний, морехідний стяг”, В. І. Даль указує на німецьку мову [1, IV, с. 535]. На думку М. Фасмера, це слово транспоновано від гол. *vlag*. У російській мові з’являється вперше у 1699 р. [6, IV, с. 197]. Звернення до словника В. Пфайфера показує, що англ. *flag* “прапор” потрапило спочатку до нідерландської (XVI ст.), а потім до німецької близько 1600 р. [11, I, с. 442]. Укр. “флаг” (зазвичай “прапор”), блр. “флаг” – запозичене, імовірно, з голландської мови. За іншими словниками, першоджерело – англійська [8, II, с. 316].

Der Vorposten – визначаючи слово як “передовий відвідний караул, пікет” [1, IV, с. 538], укладач словника відносить його до німецької мови. М. Фасмер указує на те, що слово з’явилося в російській мові за часів Петра I і було запозичене з гол. *voorpost* [6, IV, с. 203]. Префікс *vor-* означає, що “пост” знаходиться на передньому плані. Корінь запозичений, можливо, з італ. *posta* “встановлена точка, місце”, яке є транспонуванням від субстантивованого лат. *posita* [11, II, с. 1303–1304]. Укр. “пост”, блр. “пост”. П. Черних відносить запозичення до французької мови. Франц. *poste*, у свою чергу, походить від італ. *posto* “місце (спостереження)” [8, II, с. 60].

Die Schanze – інтерпретуючи слово зі значенням “військовий окоп”, В. І. Даль указує на запозичення з німецької мови [1, IV, с. 621]. Цю думку відстоює М. Фасмер, проте вказує на

транспонування через польськ. *szaniek* “земляний окоп” від нім. *Schanze* “польове захисне укріплення, корзина з землею” [6, IV, с. 404]. В. Пфайфер визначає нім. *Schanze* як “захисна споруда” (XV ст.), сер.-нж.-нім. *schanse, schantze*, нідерл. *schans*, які є запозиченнями із італ. *scansi* мн., *scanso* одн. “відхід, відступ”. Походження слова в італійській мові залишається невідомим [11, III, с. 1494].

Der Spiegel – інтерпретуючи слово зі значенням “дзеркало, піддон, коло в різних застосуваннях; задня поверхня корми корабля, дзеркало; картечний піддон, інколи він прилаштується й до інших снарядів”, В. І. Даль указує на запозичення з німецької мови [1, IV, с. 643]. На думку М. Фасмера, це слово транспоновано з нім. *Spiegel* “кругла прокладка, пиж, який відокремлює снаряд від розміщеного за ним порохового снаряду” [6, IV, с. 472]. Звернення до словника В. Пфайфера показує, що німецьке слово має значення “гладка поверхня (зі скла або металу)”, запозичене близько 800 р. від лат. *speculum* “дзеркало, відображення” [11, III, с. 1672].

Die Standarte – В. І. Даль визначає слово як “імперський прапор, чорний орел (герб) на золотому тлі; кінний стяг” [1, IV, с. 645]. М. Фасмер указує на те, що слово було запозичене від нідерл. *standaard* “стяг” або нов.-в.-нім. *Standarte*, сер.-в.-нім. *stanhart* від ст.-франц. *Estendart* “кавалерійське знамя”, яке вважають германським за походженням. У російській мові відоме починаючи з епохи Петра I [6, IV, с. 477]. У німецькій мові слово *Standarte* “знамя, штандарт” з’явилося на початку XIII ст. з д.-франц. *estandard, estendart* [11, III, с. 1695].

Розглянута група міжмовних еквівалентів, які позначаються в лексикографічних джерелах як запозичення в обох мовах, виявилася досить розлогою. До неї входить 22 слова. Оскільки їхня етимологія була розглянута детально, слід зупинитися на основних статистичних показниках за двома чинниками – співвідношенням походження слів у німецькій мові та характеристикою спрямування транспозиції до слов’янських.

Найбільш числена в німецькій мові група запозичень, які походять з французької мови. Вона становить 40,9% від загальної кількості слів цього розряду. У двох випадках (*Taktik* і *Runde*) французькі основи походять від грецької та арабської мов. Індоевропейські основи мають 18,2% слів. Рівно стільки ж німецьких запозичень, які називають військові реалії, походять від італійської мови. Тут можлива подальша реконструкція в напрямку латини, проте пам’ятки однозначно засвідчили віднесеність слів до італійської. З латини походять 9,1% слів. Правда, в одному випадку (*Revolver*) латинське запозичення потрапило до німецької й інших мов з англійської. До речі, германська лексика представлена в розглянутій групі також – 9,1%. В одному випадку (4,5%) запозичення,

яке походить з угорської мови, було опосередковано польською.

Щодо шляхів транспозиції лексики до слов'янських мов, то 50% слів було перенесено безпосередньо з німецької. В одному випадку (*рапіра*) німецька мова опосередкувала запозичення з французької. Ще в одному випадку (*куля*) відмічено повторне зближення когнатів і.-є. **gū* – “гнути, загинати”. До голландської мови відносяться 13,6% слов'янських запозичень. Польською мовою опосередковано з німецької й в одному випадку з французької 18,2% запозичень. Прямі запозичення з французької дорівнюють групі голландських – 13,6%. В одному випадку (*шабля*) слово, на відміну від німецької, до якої воно прийшло значно пізніше, належить до турецької мови (4,5%).

Аналіз етимології слів, які за даними лексикографічних джерел можуть бути кваліфіковані як лексичні одиниці, транспоновані до іншої мовної системи через мову-посередницю, показав відносну гомогенність часових характеристик транспозиції. Цей процес відбувався в основному в XVII–XVIII ст. Приблизно із цього самого періоду (за рідкісним винятком) походить і лексика німецької мови, запозичена з інших мов і перенесена далі до слов'янських. Цей факт підтверджує нашу гіпотезу про те, що запозичення опосередковуються мовою далі в інші мовні системи.

Слід окремо зазначити, що деякі слова зафіксовані в німецькій та слов'янських мовах в одному відносному лінгвістичному часі, і це може вказувати на їхнє проникнення в різні мови незалежно, без опосередкування. Усі вони походять з французької мови.

Поряд з одноступеневою транспозицією (лат./фр., іт. та інш. > нім. > укр./рос.) етимологічний аналіз показав і більш складні процеси: лат. > фр. > нідерл. > нім. > укр./рос. Проте більшість слів-транспозитів була перенесена до слов'янських мов за моделлю лат. > фр. > нім. > укр./рос.

Згідно з усталеною тенденцією, мова вимагала подальшої передачі запозиченої лексики. Потенційним середовищем сприйняття цих запозичень виступили слов'янські мови, оскільки “зворотна” транспозиція, як було виявлено, – явище досить рідкісне – не могло бути спрямовано в романське мовне середовище. Ареальними контактними мовами могли виступати тільки неблизькоспоріднені мови найближчих територіальних сусідів: польська, українська, російська, південнослов'янські. Сутність процесу міжмовної лексичної транспозиції зводиться до того, що серед автохтонної лексики найбільш схильні до нього слова, які мають у мові, що приймає, генетичні когнати. Проте найбільш рухлива в цьому плані запозичена лексика, якою мова “ділиться” з контактним середовищем.

Розгляд теоретичних аспектів порівняльно-історичного мовознавства показав, що на основі розробленої нами методики можна досить об'єктивно описати умови, процес і результати

розвитку як лексичних систем окремих мов у синхронно-діахронному сполученні, так і діахронічних міжмовних взаємодій. Метод етимологічних реконструкцій, який лежить в основі цього напряму лінгвістики, удосконалений Е. Прокошем і Й. Тріром та стосується фонетичного, морфологічного, семантичного рівнів лексичних одиниць, з урахуванням історичних пам'яток дає змогу встановити початкові форми слів і визначити їх генетичну спорідненість у різних мовах. Для подовження розвитку дослідницького апарату порівняльно-історичного мовознавства нами був запропонований метод відображеної етимологічної ретроспекції, який продемонстрував свою дієвість на розглянутому матеріалі.

Висновки. Хід проведеного дослідження підтвердив правомірність науково-лінгвістичного статусу лексики, кваліфікованої як міжмовні транспоненти. До цього часу лінгвістична традиція вважала цей лексичний розряд запозиченнями, в кращому разі – “іноземними словами”. Проте друге позначення видається досить аморфним, а перше не відображає всіх лінгвістичних особливостей цього шару словникового складу. Між запозиченнями та транспонентами існують значні відмінності. Насамперед, це стосується фонетичної адаптації запозичень і транспонентів. Якщо перші великою мірою зазнають звукових перетворень, пристосовуючись до фонетичного складу мови, що приймає, то другі, м'яко кажучи, досить тривалий час (до декількох сторіч) продовжують зберігати особливості мовної системи, з якої вони були перенесені. До завдань дослідження не входило спеціальне вивчення фонетичної адаптації й лексико-граматичних трансформацій, яких зазнає транспоноване слово в мовній системі, що приймає. Але непрямі спостереження показали, що в цьому аспекті транспоненти залишаються стабільними. У них виявлено лише незначний функціонально-стилістичний зсув. Проте його причина полягає в тому, що в східнослов'янських мовах, що приймають, до моменту транспозиції вже були етимологічні когнати перенесених лексем зі спільним значенням. Саме це й викликало зсув, подібний звичайному розвитку внутрішньомовної полісемії слів.

Дослідження показало, що транспозиція німецької лексики до східнослов'янських мов характеризується непродуктивністю на ранніх етапах історичного розвитку суспільства та зростанням активності міждержавних взаємодій до XVIII–XIX ст., що свідчить про тісний зв'язок міжмовної транспозиції з позамовними факторами.

У статті наведено достатню кількість прикладів, які підтверджують основну гіпотезу про те, що транспонування лексики до інших мов підкоряється не тільки дії екстралінгвальних факторів, а й певною мірою зумовлене внутрішньомовними причинами, які закладені в глибокій семантиці початкової стадії розвитку мови. Іншими словами, архетип, який дивергував у своєму семантичному розвитку, але за

законами лінгвістичної комбінаторики набув поширення в різних мовних ареалах.

Особливість транспонування полягає в тому, що мова (у нашому випадку німецька), яка запозичила слово з близько- або неблизькопорідненої мови (в межах дослідження спостереження проведено над лексикою романського походження), намагається транспонувати запозичення далі до іншого мовного середовища. Певною мірою це явище уподібнюється до фізичного феномена незгасаючих хвиль. Із цього випливає глобальна гіпотеза – поширеність мови в географічному ареалі може бути безпосередньо пов'язана з обсягом запозичених явищ різного рівня в її загальній системі. Прикладом, який підтверджує справедливості висунення цієї гіпотези, може виступати англійська мова, що зазнала тривалої експансії романської (французької, а через неї, та й незалежно від неї, – латини). Проте ця гіпотеза не розглядалась у межах нашого дослідження, а є лише непрямим продуктом результатів роботи.

Проведений аналіз дав змогу виявити цікаві факти природи міжмовних взаємодій, перевірка яких потребує конкретизації й підтвердження за рахунок істотного розширення фактичного матеріалу й перенесення дослідження із суто етимологічного в площину контрастивного із залученням усіх слов'янських і германських мов. Саме тому можна стверджувати, що проблему не закрито, а лише окреслено нові перспективи вивчення природи транспонування.

Список використаної літератури

1. Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. – Москва : Русский язык, 1981. – Т. I–IV.
2. Дурново Н. Н. Введение в историю русского языка / Н. Н. Дурново. – Москва : Наука, 1969. – 295 с.
3. Етимологічний словник української мови. – Київ, 1982–1983. – Т. 1–3. – 630 с.
4. Погодин А. Л. Севернорусские словарные заимствования из финского языка / А. Л. Погодин // Варшавские университетские известия. – 1904. – № 4. – С. 4–32.
5. Словарь русского языка : в 4 т. / под ред. А. П. Евгеньевой. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Русский язык, 1981.
6. Фасмер М. Этимологический словарь русского языка : в 4 т. / М. Фасмер ; пер. с нем. и доп. О. Н. Трубачева. – 2-е изд., стер. – Москва : Прогресс, 1987. – Т. 4. – 864 с.
7. Цыганенко Г. П. Этимологический словарь русского языка / Г. П. Цыганенко. – Київ : Радянська школа, 1989. – 511 с.
8. Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка / П. Я. Черных. – 2-е изд. – Москва : Русский язык, 1994. – Т. 1–2. – 623 с; 560 с.
9. Шахматов О. Нариси з історії української мови та хрестоматія з пам'яток письменської стародавнини XI–XV вв. / О. Шахматов, А. Кримський. – Київ, 1924. – С. 5–134.
10. Berneker E. Slavisches etymologisches Wörterbuch / E. Berneker. – Heidelberg, 1915–1924. – Bd. 1–2.
11. Etymologisches Wörterbuch des Deutschen / Leit. W. Pfeifer. – Berlin : Akademie, 1989. – Bd. I–III.

Стаття надійшла до редакції 09.10.2014.

Кирпиченко Е. Э. Проблема исследования транспонирования немецкой лексики в восточнославянские языки в период с IX по XIX в.

В статье рассматривается специфика обработки иноязычных лексических заимствований в восточнославянские языки как источника изучения истории языка: рассмотрены проблемы, связанные с осмыслением процессов лексических заимствований, определением их причин, классификацией типов заимствуемых языковых элементов. Теоретические положения проиллюстрированы материалами военной лексики.

Ключевые слова: восточнославянские языки, заимствование, транспозиты.

Курпиченко О. The Problem of German Lexis Transposition into Eastern Slavic Languages within 9th–19th Centuries

The article under review suggests classification of the current approaches as for the definition of word borrowing. Nomination of war-related items transposed directly to Eastern Slavic from German or through other languages within 9th – 19th centuries. The most important issue of the study is the definition of transposition used to nominate this linguistic phenomenon. Transposition unit is defined as a non- polysemic word transposed to a different language sphere with a basic reality phenomenon which is in status of nonequivalent lexics.

Transposition ways of such nominations into Eastern Slavic languages are various. As a result of the researching the ways of the German language etymology we have deeper idea about conditions, process and results of the development of both separate language systems in their historic development and language interconnections.

The German language penetration into Eastern Slavic languages is characterized with its inefficiency at early stages of the society historic development and raising efficiency during the 18th – 19th centuries.

Lingual borrowings are ruled not only by extra-lingual factors but to some extent also by intra-lingual reasons that are hidden inside the semantics of the early stages of language development. That is, the archetype with diverged semantic, which was spread in different lingual areas due to the rules of linguistic combination, tends to converge to its 'genetic twin'. Thus, a word penetrates into another lingual area as a borrowing.

Key words: Eastern-Slavonic languages, loan-word borrowings.

СЕМАНТИКА ЗВУКОВИХ ПОВТОРІВ І МОЖЛИВОСТІ ЇЇ ЗБЕРЕЖЕННЯ ПРИ ПЕРЕКЛАДІ (МУЛЬТИЛІНГВАЛЬНИЙ АСПЕКТ)

У статті проаналізовано мовно-фонетичні можливості відтворення асоціативного потенціалу звукової інструментовки на ґрунті мультилінгвальних перекладів обраних поетичних творів Р. Бернса.

Ключові слова: звукова інструментовка, звуко символізм, алітерація, асонанс, семантика.

Звукова інструментовка поетичної мови як один із чинників, що мають безпосередній вплив на виникнення звуко символізму в тканині поезії, була і залишається в колі наукових інтересів і дискусій лінгвістів та літературознавців як минулого, так і сьогодення. Співвіднесення фонетичної значущості із семантичним навантаженням дотепер зазнає уточнень. Так, у намаганні співвіднести формальне та змістовне, дослідники другої половини ХХ ст. (І. Гальперін, М. Гаспаров, Н. А. Кожевнікова, В. Григор'єв) звертались до вивчення стилістичних прийомів звукової організації поетичного твору, серед яких: паронімічна атракція, паралелізм, поетична етимологія. У більш пізніх наукових працях (Н. Любімова, Н. Пінежанінова, О. Сомова) стверджується, що актуалізовані попередниками прийоми цілком свідомо сприймаються як такі, що були використані поетами навмисно, тоді як не менш важливою постає сфера підсвідомого, яка впливає на шляхи створення художньої образності та можливості її подальшого сприймання. "Саме на рівні підсвідомого виявляється зв'язок між звучанням і значенням, який має назву *звуко символізм*" [10, с. 3]. Сучасна лінгвістична наука вже не ставить під сумнів той факт, що звуки мовлення, навіть промовлені відокремлено, мають властивості до створення незвукових асоціацій і уявлень [4, с. 83].

Отже, органічний зв'язок звукопису зі змістом, єдність слова й образу надають звуковій інструментовці яскравого зображального потенціалу, проте сприймання його може бути суто індивідуальним. Потрапляючи в певний контекст, звуки набувають можливості до відтворення бажаного автором емоційного ефекту – таким способом звукові одиниці переносять додаткову інформацію. У зв'язку із цим постає питання: якщо носії певної мови сприймають значення звуків інтуїтивно, чи існує можливість відтворення відповідних асоціацій в мові перекладу, враховуючи різні мовні системи, різний ментальний багаж, несхожі асоціативні паралелі?

Мета статті – дослідити окремі випадок взаємовпливу звукової символіки й звукової інструментовки – звукові повтори – як фактора, що приводить у відповідність емоційний настрій вірша і його звучання, а також проаналізувати можливості відтворення асоціативного потенціалу алітерацій й асонансів у мультилін-

гвальних перекладах обраних поетичних творів Р. Бернса.

Вплив перекладу як багатокomпонентного чинника системних змін усередині твору на можливості збереження семантичного настрою й суцільності контексту при зміні первинних ознак (значень) мови оригіналу не викликає сумнівів. Слід згадати, що саме поняття значення в поглядах сучасних лінгвістів виходить за межі спілкування, виявляючись основною когнітивною одиницею, яка формує образ світу людини [6]. Таким чином, національно-культурна специфіка окремого мовного контексту складається з низки факторів, серед яких такі, що пов'язані з культурною традицією (табу, стереотипи), соціальною ситуацією або специфікою мови конкретного етносу. Тобто художнє (поетичне) ціле мови оригіналу постає не як окремий набір висловлювань, а як комплекс вербальної й невербальної "поведінки", який, у свою чергу, співвідноситься з відповідним комплексом у мові перекладу.

Мовна свідомість різних етносів демонструє відчутну національно-культурну варіантність у сфері сприйняття. І це не єдина перешкода на шляху до вдалого перекладацького зразка. Ю. Н. Тинянов (1924), досліджуючи глибинні структури поетичної мови, відбирає основні й другорядні ознаки лексичного навантаження та стверджує, що в той час, коли у звичайному мовленні при доборі одиниць-операторів ми керуємось переважно їх основними ознаками, то в мові поетичній в одному ряді із основними ознаками постають певні вторинні [11, с. 85]. Саме ці другорядні ознаки слів, які виявляються в тканині поетичного твору, взаємодіючи між собою, створюють відповідний семантичний настрій і насичений контекст, а також ускладнюють можливість адекватного перекладу.

Окремої неосязності такому контексту надає й те, що різні мовно-культурні спільноти послуговуються різними чинниками для виокремлення та сприйняття об'єктів, як, наприклад, у випадку номінації кольорів в орієнтальній і європейській культурах, де існує іноді не співвідносна предметна (з орієнтацією на порівняння з об'єктами навколишнього середовища) і вербальна стратегії відповідно [7, с. 56]. Проте в цьому випадку очевидна перекладацька перешкода щодо добору еквівалентів культур-

ним детермінантам на рівні слова (словосполучення) виявляється незначною порівняно з необхідністю відтворення національної детермінованості цілісного образу світу в різних культурах [3].

Не менш цікавою, у зв'язку з вищевказаною проблемою, постає спроба міжкультурного й міжмовного розгляду символічного потенціалу звуків мови [5, с. 28]. У проекції на поетичну мову це означає вивчення суто художніх факторів вибору звуків у поєднанні з іншими компонентами мовотворення. Як писав Л. С. Виготський, "переплавка чувств всередині нас совершается силой социального чувства, которое объективировано, вынесено вне нас, материализовано и закреплено во внешних предметах..." [6].

Найпростішим принципом звукового відбору в поетичній мові є звуконаслідування, проте найбільш характерним – звуковий символізм, у результаті залучення якого певна семантична установка підштовхує автора до майже несвідомого відбору звуків, що мають асоціативний зв'язок з окремими семантичними характеристиками всього тексту або його окремих значущих компонентів. На цьому ґрунті явище універсального звуко-символізму, як стверджує С. Нікрошкіна, виявляється малопомітним, якщо мови мають різну структуру, і прояснює: "У носіїв різносистемних мов аналогічний добір звуків може викликати різні за характером емоції, оскільки в них існує власна модель фонологічної експресії..." [8].

У цьому разі йдеться, зокрема, і про явище звукової інструментовки, яка є особливою характеристикою поетичної мови. Як відомо, найбільш поширеним різновидом такої техніки віршування є уживання звукових повторів – слів з одним і тим самим (або близьким за артикуляцією) звукотипом. За визначенням Е. Д. Поліванова, такі звукотипи є "темою" інструментовки, яка зазвичай розташовується в межах семантично найбільш важливого лексичного компоненту [6].

Отже, звукова інструментовка постає невід'ємною частиною поетичної мови, оскільки взаємодіє й тісно співвідноситься із семантикою вірша. Як писав В. Вейдле, "відлунювання поетичної мови, і мови віршованої, це не лише звучання вірша. Це – вібрації усієї словесної тканини, які узгоджені із змістом, що виражається" [2, с. 75]. Поширюючи цю думку, дослідник підкреслює, що відокремлені від поетичного змісту фонетики та їх сполучення не мають нічого, окрім можливостей, наданих мовою. Тоді як поет, який осмислює й актуалізує звуки в словах, ретельно добираючи їх одне до одного, наближуючи та переплітаючи, робить так, що зміст слів постає як зміст звучання.

У зв'язку із цим, повертаючись до центральної проблеми нашого дослідження – перекладацьких можливостей щодо відтворення емоційного компоненту поетичного твору, який є закладеним завдяки звуковій інструментовці,

слід пригадати, що навколо самого питання про можливість перекладу поезії точаться окремі дискусії, які іноді породжують полярні думки: від радикальних, прихильники яких стверджують, наслідуючи Р. Фроста, що вдало перекладати поезію неможливо, оскільки при відтворенні вона вмирає [9, с. 46], до філософсько-поміркованих, згідно з якими поезія має універсальний характер, а картини реальної дійсності, що є відображеними різними мовами, переважно збігаються, оскільки всім людям властиві однакові закономірності мислення [1, с. 215].

Спираючись на останню тезу й маючи на увазі, що поезія являє собою втілення універсальних сенсів і змістів, розглянемо окремі випадки змістовних звукових повторів у поезіях Р. Бернса та можливості їх адекватних перекладів різними мовами.

Як відомо, мови германської групи мають відчутну здатність до алітерації завдяки особливій силі приголосних, зокрема шиплячих. У поетичному ідіостилі Р. Бернса ця ознака є дуже помітною: поет часто вдається до повторів звуків [h] або [s] та інших, проте залежно від загального настрою поезії. Наприклад, у невеличкому чотиривірші із "My Heart's in the Highlands" спостерігається звуковий повтор "th": "Farewell to the Highlands, farewell to the North, / The birth-place of Valour, the country of Worth <...>". Емоційний настрій уривку – смута й туга за тим, що неможливо відновити – вочевидь підкреслена символічним звуковим рівнобедренням трикутником, на вершині якого "birth", а з боків – невід'ємні складові батьківщини поета: "North" – "Worth".

При перекладі цього чотиривірша українською мовою М. Лукаш робить акцент не стільки на звукову, скільки на лексико-семантичну складову поезії: "Будь здорова, верховино, любий рідний край, / Честі й слави батьківщини, вольності розмай!". Перекладач помітно відходить від звукового повтору приголосних, який перевантажив би співучий український зразок зайвими асоціаціями.

На відміну від М. Лукаша, С. Маршак – автор російськомовного перекладу – вдається до повторення звуків, проте, за відсутності у фонетиці відповідності, залучає дещо споріднений звук [с]. Зазначимо, що сенс звукопису полягає в тому, що головні слова підкреслюються внутрішнім співзвуччям і тим самим допомагають створити загальну картину єдності: "Прощай, моя родина! Север, прощай, – / Отечество славы и доблести край <...>". Неважко помітити, що гармонію бернсівської триєдності втрачено і тут, а звуко-символізм, привнесений алітерацією в оригінал, не збережено, як не передано і сумно-ліричний настрій, який замінено на пафосно-піднесений.

Фонетична палітра поезій Р. Бернса яскрава й неоднотонна, що робить її непересічний малюнок вимогливим для перекладача. Проте

спорідненість германських мов створює умови для більш вдалого пошуку адекватних зразків звукової інструментовки, ніж у випадку з перекладами на мови слов'янської групи. Прикладом слугує алітерація звуку [l] у поезії "A Red, Red Rose": "O my *Luve's like* a red, red rose, / That's new*ly* sprung in June: / O my *Luve's like* the melodie, / That's sweet*ly* play'd in tune <...> ", який є світлим і легким, а його повторення допомагає передати настрої ліричного героя, сповненого надій, адже він закоханий і щасливий. Аналіз перекладацьких зразків підтвердив, що алітерацію звуку [l], який є наскрізним упродовж всієї пісні та повторюється в багатьох лексичних одиницях ("will", "still", "till", "weel" та інших), вдалось зберегти тільки в німецькому варіанті А. фон Вінтерфельда: "Mein *Lieb ist g*leich der Melodie, / Die süß im *Lied erk*lang <...> ".

Звукова інваріантність мов, які належать до різних груп індоєвропейського коріння, помітно впливає на вибір лексичних одиниць перекладачем. Цей вплив іноді навіть стає результатом виникнення у перекладі звукового повтору протилежного характеру: замість алітерації виникає асонанс, і навпаки. Прикладом слугує наступний уривок із "Ye Banks and Braes": "Ye *b*anks and *b*raes o' *b*onie Doon, / How can ye *b*loom sae fresh and fair? / How can ye chant, ye little *b*irds <...> ". Неможливо не помітити, як болить ліричному герою – так важким набатним дзвоном лунає алітерований звук [b]. Проте у варіанті Є. Фельдмана відповідний емоційний настрій передається асонансом звуку [o], що, на наш погляд, є не суперечністю, а скоріше певним поглибленням ситуації: " <...> *Хожу одна, совсем одна, / Полна печальных дум <...> ". Біль і страждання виринають здавленням плачем (асонанс [u] та [o]) й у німецькому перекладі А. фон Вінтерфельда: "Ihr *U*fer *u*nd *du* Thal des *D*oon, / Wie könn*u*t ihr blü*h*n so fr*u*sch *u*nd schön!<...> ". Та найбільш вдалим вбачається переклад українською: " <...> *Ходжу я, повен журних дум, – / Хоч як* *пишаються квітки, / Хоч як* *виспівують пташки <...> ". М. Лукаш використовує алітерацію "х" / "к" – немовби герой ледь чути, проте тяжко зітхає, сповнений суму.**

Висновки. Підбиваючи підсумок, слід зазначити, що сформоване індивідуально-фонетичним і культурно-етнічним впливом сприймання значення звуків окремих мов їх носіями має узагальнюючий чинник, який, якщо йдеться про поетичну мову й поезію, полягає в універсальному трансцендентному характері останньої. Саме здатність поезії до створення кон-

цептів, що є спільно значущими для різних культур, робить можливим переклад. У цьому світлі, повертаючись до можливостей відтворення змістовної складової звукових повторів у перекладі, підкреслимо, що найголовнішим фактором є майстерність перекладача, який один лише в змозі узгодити окрему мовну модель фонологічної експресії з основами універсального звукосимволізму та зняти семантичні суперечності.

Список використаної літератури

1. Богуславская Г. П. Языковая картина мира и культура народа / Г. П. Богуславская // Язык и культура : 4-я Междунар. конф. – Київ, 1996. – Ч. 2. – С. 214–216.
2. Вейдле В. Эмбриология поэзии / В. Вейдле. – Москва : Языки славянской культуры, 2002. – 456 с. – (Studia philologica).
3. Гачев Г. Д. Национальные образы мира [Электронный ресурс] / Г. Д. Гачев. – Режим доступа: http://onlinelibrary.at.ua/publ/knigi/filosofija/gachev_g_d_nacionalnye_obrazy_mira_kosmo_psikho_logos/18-1-0-8.
4. Голуб И. Б. Секреты хорошей речи / И. Б. Голуб, Д. Э. Розенталь. – Москва : Международные отношения, 1993. – 279 с.
5. Журавлёв А. П. Фонетическое значение / А. П. Журавлев. – Ленинград : Наука, 1974. – 160 с.
6. Леонтьев А. А. Основы психолингвистики [Электронный ресурс] / А. А. Леонтьев. – Режим доступа: <http://www.klex.ru/32w>.
7. Лурия А. Р. Об историческом развитии познавательных процессов / А. Р. Лурия. – Москва : Наука, 1974. – 172 с.
8. Никрошкина С. В. Экспериментальное исследование универсального звукосимволизма на материале разнотипных языков : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 [Электронный ресурс] / С. В. Никрошкина. – Бийск, 2010. – Режим доступа: <http://www.dissercat.com/content/eksperimentalnoe-issledovanie-universalnogo-zvukosimvolizma-na-materiale-raznostrukturnykh-y>.
9. Озеров Л. А. Двойной портрет (О советской школе поэтического перевода) / Л. А. Озеров. – Москва : Знание, 1986. – 61 с.
10. Сомова Е. Г. Звукосимволизм как фоностилистическое средство в поэтическом тексте : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Е. Г. Сомова. – Санкт-Петербург, 1991. – 16 с.
11. Тынянов Ю. Н. Проблема стихотворного языка / Ю. Н. Тынянов. – Москва : КомКнига, 2007. – 184 с.

Стаття надійшла до редакції 02.10.2014.

Яшкина В. В. Семантика звуковых повторов и возможности ее сохранения при переводе (мультилингвальный аспект)

В статье на материале переводов на различные европейские языки анализируются фонетические возможности перевода в процессе воссоздания ассоциативного потенциала звуковых повторов в поэтических произведениях Р. Бернса.

Ключевые слова: звуковая инструментовка, звукосимволизм, аллитерация, асонанс, семантика.

Yashkina V. Semantics of Sound Repetition and Possibilities of its Preservation in Translation (Multilingual Aspect)

Contemporary linguistics has no doubt about the fact, that sounds of speech definitely influence the arising of non-sound associations and images, especially in poetry, because poetic sphere is linked with sub-conscious where imagery exists, and from where the connection between sounding and semantics – sound symbolism – springs up.

Coming into a certain context, sounds of speech acquire potential for creating adequate emotional effect – this is their way to transmit additional information. Along with it, there appears the question, if associations, emerging together with the original poetic text, are possible to be translated into other languages, because in this case we should take into consideration different language systems, diverse mental and cultural background, and unequal imaginary parallels.

The article deals with the phenomenon of phonetic sound repetition which is viewed as one of the means of sound symbolism creation in R. Burns' poetry. The problem under consideration here is multilingual translation language potential in the process of the original sound symbolism recreation.

It is a well-known fact that sound repetition is one of the most extensive techniques aiming at creating certain theme. In this case the author uses definite sound types, which transmit ideas, emotions, and atmosphere.

The results of the analysis underlined that perception of sound semantics in different languages, which was formed under individual ethnic and cultural impact, has its unification factor, and it lies in the universal character of poetry. It's the ability of poetry to create concepts, common to different cultures, which makes the translations exist. In this sense, when we come back to possibilities of content components recreation in the translation, it should be underlined the main factor here is the mastery of a translator, because he is the one who is able to reconcile phonetic expressive model and universal sound symbolism, thus eliminating weakening semantic discrepancy.

Key words: sound instrumentation, sound symbolism, alliteration, assonance, semantics.

КОНЦЕПТУАЛЬНА МЕТАФОРА ЯК КОГНІТИВНИЙ МЕХАНІЗМ УТВОРЕННЯ ЕВФЕМІЗМІВ ТА ДИСФЕМІЗМІВ

У статті проаналізовано роль концептуальної метафори в утворенні евфемізмів та дисфемізмів, а також визначено відмінність між метафоричним та метонімічним полюсами категорії "подібність – суміжність".

Ключові слова: концептуальна метафора, концептуальна метонімія, онтологічна, орієнтаційна та структурна метафори, евфемізми, дисфемізми.

Сучасне вивчення евфемії та дисфемії проводиться в аспекті когнітивної семантики, що дає змогу простежити специфічні ознаки ментальних процесів, які на рівні мовлення знаходять відображення в евфемізмах та дисфемізмах. Найбільш продуктивним засобом формування вторинних найменувань у створенні мовної картини світу є концептуальна метафора.

Мета статті полягає у визначенні ролі концептуальної метафори в утворенні евфемізмів та дисфемізмів, її видів, а також її зв'язку з метонімією.

Останні десятиліття позначені виправданим зростанням наукового інтересу до концептуальної метафори (Дж. Лакофф, М. Джонсон, Дж. Стерн, Дж. Фоконьєр, С. Жаботинська, Ю. Караулов, А. Чудінов та ін.). Учені постулювали метафору в ролі фундаментальної когнітивної операції, яка забезпечує перенесення образних схем з однієї концептуальної сфери в іншу. Іноді метафору пов'язують з метонімією. Такий процес називають метафтонімією.

Роль концептуальної метафори як потужного механізму формування смислів була розкрита в працях Дж. Лакоффа і М. Джонсона. Вихідною тезою теорії концептуальної метафори є положення про те, що метафора належить не до рівня чистої мовної техніки, а до рівня мислення й діяльності: "Наша звичайна концептуальна система, в межах якої ми мислимо та діємо, метафорична за своєю природою" [22, с. 3]. З ним погоджується і Дж. Стерн: "Метафору неможливо пояснити через семантику та в межах семантики" [27, с. XIV].

Р. Якобсон вказував на принципи вибору та заміщення при метафоричному перенесенні, що зближує явища евфемії й метафоризації [14, с. 4]. Під евфемією ми розуміємо явище, коли емоційно нейтральні слова або вирази вживаються замість синонімічних їм слів і виразів, що видаються мовцеві непристойними, грубими або нетактовними [1, с. 590]. Такі слова називають евфемізмами. Дисфемізми, навпаки, замінюють емоційно нейтральні слова більш грубими, непристойними [7, с. 671].

Дж. Фоконьєр визначає метафору як один із потужних засобів, що рухає мистецтво, науку, релігію, технологію [15, с. 62]. С. Глуксберг та Б. Кейсар підкреслюють важливість метафори для концептуалізації абстрактних концептів [16,

с. 5]. Метафора – це засіб розширення нашого розуміння світу, експансії людського мислення [19, с. 50–51].

С. Жаботинська визначає метафору як когнітивний механізм і говорить, що вона призначена для обробки інформації про абстрактні об'єкти, що перцептивно не сприймаються, способом їх порівняння з об'єктами конкретними, які мають перцептивну основу [5, с. 3].

Л. Бабіна трактує когнітивні механізми як "механізми, які визначають формування значень похідних слів і виділяє серед них перспективізацію, з'єднання, добудовування, розгортання, концептуальну метафору або концептуальну метонімію" [3, с. 136, 143].

В основі метафоризації, відповідно до теорії концептуальної метафори, лежить процес взаємодії між структурами знань двох доменів – сфери-джерела (*sourcedomain*) і сфери-мішені (*targetdomain*), при цьому елементи сфери-джерела структурують менш зрозумілу концептуальну сферу-мішень. Домен – це будь-яка зв'язна область концептуалізації, що виступає як контекст для визначення значення мовного знаку [23, с. 147, 547].

Так, метафоричне використання назв тварин щодо людини є одним із джерел дисфемізмів: *a bitch*, *a cow*, *a snake*, *aparasite*, *acockroach*, *arat* [8, с. 267]. Зневажливі прізвиська поліцейських також є вербалізованими дисфемізмами з метафоричним використанням назв тварин: *pigs*, *frogs*, *dogface* [4, с. 67].

Сема *Prostitute* може набувати своєї метафоричної репрезентації за допомогою звернення до номінації *tart*. В результаті метафоричного перенесення виділяється така концептуальна характеристика, як "*something sweet or pleasant*", наявністю якої забезпечується міжконцептуальний зв'язок. При цьому евфемістична заміна дає змогу нейтралізувати таку негативну характеристику вихідного концепту, як "*have sex with people or money*" [20, с. 82].

Власне звернення до метафори пояснюється не інтелектуальним безсиллям людини, а тим, що метафора здатна бути засобом отримання нового знання, створюючи потужне асоціативне поле за допомогою обмеженого діапазону засобів виразності, зокрема образів або символів [12, с. 179].

В. Телія продовжує цю думку: "вторинний" світ виникає не інакше як у результаті інтерпретації

пізнаних індивідом фактів, у їх відверненні від предметної реальності". Таким чином, евфемістичний потенціал метафори заснований на відволіканні від вихідного денотата, що формується за допомогою асоціацій. Наприклад, поліцейський вертоліт – *bird in the air, eye in the sky* – евфемізований на основі метафоричного перенесення [9, с. 18].

Дж. Лакофф і М. Джонсон виділяють три основні типи метафори: онтологічні, орієнтаційні та структурні. Проаналізуємо особливості використання кожного із цих механізмів на матеріалі евфемізмів англійської мови. Дж. Лакофф і М. Джонсон зазначають, що онтологічна метафора категоризує абстрактні сутності шляхом окреслення їх меж у просторі [22, с. 26].

Онтологічна метафора – дуже поширений когнітивний механізм, який лежить в основі формування евфемістичних перейменувань різних тематичних груп: евфемізмів політичної й громадської сфер, інтимної сфери життя людини, а також номінацій зі значенням смерті та хвороб. Найочевидніші онтологічні метафори – це ті, де фізичний об'єкт уособлюється з людиною [22, с. 33].

Одним з яскравих прикладів метафоричного перенесення є евфемізація концепту **DEATH**: *last journey, to sleep away, to go west, to climb the ladder, etc.* [17, с. 36]:

А) *Grandpa is gone.*

Б) *His father passed away* [21, с. 24].

Евфемістична заміна *die* – *sleep* є дуже поширеною в англійській мові: бувають такі евфемістичні заміни, як *the Big sleep, dreamless sleep, Hamlet sleep, little sleep, little slumber etc.*

У результаті цього евфемістичного перейменування нейтралізується така характеристика змісту вихідного концепту, як *"permanent cessation"*, тобто вказівка на незворотність процесу, наявністю цієї характеристики було зумовлено негативну оцінку, асоційовану з вихідною номінацією. В евфемізмі присутній такий компонент, як *"periodic state"*, який зумовлює зміну загального оцінного знака висловлювання з негативного на нейтральний. Міжконцептуальний зв'язок у цьому випадку забезпечується наявністю таких характеристик у змісті концепту **SLEEP**, як *"state of rest for the mind and body, in which the eyes usually close and consciousness is completely or partially lost, a state of inactivity"*, і таких компонентів у змісті концепту **DEATH**, як *"to stop being alive"* [24, с. 407]. Іншими словами, міжконцептуальний зв'язок у цьому випадку забезпечується подібністю внутрішніх властивостей описуваних явищ.

Онтологічна метафора також відіграє роль і при формуванні дисфемізмів, тобто вона вибудовує свій образ на підставі досвіду, пов'язаного з фізичними предметами, в тому числі з людським тілом [22, с. 23].

Розглянемо дисфемізми, пейоративна оцінка яких встановлюється за антропологічними ознаками: статтю, віком, сексуальною орієнтацією тощо. Аналіз мовного матеріалу показав, що метафоризація трапляється за трьома аспектами: опредмечування живих істот, анімалізація та геніталізація.

Опредмечування відбувається, коли інші люди сприймаються як об'єкти навколишнього світу, тобто перебувають в опозиції "я – не я". Так, на адресу афро-американців вживається велика групазневажливих прізвиськ: *hottie, Af, ape, buck, coon, dark, meat, dinge, darky, etc.* [6, с. 126].

В. Карасик вважає, що інвективізація імен представників чужого народу відбувається через примітивну настанову "чужий – небезпечний", і основним напрямом пейорізації в англійській мові є підкреслення того, що об'єкт негативно оцінки – це чужа або нерозумна людина [8, с. 287]. Звідси можна зробити висновок, що пріоритетні цінності англословного суспільства – бути своїм та бути розумним.

Анімалізація пов'язана зі стереотипними уявленнями про тварин, які наділені у свідомості носіїв мови таким собі набором людських якостей: *pig, cow, pigmeat, dog, rat etc.* [10]. Наприклад, в основі внутрішньої форми дисфемізму *skunk* (*"extremely unpleasant person"* [24, с. 1400]) – зв'язок з образом скунса, що випускає неприємний запах [8, с. 271].

В основі геніталізації лежать непристойні генітальні дескрипції: *ass, butt, bung, dick, dork, gazoo, keister, dork.*

Таким чином, пейоративний ефект тут досягається за рахунок негативних асоціацій (негр – темна шкіра, банани) й акцентування уваги на негативних характеристиках (свиня – брудна, корова – товста тощо).

Наступний вид метафор, **орієнтаційний**, має справу з просторовою орієнтацією: вгору – вниз, праворуч – ліворуч, в – з, вперед – назад.

Так, концепт **DEATH** можна вербалізувати такими просторовими опозиціями: *to pass away, to pass out, to pass beyond the veil, to pass to the other side of the Jordan, departure, to hop off, to sleep away* [17, с. 36]:

"...Her father possibly to go behind the eternal cloud so soon".

"...You mid go off in ten months, or ten days".

"...Is he **gone to heaven**?" – asked Abraham, between the sobs" [18].

Ці орієнтаційні метафори засновані на уявленні про життя як про певне замкнуте коло, контейнер, за межами якого – не-життя. Смерть сприймається як перехід від життя до не-життя за допомогою прийменників:

– **away** – *used to say that someone leaves a place or person, or stays some distance from a place or person* [24, с. 89];

– **out** – *from inside an object, container, building, or place* [24, с. 1060];

– **departure** – *an act of leaving a place, especially at the start of a journey* [24, с. 394];

– **off** – *leaving a place or going away from something* [24, с. 1034].

Наявністю такої загальної концептуальної характеристики як *"leaving a place"* і забезпечується міжконцептуальний зв'язок, на якому засновані перейменування.

Третій тип метафор, що виділяються Дж. Лакоффом та М. Джонсоном, – **структурні**. Подібно до онтологічних та орієнтаційних, структурні

метафори базуються на взаємозв'язку з нашим досвідом. У структурних метафорах когнітивна топологія сфери-джерела є моделлю для осмислення сфери-мішені. Цей тип метафоричного перенесення буде характерний для багатокомпонентних структурованих концептів: фреймів, сценаріїв тощо [22, с. 62]. Так, дієслово *check-out* використовується для репрезентації концепту **DIE** [17, с. 36]. У цьому випадку евфемістична заміна спирається на уявлення про життя як готель, при якому такий компонент змісту вихідного концепту, як відхід із життя, репрезентується за рахунок відповідного компонента похідної структури – виїзд з готелю.

У наступному прикладі евфемістичний вираз *check into Crowbar hotel* вербалізує концепт **CRIME** і означає “потрапити до в'язниці” [17, с. 30]. Евфемістична номінація *camp* також репрезентує концепт **CRIME** і має значення “в'язниця”. Ця евфемістична заміна утворена за допомогою структурної метафори. У результаті евфемістичного перейменування увага акцентується на такій характеристиці вихідного концепту, як “temporary lodgings”, при цьому відбувається нейтралізація негативних характеристик його змісту.

У такому випадку і вихідний концепт, і евфемізм є багатокомпонентними структурованими концептами (в'язниця – готель, табір, школа).

Структурна метафора використовується і при утворенні дисфемізмів: *can, jug* (позначення в'язниці) [4, с. 75]. Пейоративне забарвлення досягається за рахунок асоціацій з консервною банкою (“*can – a closed metal container... with ou tair*” [24, с. 208], глечиком (“*jug – a container for water or milk with a very narrow top*”) [24, с. 816], акцент робиться на замкнутості, відсутності повітря, тісноті. Вихідний концепт і дисфемізми являють собою багатокомпонентні структуровані концепти: в'язниця – це ємність.

Таким чином, вербалізація концепту “в'язниця” може бути представлена опозицією: в'язниця – заклад (структура розгорнута, евфемізми) і в'язниця – ємність (структура згорнута, дисфемізми).

О. Селіванова виділяє ще один тип метафори, **гештальтний**, що утворюється при зближенні доменів на основі візуальних, слухових, смакових гештальтів – константних цілісних складових мислення людини [11, с. 108]. Наприклад, візуальні гештальти вагітної жінки співвідносяться з метафоричними евфемізмами *large, heavy*, п'яного – з *legless, merry*. Смакове відчуття печії в горлі зафіксоване в евфемізмі *fire water* (віски) [17, с. 180]. Серед дисфемізмів, що утворюються на основі смакових гештальтів, – *lemoncurd* (“неприємна людина”), *lemonette* (“неприваблива дівчина”) [10, с. 178].

Аналіз мовного матеріалу показав, що концептуальна метафора є одним із найбільш продуктивних способів формування евфемізмів та дисфемізмів. Оскільки основне завдання евфемізму полягає в тому, щоб уникнути прямої номінації, метафора в широкому значенні застосовується до будь-яких видів вживання слів у непрямому значенні, то евфемізація та метафора якнайкраще доповнюють одна одну

[2, с. 296]. Д. Спербер та Д. Вілсон визначають метафору як *loose talk*, що також зближує її з евфемією [26, с. 256].

Варто також зазначити, що з трьох різновидів метафоричного перенесення найбільш широко представлена на сучасному етапі онтологічна метафора. Це може бути зумовлено тим, що сфера дії двох інших типів вельми обмежена: для реалізації орієнтаційної метафори необхідна наявність певних просторових протиставлень, структурна метафора можлива лише при взаємодії багатокомпонентних структурованих концептів, тоді як механізм онтологічної метафори більш універсальний, для його реалізації не потрібно виконання будь-яких особливих умов.

Ще одним цікавим етапом використання концептуальної метафори у формуванні евфемізмів і дисфемізмів є позначення кольору. Австралійський лінгвіст К. Аллан досліджував евфемістичні та дисфемістичні конотації англійських позначень кольору. Так, чорний колір має дисфемістичне забарвлення, тому що він асоціюється з ніччю, темнотою, смертю, занепадом, і часто використовується в позначенні кольору шкіри (расистські дисфемізми): *black-ass, blackbum, blackmeat, blackvelvet* [10, с. 39].

Білий колір, у контрасті із чорним, асоціюється зі світлом, чистотою й має в основному позитивні конотації: наприклад, евфемістичні вирази – *white elephant, white feather, white rabbit scut, white girl, white knight, white marriage, white satin* [17, с. 404].

Жовтий колір бере участь у формуванні як евфемізмів (*yellow* в значенні “cowardly”: *yellow-page*) [17, с. 411], так і дисфемізмів для позначення азіатів (*yellowass, yellowvelvet*) [10, с. 321].

Таким чином, використання назв кольорів засноване на візуальних характеристиках денотата, а дисфемістичне або евфемістичне забарвлення залежить від контекстуального оточення семи.

Метафора – далеко не єдиний спосіб вторинної номінації. Так само продуктивні і метонімія, і синекдоха. Однак ці способи більш “реалістичні”, ніж метафора: вони оперують не образно-асоціативною подібністю, а реальною суміжністю [12, с. 181]: *toputto a bighouse (toimprison), underthecounter (cheating)* [9, с. 19].

Метонімічна модель “частина замість цілого” здійснюється за допомогою виокремлення певних характеристик вихідного концепту, які використовуються для його репрезентації. Це дає змогу профілювати нейтральні компоненти змісту вихідного концепту й тим самим нейтралізувати ті його концептуальні характеристики, які викликають до себе негативне ставлення.

Метонімічне перенесення відбувається в таких прикладах: *skirt* (a woman viewed sexually by man), *head-hunter* (recruiting agent who entices employees to change jobs) тощо [13, с. 103].

Для позначення поняття “проститутка” використовуються евфемізми: *a street girl, a call girl, a bar girl, ladyoft he stage* [17, с. 56]. Вони утворені за допомогою метонімічного перенесення, при якому вказівка на місце роботи (street, stage, bar) або на спосіб зв'язку використовується для

називання власне діяльності (*a street girl is a girl who works in a street; a call girl is a girl with whom appointments are made by telephone*).

Поняття **“BROTHEL”** евфемізується семами *red light, red lamp, massage parlour* [17, с. 56]. У цьому випадку перейменування засноване на метонімічній моделі “об’єкт замість місця”. У результаті евфемістичної заміни відбулась нейтралізація таких негативних характеристик вихідного концепту, як “a house where men pay to have sex with prostitutes” [24, с. 182].

Вказівку на місце роботи для найменування власне діяльності можна навести і в прикладах дисфемізмів: метонімічне перенесення використовується для позначення працівників сфери обслуговування (бармени, офіціанти, продавці, працівники автосервісу) – *beer-slinger, counter-jumper, grease-monkey* [4, с. 66].

У першому і другому прикладах пейоративний ефект посилюється за рахунок іменників, утворених від дієслів – *tosling* (to throw something with force in a careless way) [24, с. 1405] і *to jump*, який акцентує увагу на способі роботи офіціанта (швидкість, “подай-принеси”). У третьому випадку інтенсифікатор “monkey” принизливо наголошує на неprestижності брудної професії автослюсаря.

Дисфемізми, які позначають частини тіла, також можуть утворюватися за допомогою метонімічного перенесення:

- голова (в тому числі мозок): *conk, wet-ware*;
- обличчя: *kisser, map, mug, pan, smacker*;
- очі: *blinkers, peepers*;
- ніс: *beak, beezer, hooter, sniffer, schnozz*;
- рот: *bazoo, flytrap*;
- живіт: *baywindow, breadbasket, Germangoiter* [4, с. 73].

В основі метонімічного перенесення може бути репрезентація вихідного концепту за рахунок виокремлення певної однієї його характеристики, при цьому одна й та сама концептуальна сфера може бути репрезентована за допомогою вказівки на різні компоненти її змісту.

Іноді метафора тісно пов’язана з метонімією. Такий процес називається метафтонімією [25, с. 340]. Сутність цього механізму полягає у визначенні в змісті вихідного концепту певної характеристики, на основі якої відбувається його метафорична репрезентація: так, евфемізмами поняття **cocaine** є *semy snow, white-powder* [17, с. 7].

В основі цього перейменування лежать два типи міжконцептуального зв’язку: зв’язок за суміжністю (*cocaine – whitepowder* – метонімічний перенос) і зв’язок за подібністю (*cocaine – snow*).

Метафора і метонімія настільки взаємопов’язані, що межі між ними часто бувають розмитими, незрозумілими.

Висновки. Концептуальна метафора є потужним механізмом утворення евфемізмів та дисфемізмів в англійській мові. Цей когнітивний механізм може як нейтралізувати негативні характеристики предмета (евфемія), так і, навпаки, виділяти їх (дисфемія).

Перспективним для подальшого вивчення специфіки концептуальної метафори у випад-

ках з евфемією та дисфемією є здійснення крос-культурного порівняльного аналізу британських й американських евфемізмів та дисфемізмів, що утворюються через метафору.

Список використаної літератури

1. Ахманова О. С. Словарь лингвистических терминов / О. С. Ахманова. – Москва : Эдиториал УРСС, 2004. – 571 с.
2. Арутюнова Н. Д. Метафора / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – С. 296.
3. Бабина Л. В. Концептуальные основы словообразования / Л. В. Бабина // Когнитивные исследования языка. IV. Концептуализация мира в языке : монография / [гл. ред. Е. С. Кубрякова ; отв. ред. Н. Н. Болдырев]. – Москва : Ин-т языкознания РАН ; Тамбов : Издательский дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2009. – С. 128–149.
4. Бушуева Т. С. Прагматический аспект эвфемизмов и дисфемизмов в современном английском языке : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. С. Бушуева. – Смоленск, 2005. – 176 с.
5. Жаботинская С. А. Концептуальная метафора: процедура анализа для множественных данных / С. А. Жаботинская // Актуальные проблемы менталингвистики : зб. ст. за матер. VII Міжнар. наук. конф. – Черкаси : ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2011. – С. 3–6.
6. Заботкина В. И. Новая лексика современного английского языка / В. И. Заботкина. – Москва : Высшая школа, 1989 – 126 с.
7. Караулов Ю. Н. Язык и личность / Ю. Н. Караулов // Русский язык : энциклопедия. – 2-е изд. – Москва : Дрофа, 1997. – 671 с.
8. Карасик В. И. Язык социального статуса / В. И. Карасик. – Москва : Ин-т языкознания РАН ; Волгогр. гос. пед. ин-т, 1992. – 330 с.
9. Ковалева Т. А. Фразеологические эвфемизмы в современном английском языке : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. А. Ковалева. – Москва, 2008. – 22 с.
10. Кудрявцев А. Ю. Англо-русский словарь табуированной лексики и эвфемизмов / А. Ю. Кудрявцев, Г. Д. Куропаткин. – Москва : АСТ ; Минск : Харвест, 2006. – 384 с.
11. Селиванова Е. А. Энигматический дискурс: вербализация и когниция : монография / Е. А. Селиванова. – Черкассы : Изд-во Ю. Чабаненко, 2014. – 224 с.
12. Телия В. Н. Метафоризация и её роль в создании языковой картины мира / В. Н. Телия // Роль человеческого фактора в языке. Язык и картина мира. – Москва : Наука, 1988. – С. 173–203.
13. Торопцева Е. Н. Эвфемистические наименования в аспектах языка, истории, культуры : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 / Е. Н. Торопцева. – Москва, 2003. – 193 с.
14. Dirven R. Metaphor and metonymy in comparison and contrast / R. Dirven, R. Porings. – New York : Moutonde Gruyter, 2003. – 605 с.
15. Fauconnier G. Rethinking Metaphor / G. Fauconnier, M. Turner // Cambridge Handbook of Me-

- taphor and Thought. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 53–66.
16. Glucksberg S. Understanding metaphorical comparisons: Beyond similarity / S. Glucksberg, B. Keysar // *Psychological Review*. – 1997. – P. 3–18.
 17. Holder R. W. Dictionary of euphemisms / R. W. Holder. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – 412 p.
 18. Hardy Th. Tess of the d'Urbervilles [Electronic resource] / Th. Hardy. – Mode of access: <http://www.ritsumei.ac.jp/acd/cg/lt/rb/600/600PDF/chen.PDF>.
 19. Jaynes J. The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind / J. Jaynes. – Boston : Houghton Mifflin Co, 1976. – 467 p.
 20. Keyes R. Unmentionables / R. Keyes. – London : John Murray Publish, 2010. – 342 p.
 21. Kövecses Z. Metaphor: A Practical Introduction / Z. Kövecses. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – 285 p.
 22. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff, M. Johnson. – London : University of Chicago Press, 2003. – 276 p.
 23. Langacker R. W. Foundations of cognitive grammar : in 2 vol. / R. W. Langacker. – Stanford : Stanford University Press, 1987. – Vol. 1: Theoretical prerequisites. – 516 p.
 24. McMillan English Dictionary. – new ed. – London, 2008. – 1745 p.
 25. Ricoeur P. The creativity of language / P. Ricoeur ; [ed. by L. Burke, T. Crowley, A. Girvin] // *The Routledge Language and Cultural Theory Reader*. – London : Routledge, 2000 [1981]. – P. 340–344.
 26. Sperber D. Relevance: Communication and Cognition / D. Sperber, D. Wilson. – Oxford : Blackwell, 1995. – P. 255–279.
 27. Stern J. Metaphor in context / J. Stern. – Massachusetts : Massachusetts Institute of Technology, 2000. – 385 p.

Стаття надійшла до редакції 22.10.2014.

Мосиевич Л. В. Концептуальная метафора как когнитивный механизм формирования эвфемизмов и дисфемизмов

В статье анализируется роль концептуальной метафоры в формировании эвфемизмов и дисфемизмов, а также определяется различие между метафоричным и метонимичным полюсами категории "сходство – смежность".

Ключевые слова: концептуальная метафора, концептуальная метонимия, онтологическая, ориентационная и структурная метафоры, эвфемизмы, дисфемизмы.

Mosiyevych L. Conceptual Metaphor as a Cognitive Mechanism in The Formation of Euphemisms and Dysphemisms

The article examines the role of conceptual metaphor in the formation of euphemisms and dysphemisms and distinction between the metaphoric pole based on similarity and the metonymic pole based on contiguity.

A dysphemism is an expression with connotations that are offensive either about the denotatum (the object referred to by the linguistic expression) or to the audience, or both. Dysphemisms contrast with neutral or euphemistic expressions. Like a euphemism, a dysphemism is sometimes motivated by feelings such as fear and distaste, though it may also be motivated by hatred and contempt.

A euphemism is defined as an alternative to a dispreferred expression, in order to avoid possible loss of face: either one's own face or, through giving offense, that of the audience, or of some third party. A euphemism is then a term used to avoid making oneself look bad in front of others (positive face of the speaker), to express oneself without restriction (negative face of the speaker), and to avoid offending the listener (listener's negative face).

Many cognitive mechanisms participate in the formation of euphemisms and dysphemisms, one of them is conceptual metaphor.

Metaphorical entailments were first treated in Lakoff and Johnson (1980). In the cognitive linguistic view, conceptual metaphor is defined as understanding one conceptual domain in terms of another one. The two domains that participate in conceptual metaphor have special names: source and target domains. An important generalization that emerges from this process is that they typically employ more abstract concept as their source. The generalization and the emergence of abstract concept converge conceptual metaphor and euphemization.

Conceptual metaphor is considered to be the most efficient way of the formation of euphemisms and dysphemisms. There are orientational, ontological and structural metaphors. The euphemisms and dysphemisms are mostly represented through ontological metaphors.

For example, human beings are especially frequently understood in terms of properties of animals: we use dysphemisms while talking about someone being a dog, a bitch, a cow. Death is viewed as departure, night, darkness and it is euphemized through the conceptual metaphor: to go, to pass away, to sleep, to go to Heaven.

Metaphor is closely related to metonymy. Metaphor is principally a way of conceiving of one thing in terms of another. Metonymy, on the other hand, has primarily a referential function, that is it allows us to use one entity to stand for another. For example, speaking about a prostitute we use such euphemisms as streetgirl, a callgirl, a bargirl, lady of the stage. Here we highlight the place of her work – street, stage, bar and we neutralize the negative meaning of the concept "to sell one's body for money".

In addition to distinguishing metaphors according to conventionality, function, nature and level of generality, we can distinguish them on the basis of their complexity. There are simple and complex metaphors.

Key words: conceptual metaphor, conceptual metonymy, orientational, ontological and structural metaphors, euphemisms, dysphemisms.

СОЦІАЛЬНІ КОМУНІКАЦІЇ

УДК 007:304:070

Я. В. Зоська, Ю. Г. Полежаєв

ТРЕВЕЛ-ЖУРНАЛІСТИКА: СОЦІАЛЬНИЙ ТА ІДЕОЛОГІЧНИЙ ВИМІРИ (ОГЛЯД ЗАРУБІЖНИХ ДОСЛІДЖЕНЬ)

Стаття присвячена проблемі специфіки інституалізації тревел-журналістики в західних наукових дослідженнях. Досліджено процеси взаємодії туризму з постмодерним медіапростором “суспільства дозвілля”, атрибутивними ознаками якого, з одного боку, є глобалізація та уніфікація суспільних процесів, а з іншого – процес глокалізації.

Ключові слова: тревел-журналістика, туризм, уніфікація, відпочинок, глокалізація.

Атрибутивною ознакою постмодерного суспільства є засоби масової інформації, бінарна природа яких і відображає об'єктивну реальність, і формує її відповідно до латентних потреб медіакорпорацій, політичних кіл та бізнесових структур. У сучасному інформаційному просторі дедалі більшої ваги набуває інформація, яка за своїм проблемно-тематичним спектром генетично пов'язана з мандрями й туризмом та репрезентує інші культури й народи. Саме засоби масової комунікації сьогодні відіграють особливо важливу роль у формуванні міжкультурного діалогу завдяки інформації з яскраво вираженою тревел-орієнтацією, формуючи образ-імаго однієї нації у свідомості іншої, та сприяють рецепції “чужого”. Активний розвиток міжнародного масового туризму, який розпочався в 50–60 рр. ХХ ст., привертає увагу вчених різних галузей до наукового осягнення туризму як багатовимірного гетерогенного соціокультурного феномена, який знайшов своє відображення в появі численних міждисциплінарних наукових публікацій по всьому світу, у тому числі з журналістикознавства.

Приміром, проблемам конвергенції ЗМІ з туризмом присвячені праці західних дослідників медіапростору, а саме: Ф. Гануша [8; 5], Е. Фурзих [3; 8], А. Кавурі [3], Дж. Хартлей [7], які висвітлюють проблеми інституалізації тревел-журналістики; Б. Піроллі [8], У. Раман [8], увага яких зосереджена на широкому колі проблем феноменології тревел-журналістики. Проблеми взаємодії туризму із суспільством описано в працях соціологів (Дж. Уррі [9], С. Бриттона [2], Р. Робертсона [1]) – проблеми мобільності та глобалізації, економістів (К. Холла [6], К. Хшу [8]) – питання економічного розвитку туристичних регіонів і стратегії оптимізації маркетингових підходів у галузі туризму).

Однак журналістикознавчі дослідження туристичного дискурсу мають фрагментарний характер через розмитість інформаційного поля,

пов'язаного з концептосферою туризму й мандрів, нестачею методологічних ресурсів та відсутністю загальноновизначеної термінологічної бази.

Мета статті полягає у формуванні картини наукового осягнення соціального та ідеологічного вимірів тревел-журналістики в західних медіастудіях та окреслення перспектив імплементації західного досвіду в українські медіастудії.

Соціальні та економічні трансформації в першій половині ХХ ст., а саме активний розвиток технологій виробництва в західному світі, сталий розвиток соціальної захищеності населення, зміни умов праці та зростання якості життя, породили нову парадигму сприйняття часу – дихотомію “робота – відпочинок”. Саме ці факти стали підґрунтям туристичного буму, який розпочався в країнах Заходу в другій половині минулого століття.

На думку авторитетних американських дослідників тревел-журналістики Е. Фурзих та А. Кавурі, до ідеологічних чинників розвитку туризму в західному світі варто також зарахувати кардинальні зміни у свідомості пересічного громадянина, котрий поступово відходив від ідеалів пуританської етики, якій притаманна апологетика праці та нівелювання значення відпочинку, час на який постійно збільшувався. Відпочинок та розваги стали базовими елементами життя людини постмодерного суспільства [3, с. 152–153]. Таким чином, у поствоєнний період формується так зване “суспільство дозвілля”, в якому право на відпочинок отримують все більше представників середнього класу, а саме широкий прошарок кваліфікованих робітників, медичних працівників, білих комірів та представників державних установ, раніше реалізувати це право мав змогу лише нечисленний клас еліти [9]. Туризм став однією з головних економічних систем нового суспільства з розгалуженою структурою для задоволення гедоністичних потреб туристів, кількість яких зростає по всьому світу.

Поступово туризм перетворився на найпотужнішу глобальну індустрію. За даними Все-

світньої організації туризму, у 2013 р. кількість подорожуючих за межі своєї Батьківщини сягнула більше ніж один мільярд, порівняно з 25 млн у 1950 р. Крім того, сьогодні прямо чи опосередковано в туристичний бізнес залучений приблизно кожний 11-й працівник [10, с. 3]. Як свідчать дані 2013 р. серед причин подорожі найпопулярнішими є такі: відпочинок – 52%, відвідування рідних, релігійний туризм та оздоровлення – 27%, ділові подорожі – 14%, інші причини – 7% [10, с. 4]. Аналізуючи статистику, можна дійти висновків, що глобальна мобільність пов'язана саме із задоволенням гедоністичних та гносеологічних потреб подорожуючих. Сьогодні можна впевнено говорити про наявність “глобального середнього класу”, який формує обличчя сучасного туриста.

Наукове осмислення розвитку міжнародних комунікацій у системі туризмознавства має два підходи: з одного боку, їх розглядають крізь призму культурного імперіалізму та ідеологічної консолідації, з іншого – ці підходи є ключовими для розуміння тревел-журналістики в глобальному контексті [2, с. 26].

З погляду “позитивного економічного” аналізу, туризм часто сприймають як політично незаангажовану індустрію, з яскраво вираженим екологічним модусом [6, с. 197]. Однак з погляду геополітики саме туризм підтримує економічну відсталість малорозвинених держав, завдяки “легким грошам” від туристів, залишає їх на маргінесі світової економічної та політичної системи [2, с. 331]. Таким чином, економічна та політична залежність “туристичних мекк” поступово переходить в інформаційну, що має своє відлуння в журналістських матеріалах.

Суголосно з Дж. Гартлей ми визначаємо журналістику як текстову систему, в якій подана інформація сприймається як об'єктивний факт, а реципієнт є найважливішою ланкою з іншими суспільними системами, як-то політика, економіка, соціальне замовлення [7, с. 35]. Відповідно до цієї парадигми тревел-журналістика виконує низку функцій. По-перше, надання аудиторії інформації у двох вимірах – факт та авторська інтерпретація факту; по-друге, орієнтування аудиторії до прийняття зважених рішень, як громадянина та особистості; по-третє, поширення інформації, що слугує полем для реалізації певних бізнесових чи політичних інтенцій [4, с. 7].

Існує й конфлікт між носіями культур. Так, місцева культура не завжди узгоджується з уявленнями туристів як носіїв іншої. Ситуацію повинні виправляти туристичні інформаційні канали. Проте більшість журналістських матеріалів, присвячених опису унікальних туристичних дестинацій та природних локусів, висвітлюють унікальні об'єкти крізь сталу систему європейського світогляду. Так звана гомологічність рецепції представників різних етнічних груп “чужої культури” призводить до уніфікації життя місцевого населення для задоволення туристичних очікувань. Таким чином, можна говорити про маргіналізацію культури місцево-

го населення, яке музифікує своє життя на догоду туристичним уявленням [5, с. 6]. Разом з тим подібний процес медійної гомологізації сприяє об'єднанню місцевого населення у формуванні атрактивного та безпечного туристичного простору у свідомості як туристів, так і місцевого населення. Подібна практика може призвести до культурного порозуміння різних етнічних груп, що живуть поряд.

Однак у XXI ст. поступово втрачається так звана інформаційна “диктатура Заходу”. Підґрунтям зміни в асиметричному сприйнятті реальності стають мобільність глобального середнього класу зі сходу на захід і з півдня на північ; бум соціальних мереж, які продукують інформацію, що виходить за межі традиційного туристичного погляду, на відміну від традиційних ЗМІ, які часто лише озвучують головні туристичні маршрути. Як результат – нова комунікативна парадигма, в якій створення єдиного інформаційного простору поєднуються з прагненням до збереження й відтворення культурної ідентичності.

Отже, засоби масової інформації одночасно і відображають певні реалії соціокультурного життя, і детермінують характер їхнього розвитку. Але саме тревел-журналістика відіграє важливу роль у побудові діалогу культур та сприяє процесу інтеграції різних націй і етносів й забезпечує взаємозбагачення різних спільнот, що контактують. Так, перекодовуючи інформацію з одного культурного поля в інше, тревел-журналістика формує образ-імідж (імаго) однієї нації в культурній свідомості населення іншої країни. Наголосимо, що при цьому часто створюються стереотипи, міфи й навіть ідеологічно упереджені ментальні штампи щодо представників певних народів. Саме в тревел-журналістиці найбільш рельєфно проступає діалектичний процес взаємодії глобального та локального, який Р. Робертсон визначив терміном “глокалізація” [1], що утворений від двох англійських іменників *glo* (*global*) та *calization* (*localization*) шляхом телескопії й буквально позначає “глобально-локальний”. Важливим принципом глокалізації є усвідомлення аксіологічної значущості й неповторності етнокультурного досвіду кожної нації. При цьому глокалізаційна уніфікація поєднується з апологетикою “свого”, що постає цінним не лише для носіїв певної культури, а й для світової спільноти загалом.

Висновки. Здійснений аналіз соціального та ідеологічного вимірів тревел-журналістики в західних медіастудіях показав: по-перше, тревел-журналістика розглядається у взаємозв'язку з розвитком туризму як глобальної індустрії розваг; по-друге, тревел-журналістика в західному медіасередовищі виконує ідеологічні функції шляхом створення певних культурних стереотипів як образів однієї нації в свідомості іншої; по-третє цей різновид медіа відіграє важливу соціальну роль, оскільки задовольняє гедоністичні та гносеологічні потреби представників середнього класу, кількість яких постійно зростає, й слугує своєрідним фреймом країни як

туристичної для слаборозвинутих країн, які намагаються узгодити рівень розвитку відповідно до цього. Отже формування тревел-журналістикою подальших фреймів у певному сенсі сприятиме розвитку країн, що його наслідують.

На відміну від західних, українські медіакорпорації не виконують такої важливої для економіки функції, як розвиток туристичної галузі, а лише використовують тревел-контент інформаційного простору як розважальну та рекламну модальності. Залишається поза їх увагою і можливість використання ідеологічного та націєтворчого потенціалу тревел-контенту. У перспективі дослідження автори планують дослідити контент-наповнення тревел-видань України, звертаючи увагу саме на соціальні та ідеологічні інтенції видавців і журналістів-практиків.

Список використаної літератури

1. Робертсон Р. Глокалізація: часопростір і гомогенність-гетерогенність / Роланд Робертсон // Глобальні модерності / [за ред. М. Фрезера, С. Леша, Р. Робертсона; пер. з англ. Т. Цимбала]. – Київ : Ніка-Центр, 2008. – С. 48–72.
2. Britton S. The Political Economy of Tourism in the Third World / S. Britton // Annals of Tourism Research. – 1982 – Vol. 9 (3). – P. 331.
3. Fursich E. Mapping a Critical Framework for the Study of Travel Journalism / E. Fursich, A. Kavoori // International Journal of Cultural Studies. – 2001. – Vol. 4 (2). – P. 149–171.
4. Greenman J. F. Introduction to travel Journalism: on the Road with Serious Intent / J. F. Greenman. – New York : Peter Lang Publishing, 2012. – 218 p.
5. Hanush F. The Geography of Travel Journalism: Mapping the Flow of Travel Stories about Foreign Countries / F. Hanush // International Communication Gazette. – 2014. – Vol. 76 (1). – P. 47–66.
6. Hall C. Tourism and Politics: Policy, Power and Place / C. Hall. – New York : Wiley, 1994. – 238 p.
7. Hartley J. Popular Reality: Journalism, Modernity, Popular Culture / J. Hartley. – London : Arnold, 1996. – 268 p.
8. Travel Journalism: Exploring, Production, Impact and Culture / ed.: Fursich E., Hanush F. – Palgrave Macmillan, 2014. – 274 p.
9. Urry J. Leisure and Travel in Contemporary Societies / J. Urry. – London : Sage Publications, 1990. – 176 p.
10. UNWTO Tourism Highlights 2014 edition [Electronic resource] / The World Tourism Organization. – 2014. – Mode of access: http://dx.tq4w60xqpw.cloudfront.net/sites/all/files/pdf/unwto_highlights14_en_hr_0.pdf.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2014.

Зоська Я. В., Полежаев Ю. Г. Трэвел-журналистика: социальный и идеологический подходы (обзор зарубежных исследований)

Статья посвящена проблеме институализации тревел-журналистики в западных научных исследованиях. В статье рассматриваются процессы взаимодействия туризма с постмодерным медиaprостранством "общества досуга", атрибутивными чертами которого, с одной стороны, выступают глобализация и унификация социальных процессов, а с другой – процесс глокализации.

Ключевые слова: трэвел-журналистика, туризм, унификация, досуг, глокализация.

Zos'ka Y., Polyezhaev Y. Travel-Journalism: Social and Ideological Approaches (Review of Foreign Research)

Media became an inseparable part of life in postmodern "leisure society". According to the media's binary nature, that on the one hand, reflects reality and on the other creates it in accordance with latent needs of media corporations, political circles and businesses. In modern media environment the amount of travel information with travel orientation is constantly increasing. This media product plays a significant role in representing "others" in global media space as well as directs the tourist flows. Authors analyzed the reasons of tourism development in western countries as well as described the key features of leisure society.

The aim of the publication is to describe the scientific reflection of academic analysis of travel journalism in the works of foreign researchers. The implementation of the aim involves tasks such as: descriptive analysis of the achievements of travel journalism researchers in the western world and implementation of the foreign experiences in Ukrainian media environment.

The analysis of social and ideological dimensions of travel journalism in Western media studies shows the following results. First of all, the travel journalism is studied in the conjunction with the development of tourism as a global entertainment industry. Secondly, travel journalism in the western media environment assume ideological functions, creating certain cultural stereotypes and forms the image of one nation in the cultural consciousness of another. Moreover, this kind of media plays an crucial social role in conforming hedonistic and epistemological needs of the growing number of global middle class and serves as a frame in the development of underdeveloped countries.

Ukrainian media corporations engage travel content into their information flows, they still use only the entertainment and advertising modalities of this content, but the usage of ideological dementions of travel journalism is being constantly ignored by the media experts.

Key words: travel journalism, tourism, unification, leisure, glocalization.

ПРОФЕСІЙНИЙ ПОРТРЕТ ЖУРНАЛІСТА: МОРАЛЬНА СКЛАДОВА

*В статті обґрунтовано потребу в моральних чеснотах працівників сучасних мас-медіа. У сього-
днішніх умовах розвитку суспільства, зокрема з огляду на його технологічність та ринковість, мо-
ральність як особистісна риса часто відіграє вирішальну роль у ситуаціях морального вибору, що
нерідко виникають у професійній діяльності журналістів. Міцну моральну базу як в особистісній,
так і в професійній сфері – християнські принципи й цінності – мають журналісти-християни.*

Ключові слова: мораль у професійній діяльності, моральність працівника мас-медіа, моральний вибір журналіста, технологічність, ринкові цінності, журналіст-християнин, християнські принципи й цінності.

У сучасних умовах розвитку суспільства загалом і соціальних комунікацій зокрема значної ваги набувають питання моралі, зокрема в професійній сфері. З огляду на засилля сучасних технічних і технологічних засобів подання викривленої інформації зростає роль морального стрижня працівника мас-медіа. Тож спробуємо змалювати соціальний і професійний портрет журналіста саме з погляду моралі. Актуальність такого спостереження підтверджує дослідниця Я. Ширченко, за словами якої, “моральна свідомість журналіста визначає його практичну діяльність” [25, с. 3]. Питання моралі в професійній діяльності працівників мас-медіа розглядали такі дослідники, як: Д. Авраамов, В. Іванов, О. Ільченко, В. Карпенко, С. Криворучко, О. Кузнецова, Г. Лазутіна, В. Сердюк, Я. Ширченко.

Суспільна моральність міститься в законах і звичаях. Відповідно до філософії об’єктивного духу Г. Гегеля, над особистими моральними переконаннями має стояти загальний моральний дух. Це стосується не лише особистості загалом, а й професіонала, зокрема журналіста. Розпочинати розмову про моральну основу діяльності журналіста необхідно, на наш погляд, з перших днів перебування на університетській лаві. Адже “освіта, відірвана від духу, совісті, віри й характеру, не формує людину, а розгнужує і псує її... “формальна освіченість” поза вірою, честю і совістю створює не національну культуру, а розбещення... цивілізації” [12, с. 300]. Сьогодні в процесі освіти й виховання основний акцент необхідно робити на розвитку індивідуальних якостей особистості, насамперед, духовно-моральних, які мотивують соціальну діяльність, спонукають людину до діяльності згідно із своїми установками й моральними вимогами суспільства. Наслідуючи систему моральних цінностей, індивід водночас створює нові цінності, які дають йому соціальну стійкість, особистий і психологічний комфорт [24, с. 323]. І в цьому процесі освіти й виховання певне місце мають посідати християнські цінності. На доцільності вивчення та використання досвіду християнської педагогіки в

світському вихованні наголошує І. Чорна [24, с. 323]. Саме така взаємодія світської та релігійної суспільної свідомості сприятиме у вирішенні нагальних моральних проблем сучасного суспільства.

За результатами соціологічного дослідження, Україні притаманна поліконфесійність, що природно генерує актуальність проблеми релігійної толерантності. Ідеться, насамперед, про толерантність у відносинах різних церков та релігійних груп і толерантність нерелігійних щодо релігійних [19, с. 58]. При цьому релігійні особи виявилися толерантнішими та впевненішими у своїх оцінках – 77% погодилися з необхідністю релігійної толерантності, тоді як у групі нерелігійних частка згодних із запропонованим твердженням виявилася значно меншою [19, с. 58]. Не підтвердилося припущення про те, що толерантність має бути більш виражена з боку невіруючих, оскільки саме віруючі більше за інших підтримали твердження про необхідність поважати будь-які релігії [19, с. 59]. Отже, така толерантність саме віруючих українців ще раз підкреслює, що релігійні переконання професіонала, зокрема журналіста, не заважають, а лише сприяють якісному виконанню професійних обов’язків, зокрема в складних ситуаціях морального вибору.

Першочерговість ролі людських якостей у розумінні духовності ХХІ ст. визначається вимогою утвердження так званої монадної особистості, тобто особистості, яка здатна репрезентувати свою націю, культуру, свою і тим самим маніфестувати індивідуальну постать універсального досвіду [17, с. 12–13]. Принцип монадності виявляється справжньою заявкою на духовність майбутніх часів. Так, з погляду теорії рішень, критерій колективності у розв’язанні проблем призводить до диктату більшості. А ще Платон запитував, як бути, коли в меншості виявляється мудрець? [17, с. 13].

Отже, крім колективності в соціальному житті (а тим більше у сфері духовності) потрібно, більше того – вкрай необхідно виявляється монадність, тобто чесноти особистості, її здатність репрезентувати цілий світ у межах індивідуальності [17, с. 13]. І не просто репре-

зентувати, а давати зразки вчинків, інтелекту й совісті. Це є важливим тому, що в наші часи ідеї та проекти повинні випробовуватись на здатність втілення в практичне життя конкретної особистості. Саме така вимога стала вузловим пунктом переходу у формуванні духовності ХХІ ст. від гуманізму як ідеології людини до персоналізму як утвердження самоцінності особистості, а не якихось абстрактних ідей [17, с. 14].

Сучасне суспільство відчуває потребу в моральних вчинках пересічних громадян, проте ще більше – в моральності журналіста-професіонала. Зрозуміло, що журналіст з огляду на специфіку своєї професії, зокрема її соціальний характер, постійно потрапляє в ситуацію морального вибору. За словами М. Берліна, в етичні проблеми буденності журналіста й редактора вже закладений конфлікт “між етичним вибором і службовими обов’язками”, а не просто між поганим і хорошим [4]. Як підкреслює професор журналістики Бостонського університету, немає жодного етичного кодексу, який давав би відповіді на всі випадки життя. З огляду на ситуацію конфлікту морального вибору з обов’язком та відсутність прописаних відповідей на всі морально-етичні проблеми, які виникають, вважаємо, що моральна позиція журналіста є вирішальною в прийнятті ним відповідних рішень. Інакше кажучи, ця позиція як “остання інстанція” перед запуском інформації в соціум.

За словами класика української журналістики В. Здоровеги, основне вміння професіонала у сфері масової комунікації – це “вміння *правдиво* (курсив наш. – Л. П.), оперативно, аргументовано, яскраво й переконливо писати, говорити та показувати, якщо йдеться про аудіовізуальні засоби інформації” [10, с. 12]. Ця думка є не менш актуальною сьогодні. Так, професор В. Різун в інтерв’ю газети “День” наголошує на тому, що “журналіст повинен мати Бога в голові, душі та серці” [16, с. 2].

З огляду на беззаперечну важливість моральних вчинків журналіста постає досить нагальне питання: моральність є тільки особистісною чи також і професійною рисою діяльності журналіста? Якщо це суто особистісна риса, то, по-перше, журналіст може ігнорувати її під час виконання професійних обов’язків; по-друге, вона не має стосунку до процесу підготовки журналістів. Вважаємо за необхідне підкреслити, що в журналістській, і навіть у журналістикознавчій царині існують два погляди на цю проблему.

Перший погляд: *моральність – це особистісна риса, яка важлива в професійній діяльності*. За приклад можна взяти глибоко віруючого журналіста-християнина, в якого єдність моральності професійної й особистісної – це міцна монолітна база його життєвої позиції, а відповідно соціальної позиції та професійної діяльності.

За прикладами звернімося до історії. Дослідники православ’я довели, що в Росії особли-

вий тип трудової етики виробили старообрядці. На особливу увагу заслуговує саме те, що високі моральні якості цих людей стали основою їхніх економічних успіхів. Досвід етики праці старообрядців підтверджує таку думку: бізнес, заснований на чесності, відповідальності, працелюбності, приводить до успіху. Проте така етика праці старообрядців не має шансів суттєво вплинути на економіку країни, оскільки представників цього вірування досить небагато в кількісному співвідношенні, вони живуть традиційними формами, і в них немає можливості для створення початкового капіталу. Отже, простежується здорова тенденція, що приводить до одержання високих результатів, проте для її розвитку необхідно створити відповідні умови.

Із цього погляду, у журналістиці сьогодні відбуваються невтішні процеси. Одним із сумних наслідків цих процесів у ЗМІ, за словами російського дослідника І. Дзялошинського, стала втрата журналістами соціального змісту своєї діяльності, оскільки з 1995 р. почала працювати модель професії журналіста як гри – на особистому рівні йде відокремлення себе-особистості від себе-журналіста. Це означає, що особистісні погляди, інтереси, переконання журналіста як людини не пов’язані з діями журналіста як професіонала. Дослідник зазначає, що в такому разі журналіст знімає з себе відповідальність за свої професійні дії та вчинки лише на тій підставі, що ставиться до своєї діяльності не як до соціально відповідальної, а як до певного виду гри.

Крім того, І. Дзялошинський підкреслює: один з гірких уроків останніх років полягає в тому, що значна частина російських журналістів вбачають у своїй діяльності не умову широкого й об’єктивного інформування суспільства, а можливість “отримати в свої руки ефективний інструмент особистої участі в політичній чи економічній боротьбі, в кращому випадку, як засіб індивідуальної самореалізації в очах враженої аудиторії і колег, що заздрісно зітхають” [8, с. 22]. Тобто розуміння призначення журналістики як соціальної діяльності зміщене в бік журналістики як ефективного засобу впливу.

Інший погляд журналістів і науковців – *моральність є обов’язковою складовою професійного портрету журналіста*. Таку позицію займає український дослідник В. Карпенко, який наголошує, що у сфері масових комунікацій моральність не є “суто особистою справою журналіста, а, виходячи на масового споживача інформації, може масово впливати позитивно чи негативно на суспільну свідомість” [15].

І тут постає запитання: чому настільки важлива моральність як професійна риса в журналістській діяльності? На наш погляд, першою причиною такої високої ролі моральності полягає у впливі, який справляють на споживача інформації ЗМІ загалом і журналіст зокрема. Тож В. Карпенко, розуміючи необхідність високої моральності “в кожному суспільно корисному

виді діяльності”, наголошує на винятковій потребі журналістів у цих чеснотах, оскільки завдяки роботі з масовою аудиторією “як моральність, так і аморальність тисячкратно множаться, поширюються і доходять до споживача” [15]. Тут ми не зупиняємося на конкретних способах впливу, один – мовний – є досить дієвий і виявляється в різноманітних формах [7, с. 11].

Друга причина пов’язана з природою журналістської професії як соціальної діяльності, тобто, як підкреслює Д. Авраамов, для професій, які мають справу з людьми, “технологічно доцільні і власне моральні сторони діяльності взаємопов’язані” [1, с. 28]. Хоча Г. Лазутіна не погоджується з таким підходом, оскільки вважає, що “відносини журналіста з об’єктом його впливу є технологічними, а моральний характер їх – це всього-на-всього ілюзія” [18, с. 44]. На наше переконання, дослідниця припускається помилки: саме під час цих “технологічних відносин” журналіста з об’єктом виявляється “моральне обличчя” журналіста незалежно від виду ЗМІ. У візуальних ЗМІ це більш прозоро, у друкованих – більш завуальовано, хоча аморальність важко приховати.

Д. Авраамов, переходячи від об’єкта до суб’єкта журналістської діяльності – самого журналіста, наголошує: “Моральні відносини стають елементом професійної діяльності, без яких вона не може відбуватися” [1]. З метою підтвердження цих слів звернемося до експерименту, проведеного Ю. Казаковим, який спробував укласти мінімальний звід суттєвих для журналіста-професіонала норм чи правил поведінки. Основна умова – жодна із цих норм/правил на не повинна ставити журналіста в позицію морального вибору. На практиці це виявилось неможливим. Дослідник “погорів” уже на першому пункті – “журналіст веде збір інформації лише чесними засобами й методами” [14, с. 204]. Тобто в основі вже першого правила лежить моральна категорія – чесність.

Окрім технологічності, за словами Д. Авраамова, також дуже сильно змінило ситуацію морального вибору журналістів активне вторгнення ринкових цінностей. Більшість працівників ЗМІ швидко переорієнтувалися на професійний успіх безвідносно до засобів його досягнення [1, с. 25]. З огляду на це часто пересічна людина стає для журналіста в кращому випадку – лише об’єктом професійної діяльності, в гіршому – “підсобним матеріалом для гучних сенсацій” [1].

Проблема морального вибору журналіста яскраво простежується на прикладі ділової чи корпоративної преси, оскільки працівник такого видання знаходиться постійно між двома колесами: з одного боку, примус, що випливає з організаційних норм професійної діяльності, з іншого – професійний обов’язок як система традиційних морально-етичних зобов’язань журналістики перед суспільством.

У випадку з діловими виданнями вибір, зроблений журналістом у конфліктних ситуаціях, не завжди свідчить на користь дотримання професійного обов’язку. Тож постає логічне, щоправда, майже риторичне запитання: “Наскільки легітимна інформаційна влада, що користується журналістом, найнятим на роботу в редакцію ділового видання?” [22, с. 3]. Крім того, з приводу морально-етичного обличчя ділових видань Росії О. Письменна підкреслює, що “сьогодні немає жодного російського ділового видання, яке б мало бездоганну репутацію серед представників бізнес-спільноти” [22, с. 3].

Постає питання: в чому авторка вбачає причини такого непривабливого стану справ? Традиційно джерела інформації журналістів цих видань – представники банків, компаній, фінансово-промислових груп і окремих фірм – намагаються з усіх сил використати кореспондента з метою лобіювання власних інтересів у бізнес-спільноті. У результаті, як мінімум, видання втягують у якісь фінансові інтриги чи, як максимум, воно стає простором конкурентної боротьби. У такому разі в цьому діловому виданні практично зникає об’єктивно представлена інформація та розумно підібраний коментар чи аналіз, а воно перетворюється на зібрання замовних матеріалів – “джинси”. Отже, потенційні читачі цієї преси втрачають джерело корисної, надійної та оперативної інформації.

Яка ж роль журналістів у такому виданні? Як зазначає О. Письменна, вони можуть запобігти цій сумній ситуації за умови, якщо, по-перше, керівництво зацікавлене зберегти репутацію незалежного інформаційного видання; по-друге, журналіст добре володіє кон’юктурою ринку й може запобігти втягуванню видання в різні інтриги; по-третє, зможе встояти проти спокуси використати свої знання для покращення власного добробуту, тобто публікування “не зовсім об’єктивної, зате добре оплачуваної інформації” [22, с. 3–4]. Проте питання підготовки добре оплачуваної інформації, актуальне для ділових видань, поширюється й на інші види ЗМІ.

І тут яскраво постає проблема моральності журналістської діяльності загалом і морального вибору журналіста зокрема. На рівні окремого видання йдеться про величезну прірву між тим, яке місце в суспільстві мають посідати ЗМІ, і тим, яке місце вони фактично посідають. За словами О. Письменної, проблема не в прийнятті етичних кодексів, а у їх виконанні на рівні редакції. Вихід із ситуації, що склалася, дослідниця вбачає в тому, що “працююча модель внутрішньоредакційного кодексу може бути сформована лише в тому випадку, якщо вона стане природним додатком до конкретної вітчизняної журналістської діяльності, а звід норм і правил професійної етики буде затребуваним у редакції як *практичний спосіб вирішення конфліктів і узгодження інтересів*” (курсив наш. – Л. П.) [22, с. 7].

Тож ідеться про необхідність укладання на основі загального етичного кодексу, який лише вказує напрям, зводів етичних стандартів на рівні редакції. Проте наступний крок – не покласти його під сукно. У Росії вже був такий прецедент: співробітники газети “Известия”, яка ще в липні 1995 р. прийняла розроблений редакційний етичний кодекс, відповідали на запитання про його існування приблизно таким чином: “Ні” або “Чули краєм вуха”. Хоча, як наголошує О. Письменна, кожного співробітника, якого брали на роботу до редакції після укладення кодексу, мали в обов’язковому порядку ознайомлювати з його змістом [22, с. 7]. І, звичайно, вимагати дотримання його норм під час виконання професійних обов’язків. Якраз останнє і є найважливішим і водночас найважчим етапом. Пояснення цього факту, на наш погляд, полягає в тому, що в ситуації морального вибору у фахівця, зокрема в журналіста, особистісний портрет бере гору над професійним – і людина, говорячи біблійною мовою, грішить.

Погляд з іншого боку: чи можливо налагодити контроль за дотриманням вимог професійної етики? Для цього необхідні “чіткі критерії оцінювання професійно-моральних вчинків”, у ролі яких О. Письменна пропонує виробити стандарти структурної організації ділових матеріалів як інструмент внутрішньокорпоративного контролю [22, с. 8]. Тобто запропоновано шляхом структуризації ділової інформації пов’язати принципи етичних кодексів з професійними стандартами для того, щоб вони почали працювати як елементи системи контролю за дотриманням колективних етичних норм.

Наводимо приклад такої трансформації принципу етичного кодексу в професійні стандарти. Цитуємо за Кодексом: “Ми прагнемо до пошуку істини, розуміючи, що в журналістиці це прагнення означає передачу точної, об’єктивної і достовірної інформації” [9]. О. Письменна підкреслює, що в стандартах має бути пояснено, яка це “об’єктивна інформація”. Текст не містить об’єктивної інформації за таких умов: 1) невідповідність місця матеріалу на шпальті та ступеня його емоційного накалу інформаційному приводу; 2) спостерігається смислове й інформаційне підкреслення другорядних деталей; 3) висловлюється категорична авторська думка, не підкріплена ні аналізом ситуації, ні розглядом або хоча б згадуванням аргументів протилежної сторони; 4) заголовок матеріалу несе інформацію, яка компрометує героя чи джерела, але не підтверджена текстом [22, с. 8]. На наш погляд, категорія істини, заявлена в межах етичного принципу, є філософською й тому дуже не конкретною. Необхідно пояснити, що стоїть за цим терміном саме в журналістській діяльності.

Якщо в Етичному кодексі прописано: “Ми категорично відмовляємося від брехні, якщо знаємо правду, і чинимо спротив будь-якому тиску в цьому зв’язку”, то в стандартах мають

конкретизуватися способи цього “спротиву будь-якому тиску”, тобто яких заходів слід ужити, якщо на редактора чи редакцію почали тиснути. У декларації засновників необхідно прописувати основні принципи, спрямовані на забезпечення незалежності редакцій і журналістів від впливів. Ще краще – прописати в декларації акціонерів, що вони приймають соціальну відповідальність ЗМІ та поважають принципи свободи слова й друку. Проте написати – це лише початок справи, дотримуватися цього на практиці виявляється практично неможливим, тому що все, зрештою, упирається у моральний вибір працівника – журналіста, засновника, акціонера. Тож, як наголошує О. Письменна, шлях формування етичного поля журналістської діяльності полягає не в адміністративному примусі, а в “конвенційній реальності, що спирається на добровільне погодження журналіста на самообмеження” [22, с. 10].

На наш погляд, для такого самообмеження (а йдеться як про фінанси, так і про престиж, славу тощо) має бути сильний стимул. Професійних морально-етичних принципів без особливого контролю замало. А особливість моралі й полягає в системі контролю: виконання моральних правил контролюється громадською думкою, яка не завжди справедлива й служить “гарантом моральності” [11, с. 86]. Коли посилюється контроль – знаходиться більше способів, як його уникнути, що безпосередньо пов’язано з “переступанням” через мораль. В українців є досить сумне прислів’я: “Закон як дишло, куди повернув, туди й вишло”. Одним із сильних стимулів може бути фінансовий, оскільки, за словами Г. Почепцова, чесна журналістика дорого коштує. Проте фінансовий стимул має бути не замість, а разом із сильним внутрішнім стрижнем журналіста, що базується на міцних моральних засадах.

Як наголошує В. Іванов, “добра журналістика є рентабельною, бо таким виданням довіряє аудиторія, і внаслідок цього вони мають більше рекламних прибутків” [13, с. 14]. Таку саму думку знаходимо і в О. Письменній, яка наголошує, що довіра читачів до видання є головним “козирем” з погляду комерційної ефективності [22, с. 10]. Тож рентабельно бути чесним перед читачем.

На наш погляд, основною перешкодою до такої журналістики, з погляду пересічного редактора, є стереотипне мислення щодо “довжини” цього шляху: завоювати довіру аудиторії, здобути гарну репутацію – це справа не одного дня. І де гарантія, що поки цей процес триватиме, видання не потоне в крижаних ринкових водах? Сьогоднішнє інформаційне суспільство надшвидке: починаючи з інформації з боку споживачів і закінчуючи прибутком з боку власників – усі хочуть задовольнити свої потреби просто зараз.

Проте на короткому шляху до надшвидкісного успіху та прибутків, як зазначає В. Іванов,

чатує інша небезпека – “недотримання норм етики призводить, знову ж таки, до втрати читача, глядача, слухача та зникнення видання взагалі” [13, с. 14]. Тому, як підсумовує дослідник, дотримання моральних принципів піде лише на користь чи мас-медіа, чи журналістові, оскільки винагорода журналіста не лише в довірі аудиторії, але й у шанобливому ставленні колег.

О. Письменна підкреслює, що необхідно провести серйозну роботу з приводу створення належного морально-етичного клімату в професії журналіста для того, щоб кожен член журналістської спільноти усвідомив, що “вчиняти етично – ефективна ділова практика” [22, с. 10]. Одразу виникає зауваження, яке дослідниця висувала до стандартів Етичного кодексу, – конкретизація. Необхідно деталізувати, що стоїть за словом “серйозна робота”. На наш погляд, це заходи, які мають проводитися, починаючи з університетської лави й закінчуючи щоденною редакційною практикою.

Тож і звернемося до думки практиків. Так, журналіст-практик К. Булкін щодо зв'язку особистих якостей з професійними підкреслює: “Я пишаюся тим, що, як сподіваюсь, можу називати себе журналістом – але я щасливий тим, що можу й не називати! Усвідомлення того, що твоя ознака (професійна чи будь-яка інша) залишається лише ознакою, не стаючи власне тобою, – важливе” [6]. Тобто журналіст підкреслює, що не професійні якості стають особистісними, а навпаки – особистісні якості переносяться відповідно й на професійну сферу.

Так, за словами А. Уварова, депутата муніципального зібрання Мценського району Орловської області, чим вищі моральні якості матиме лідер, тим більш безкровні й продуктивні будуть його дії [2]. На наш погляд, варто нагадати, що журналіст – це саме лідер громадської думки.

Як зазначає журналіст-практик і водночас журналістикознавець М. Балаклицький, по-перше, економічно вигідно наймати на роботу журналістів із чіткими моральними засадами; по-друге, коли їхні високі моральні стандарти доповнюють професійні якості, це підвищує імідж галузі як такої. І ця модель має бути життєздатною в Україні, оскільки економічна доцільність – один із найсильніших мотивів, здатних спонукати українську владу до реформ. Тобто вчений пропонує способи суспільних змін через трансформацію мас-медіа, зокрема на рівні журналіста-професіонала [3, с. 285].

Як уже йшлося вище, глибокі релігійні переконання є запорукою дотримання високих моральних цінностей. На думку філософа, головного редактора журналу “Людина і світ” В. Єленського, “чим більше в світських медіа буде християн, тим більш об'єктивно і всебічно буде представлена картина світу. Тому що християнин не може бути таким лише в храмі, а за його порогом забувати про свої цінності” [21]. Цю саму думку продовжує головний реда-

ктор християнського журналу “Голос Истины” В. Бойко, який наголошує, що в якій би сфері не працювали християни (політика, бізнес чи журналістика), основні принципи діяльності залишаються однаковими – необхідно “бути професіоналами в тій ніші, яку вони займають” [5]. Як підкреслює А. Макаренко, телеведучий, член правління Асоціації журналістів, видавців і мовців “Новомедія”: “Потрібно молитися й просити у Бога можливості, щоб залишатися християнином завжди і в будь-якій ситуації... розумію, що є певний тиск і виклик, коли віруюча людина працює в світській сфері” [20]. На актуальне питання морального вибору й компромісів телеведучий відповів, що на початку своєї діяльності допускав такі вчинки, які “з погляду мене сьогоднішнього є неприйнятними”. Питання висвітлення інформації, яка суперечить його особистим переконанням, журналіст вирішує технічно таким чином: “Для цього дуже важливе взаємопорозуміння й гарні стосунки зі спіробітниками”. На останньому й наголошує журналіст: “Налагодити гарну комунікацію з колегами по роботі та заслужити їхню повагу дуже важливо” [20]. Отже, умовою виходу зі складних професійних ситуацій журналіста-християнина є повага співробітників до його глибоких моральних переконань та чіткої позиції.

За словами відомого вченого П. Сорокіна, “якщо індивіду не властиві тверді переконання з приводу того, що правильно, а що не правильно, якщо він не вірить в Бога чи в абсолютні моральні цінності, якщо він більше не має поваги до своїх обов'язків, і, нарешті, якщо його пошуки задоволення і чуттєвих цінностей є найважливішими в житті, то що може вести й контролювати його поведінку щодо інших людей?” Відповідь вченого однозначна – нічого. Така людина, йдучи на повідку своїх бажань і жадань, втрачає всякий моральний і раціональний контроль і навіть, як підкреслює П. Сорокін, здоровий глузд [23, с. 429]. Поведінка такої людини визначається співвідношенням власної та чужої фізичної сили, яка підміняє моральні поняття, зокрема справедливість.

Отже, попри досить потужні соціальні чинники, які примушують журналіста схити під час морального вибору (впливовість, технологічність, ринковість), визначальними вважаємо особистісні моральні переконання, які відіграють вирішальну роль і в професійній діяльності. Міцною базою таких професійних моральних переконань для журналіста-християнина є християнські принципи й цінності.

Список використаної літератури

1. Авраамов Д. С. Человек для субботы? / Д. С. Авраамов // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2004. – № 1. – С. 24–32.
2. Андрей Уваров: “Чем выше моральные качества лидера, тем более бескровно и более продуктивно будет его действие” [Элек-

- тронный ресурс]. – Режим доступа: <http://profkomanda.edinros.ru/article/305>.
3. Балаклицький М. Медіатизація протестантизму в Україні 1991–2010 років : монографія / М. Балаклицький. – Харків : Харків. істор.-філол. тов-во, 2011. – 379 с.
 4. Берлин М. Советы преподавателю журналистской этики [Электронный ресурс] / Майкл Берлин // Журналист и этика – 95. Специальное приложение к журналу “Журналист”. – 1995. – № 12. – Режим доступа: <http://www.medialaw.ru/selfreg/5/07.htm>.
 5. Бойко В. Бывает ли журналистика христианской? / Виталий Бойко [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.maranatha.org.ua/cnews/r/62517>.
 6. Булкін К. Новорічне побажання в час кризи: думати про важливе і діяти! [Електронний ресурс] / Кирил Булкін // Журнал Кирила Булкіна. – 2009. – 02 січня. – Режим доступу: <http://www.risu.org.ua/ukr/blogs/article;26701>.
 7. Данилова А.А. Манипулирование словом в средствах массовой информации / А.А. Данилова. – М.: Добросвет: Изд-во “КДУ”, 2009. – 234 с.
 8. Дзялошинский И. Информационное пространство России: структура, особенности функционирования, перспективы эволюции / Иосиф Дзялошинский; Московский центр Карнеги. – М., 2001. – Сентябрь. – 30 с.
 9. Етичний кодекс українського журналіста [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.cje.org.ua/codecs/43>.
 10. Здорова В. Й. Теорія і практика журналістської творчості: [підручник] / В. Й. Здорова. – 2-ге вид., перероб. і допов. – Львів: ПАІС, 2004. – 268 с.
 11. Зеленкова И. Л. Этика: учеб. пособ. и практ. / И. Л. Зеленкова, Е. В. Беляева. – Минск: Тетра-Системс, 1997. – 368 с.
 12. Ильин И. А. Наши задачи: Историческая судьба и будущее России: статьи 1948–1954 гг. / И. А. Ильин. – Москва: Рарог, 1992. – Т. 1. – 344 с.
 13. Иванов В. Журналіст і суспільство / В. Иванов // Етика в редакційному повсякденні. – Київ: Академія Української Преси: Центр Вільної преси, 2010. – С. 11–25.
 14. Казаков Ю.В. На пути к профессионально правильному. Российский медиаэтнос как территория поиска / Ю.В. Казаков. – М., 2001. – 656 с.
 15. Карпенко В.О. До питання про етичні засади в роботі журналіста [Електронний ресурс] / В.О. Карпенко. – Режим доступу: <http://journalib.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1292>.
 16. Кононенко І. Володимир Різун: “Основна проблема журналістики – відсутність корпоративної професійної ідеї” / Ірина Кононенко // День. – 2008. – № 25. – 12 лютого. – С. 1–2.
 17. Кримський С. Б. Заклики духовності ХХІ століття: [3 циклу щоріч. пам’ят. лекцій ім. А. Оленської-Петришин, 2002 р.] / С. Б. Кримський. – Київ: Академія, 2003. – 32 с.
 18. Лазутина Г.В. Профессиональная этика журналиста: учебное пособие / Г.В. Лазутина. – Москва: Аспект Пресс, 2000. – 208 с.
 19. Паращевін М. Релігія та релігійність в Україні / Максим Паращевін; за ред. С. Макеєва; переднє слово О. Іващенко. – Київ: Ін-т політики, Ін-т соціології НАН України, 2009. – 68 с.
 20. Пинчук Т. Андрей Макаренко, член правления Ассоциации “Новомедиа”, телеведущий: “В Украине актуально делать светские телевизионные каналы, которые построены на правильном основании” [Электронный ресурс] / Татьяна Пинчук. – Режим доступа: <http://novomedia.org/node/1307>.
 21. Пинчук Т. Виктор Еленский: “Чем больше в светских медиа будет христиан, тем более объективно и всестороннее будет представлена картина мира” [Электронный ресурс] / Татьяна Пинчук. – Режим доступа: <http://telekritika.ua/daidzhest/2009-07-02/46594>.
 22. Письменная Е. В. Профессионализм и этика: проблема морального выбора в деловой журналистике (из российского опыта) / Е. В. Письменная // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. – 2000. – № 2. – С. 3–10.
 23. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / Питирим Сорокин; общ. ред., сост. и предисл. А. Ю. Согомонов; пер. с англ. С. А. Сидоренко. – Москва: Политиздат, 1992. – 543 с.
 24. Черная И. Ю. Использование духовно-нравственного потенциала отечественной культуры в воспитании личности / И. Ю. Черная // Вестник Санкт-Петербургского университета. Сер. 6. – 2007. – Вып. 4 – С. 319–324.
 25. Ширченко Я. І. Журналістська етика: проблеми і концепції (світовий та вітчизняний досвід): автореф. дис. ... канд. соц. ком.: 27.00.01 / Я. І. Ширченко; Інститут журналістики КНУ ім. Тараса Шевченка. – Київ, 2008. – 16 с.

Стаття надійшла до редакції 03.10.2014.

Пономаренко Л. Г. Профессиональный портрет журналиста: моральная составляющая

В статье обосновывается потребность в моральных качествах работников современных масс-медиа. В современных условиях развития общества, а именно с учетом его технологичности и рыночности, моральность как личностная черта часто играет решающую роль в ситуациях морального выбора, которые нередко возникают в профессиональной деятельности журнали-

стов. Крепкую моральную базу как в личностной, так и в профессиональной сфере – христианские принципы и ценности – имеют журналисты-христиане.

Ключевые слова: мораль в профессиональной деятельности, моральность работника масс-медиа, моральный выбор журналиста, технологичность, рыночные ценности, журналист-христианин, христианские принципы и ценности.

Ponomarenko L. Professional Portrait of Journalist: Moral Component

The article highlights on the moral component of professional portrait of a modern media reporter. Topicality of the presented observations depends on modern technologies that contribute greatly to the presentation of distorted, incomplete, and misleading information. Accordingly, important question of individual moral, personal virtues of the media employee arises. Journalist's personal moral qualities are of special importance due to the fact that the professional activity is closely connected with the dilemma of moral choice, i. e. the choice between ethical and professional aspects, because no code of ethics that would give answers to all calls of life exists.

Researchers of the media share two points of view on morality as an aspect of the portrait of professional journalist. According to the first one, morality is a personal trait, optional in the profession. The others say that morality is a mandatory trait of the journalist. The key question is: whether media technologies are crucial, or it is still morality.

The other factor that influences the situation of moral choice making is market values. It goes here about publication of not completely biased, but well-paid for information. However, money stimulus should complement a strong inner core of a journalist, not contrary to the latter. Scientists agree that good practice of journalism is profitable, but the way to it goes through building up the trust of audience and it takes time.

Moreover, Christians – journalists are professionals with a strong moral conviction who follow Christian principles and values both in the personal as well as professional fields.

Key words: professional ethics, morality of journalists, moral choice of journalist, technology, market value, Christian journalist, Christian principles and values.

ПІДРУЧНИКИ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ В УМОВАХ БІЛІНГВІЗМУ

У статті розглянуто ознаки інтерференції в мовному наповненні підручників українською мовою, що зумовлено наявним білінгвізмом в Україні. Запропоновано рекомендації для усунення лінгвістичних помилок у творенні навчального видання.

Ключові слова: підручник, білінгвізм, інтерференція, культура видання.

Якість освіти визначається її змістом, який значною мірою залежить від якості підручників, посібників, монографій, інших навчальних і наукових видань. У зв'язку з кількісним зростанням видаваної навчальної літератури українською мовою виникли проблеми іншого порядку. Гостро постало питання про якість видань: наскільки вони відповідають вимогам ВНЗ і державному освітньому стандарту.

Ефективність процесу підручникотворення забезпечує "поліпшення процедури експертизи і аналізу результатів апробації навчальної літератури" [13, с. 4]. Водночас відсутність розробленої процедури аналізу, оцінювання й перевірки підручників, на думку Д. Зуєва, ускладнює процес їх створення, негативно впливає на якість навчальної літератури [6].

Процес підручникотворення визнає "історію навчальної книги як історію формування методик її аналізу" [3, с. 246]: вперше у 50-х рр. XX ст. визначено психологічні вимоги до підручника Н. Менчинською, висвітлено оцінки безпосередніх користувачів підручника – вчителів і учнів Є. Перовським; започатковано випуск щорічного видання "Проблеми шкільного підручника" В. Бейлінсоном (1974 р.), у якому з 1980 р. введено постійну рубрику "Результати аналізу і перевірки підручників й інших навчальних книг"; активізовано науковий пошук щодо проблеми аналізу підручника у фундаментальних працях В. Бейлінсона [2], В. Беспалька [3], Д. Зуєва [6]; в умовах державної незалежності України започатковано випуск збірника наукових праць "Проблеми сучасного підручника" з публікаціями провідних педагогів (Н. Буринської, О. Савченко та ін.) [13].

Захист національної мови в освітній сфері можливий лише за умови підтримання її комунікативної потужності та чистоти літературного стандарту. Це цілком стосується й сучасного українського підручника, який не тільки зазнає інтенсивних іншомовних впливів, а й розхитується внутрішньою нестабільністю, що пов'язана з явищем білінгвізму в літературному мовленні. Не забезпечивши виключного функціонування української мови у сфері внутрідержавного офіційного спілкування, не подолавши надмірної варіативності літературного мовлення, не запровадивши єдиний літературний стандарт, передусім у на-

вчальній літературі, українській мовній спільноті буде надзвичайно складно відстояти своєрідність власної мови, а відтак, і свою національну автентичність.

Принцип автентичності диктує включення до складу корпусу тільки автентичних матеріалів. У зв'язку із цим варто зазначити, що поняття автентичності часто досить широко інтерпретується. Так, зміст підручника може бути автентичним за своїм походженням, коли він написаний носіями мови, автентичним за своїми властивостями, коли написане автором – не носієм мови, не відрізняється від написаного в природно-мовному середовищі, й автентичним за своїми функціями, коли матеріал природно вписується в навчальний процес незалежно від авторства. Тому головним критерієм автентичності тексту підручника є досконале мовне наповнення, що й відображає культуру навчального видання.

Виходячи із соціолінгвістичного аспекту розгляду підручника, слід досліджувати білінгвізм як беззаперечний соціальний феномен. У цьому розумінні білінгвізм – це співіснування двох мов у межах одного й того самого мовного колективу, що використовує ці мови у комунікативних сферах відповідно до соціальної ситуації та інших параметрів комунікативного акту. На сьогодні вченими в галузі мовних контактів визнано як позитивний, так і негативний взаємовплив мов серед білінгвів. Білінгвізм як явище, яке відображає позитивний вплив однієї мови на іншу, визначається лінгвістами як "трансференція", втім, більшість досліджень проводиться в галузі порушень мови білінгвів, тобто негативного впливу певної мови на іншу, і визначається терміном "інтерференція".

Інтерференція як процес і результат процесу, неминучий наслідок взаємодії мовних систем становить порушення носієм двомовності та багатомовності правил співвідношення контактуючих мов, які виявляються у відхиленні від норми й системи другої мови під впливом рідної (чи домінантної) мови [1].

В українському мовознавстві білінгвізм розглядається у контексті російсько-української двомовної практики. Інтерференційний вплив російської мови в сучасній україномовній ситуації дуже відчутний. Найцікавішими дослідженнями цієї проблеми, на нашу думку, є праці Б. Ажнюка, Р. Кіся, Л. Масенко, І. Кононова. Характеристику, типологію класифікації та механізми прояву

інтерференції розглянуто в працях Р. Белла, О. Біляєва, А. Богуш, В. Брицина, Є. Верещагіна, Є. Голобородька, Ю. Дешерієва, О. Карлінського, А. Мартіне, С. Семчинського, А. Супрун, М. Успенського.

Мета статті – розглянути ознаки інтерференції в підручниках українською мовою, розробити основні рекомендації для усунення лінгвістичних помилок у творенні навчального видання.

Інтерференція проявляється у людини, яка виконує переклад з однієї мови на іншу, коли вона намагається компенсувати якісь елементи, явища та функції однієї мови елементами, явищами та функціями іншої, що може призвести до буквалізму, викривлення змісту. Саме такий прояв білінгвізму характерний для авторських рукописів навчальних видань, що потребують редакторської допомоги.

Група інтерферентних лінгвістичних ознак представлена найбільш широко і охоплює такі області, як фонетика, граматика й лексика. Оцінюючи з лінгвістичної точки зору текстове наповнення підручника, слід брати до уваги відповідність мовного змісту навчального посібника заявленому рівню, необхідному для роботи з ним; облік іншомовних соціально-культурних реалій у мовному змісті навчального посібника; жанрову, стильову й функціональну репрезентативність мовного змісту навчального посібника; збалансованість лексичного й граматичного складу мовного змісту навчального посібника.

У практиці перекладацької та лексикографічної роботи над мовним наповненням навчального видання особливі труднощі становлять міжмовні відносні синоніми схожого вигляду. Усі ці семантично неоднорідні випадки об'єднує та практична обставина, що слова, які асоціюються та ототожнюються (внаслідок схожості у відображенні) у двох мовах, у плані змісту або вжитку не повністю відповідають один одному. Більшість цих одиниць є небезпечною саме для осіб, які впевнено користуються мовою на задовільному рівні. Так виникають численні семантичні кальки та випадки порушення лексичної сполучуваності або стилістичної узгодженості при перекладах рідною мовою і навіть в оригінальному слововживанні в рідній мові. Із точки зору теорії мовних контактів перекладацькі помилки в підручниках, що виникають в умовах білінгвізму, є окремим випадком інтерференції, тобто відхилення від структури або норм однієї мови під впливом зразків іншої мови, які спочатку мають тимчасовий характер, але потенційно можуть призвести до перебудови структурно більш організованих галузей цієї мови. Іноді важко засвоїти граматичні явища іншої мови, які відсутні у рідній. Там, де є вибір, перевага, як правило, надається тому, що більше схоже на рідну мову [1].

Інтерферени – ненормативні одиниці як результат білінгвізму розподіляються на дві групи:

1. Одиничні лексеми-інтерферени – ті, що відрізняються фонетичними елементами та відмінні за структурними й фонетичними особливостями. Наприклад, лексема **поскільки** у реченні *Поскільки фірма має домовленість про перевезення працівників*. Ця інтерференца виникає від російського сполучника **поскольку** і має лише фонемний склад відповідно до орфоепічних норм української мови **поскільки**, хоча нормативно функціонує власне український сполучник **оскільки**. Ще один приклад інтерферем, відмінних структурними й фонетичними особливостями: Є *зауваження до **учбового** процесу*. У лексико-семантичній системі не існує іменників “учоба, учба”, від яких міг би бути утворений прикметник **учбового**. Нормативним є лише прикметник **навчальний**, функціонування якого не суперечить структурним можливостям мови.
2. Ненормативні словосполучення. Наприклад, у реченні *Мети заняття не досягнуто, **так як** не висвітлені всі питання плрядку денного* виділені одиниці є інтерферемою, що виникає в результаті буквального перекладу російського сполучення **так как**, в українській мові є інші сполучні засоби причини: **тому що, через те що, бо тощо**.

До інтерферем окресленого типу належить чимало ненормативних утворень типу *тим не менше* (замість *проте, втім*), *в якості* (як), *користується повагою* (мати повагу), *приймати участь* (брати участь), *до цих пір* (до сі, донині, дотепер, до сьогодні), *на цей рахунок* (щодо, з приводу), *з точки зору* (з погляду) і ці приклади потребують редакторської правки.

Постійний контактний білінгвізм призводить до виникнення одиниць, на утворенні яких різною мірою позначається дія інтерференційних чинників. Відповідно такі мовні елементи піддаються різному ступеневі адаптації до законів української мови. Найбільшої адаптації до граматичних чи словотворчих особливостей зазнають кальки, що з'являються внаслідок запозичення внутрішнього плану нового слова та його моделі для реалізації на власному мовному ґрунті. Часткове пристосування до системного потенціалу мови властиве росіянізмам. Росіянізми – слова чи мовні звороти, утворені за зразком російських мовних форм, що можуть зазнавати часткової адаптації до фонетичного складу чи словотворчих особливостей української мови. У процесі лінгвообстеження навчальних видань, що потрапляють на редакційну правку, нами були виявлені ненормативні лексеми-росіянізми, що характеризуються різними ознаками.

1. Інтерфенти, які не зазнали фонетичних змін, оскільки графічне вираження їх збігається у російській та українській мовах. Наприклад: *Цілитель Матвій знімає порчу, **сглаз**, вожить...;... **наряду** з тим, що влітку попит на цигарки та лікєро-горілчані вироби завжди зменшується;... роботи – **невпроворот***. Виділені одиниці є росіянізмами, що мають в українській мові нормативні еквіва-

ленти: уроки, навроки; поряд, нарівні; сила-силенна, невпрогорт, безліч.

2. Лінгвоодиноці, у яких відбулася часткова адаптація окремих фонетичних елементів, зокрема пристосування відмінних російських та українських звуків (и/і, ы/и; е/є; з/є). Росіянізми зафіксовані у таких реченнях: *Необхідно вживати відвар шиповника* (рос. [і] – укр. [и]; нормативна лексема – *шипшина*);... *творчі особистості – великі язви* (рос. [ы] – укр. [и], при нормі – *уїдлива людина*); *Замість нього вони водрузили прапор чеченський і намалювали на стіні свастику* (рос. [и] – укр. [и], нормативний відповідник – *встановити*).
3. Російські одиниці, у яких змін зазнають засоби вираження граматичних категорій, зокрема адаптуються до законів української мови флексії ненормативних лексем. Так, слово *приймна* (від рос. *приёмная*) у реченні *Увійшовши в приймну, можна запитати секретаря про графік роботи директора* функціонує внаслідок часткового пристосування до іншої мови, що відбувається за умови різного графічного вираження одиниць.
4. Росіянізми, що, потрапляючи у лексичну систему мови-запозичувача, зазнають адаптації до словотворчих особливостей. Так, у реченні *На виборах було висунуто декілька кандидаток-однофамільниць* виділена лексема співвідноситься з російським іменником *однофамилица* зі зміненим словотворчим афіксом.

Отже, у лексико-семантичній системі української мови унаслідок мовних контактів з'являються як позитивні запозичення – лінгвоодиноці, що не порушують структурних можливостей мови (кальки, власне запозичення, русизми), так і негативні – інтерферени, які нівелюють національно-мовну своєрідність, а тому повинні вилучатися з ужитку. Лінгвістичний статус ненормативних елементів у навчальному виданні залежить від того, якого ступеня адаптації до внутрішніх законів української мови зазнає подане утворення.

Процес редагування навчальних видань напряму пов'язаний з усуненням проявів інтерференції в авторських рукописах. Оскільки «редагування – це приведення об'єкта редагування у відповідність із чинними у певний час у конкретному суспільстві нормами, а також його творча оптимізація, метою яких є отримання заданого соціального ефекту» [11, с. 7], редактор повинен не лише виправляти до тексту повідомлення, а й виконувати цілу низку завдань, найважливіші з яких: нормалізація повідомлень; інтерпретація повідомлень; адаптація повідомлень; уніфікація або урізноманітнення повідомлень; естетизація повідомлень [11, с. 16].

Робота над усуненням інтерферем є ефективною, коли мовець усвідомлює суть помилки, механізм її виникнення, не обмежується загальними правилами (наприклад, це калька). Так, обираючи з попарно поданих висловів *персле-*

ктива на майбутнє – плани на майбутнє, доходимо висновку, що запозичене слово *перспектива* вживається у значенні *погляд у далекий час, плани на майбутнє*, тому недоречно вживати поруч запозичене та українське слово по суті в тому ж самому значенні. Подібне у фразі *на сьогоднішній день*, де саме слово *сьогодні* утворене із сполучення *сього дня* (порівняй: *широко поширений*), у сполученні *в першу чергу – насамперед, найперше, перш за все, передусім; підстрікати – підбурювати; яд – отрута; врачування – лікування; міроприємство – захід; співпадати – збігатися* тощо. Окрім цього, *два мільйона, три депутата, чотири кілометра*, де числівники *два-три-чотири* в українській мові вимагають іменників у називному відмінку множини – *два, три, чотири мільйони (депутати, кілометри)*. Дуже частими є випадки домінування російськомовного закінчення – а (-я) у формі родового відмінника однини іменників чоловічого роду (*сахара, меди, інститута, штаба, жанра, фейлетона*), натомість в українських іменниках у такій формі перевагу має – у (-ю). Закінчення – а (-я) має кілька тематичних груп: іменники чоловічого роду на позначення істот (*Івана, Василя, тигра*), конкретних одиничних предметів (*апарата, акта*; хоч є *апарату, акту* – в іншому значенні), математичних та технічних термінів (*синуса, атома*), назв днів тижня і місяців (*вівторка, квітня*) тощо.

Робота над усуненням інтерферентів спонукатиме науковця, для якого мова є своєрідною професіограмою, до постійного вдосконалення. Позитивна динаміка у цьому процесі на сьогодні у тих, для кого рідною не є українська мова, є ознакою шанобливого, дбайливого ставлення до державної мови, турботу про її збереження та утвердження.

З лінгвістичної точки зору проблема двомовності полягає в тому, щоб описати ті кілька мовних систем, які виявляються в контакті одна з одною; виявити ті відмінності між цими системами, які ускладнюють одночасне володіння ними, і передбачити таким чином найбільш ймовірні прояви інтерференції, яка виникає в результаті контакту мов, і, нарешті, вказати в поведінці двомовних носіїв ті відхилення від норм кожної з мов, які пов'язані з їх двомовністю.

Недооцінка явища інтерференції в професійно орієнтованій міжкультурній комунікації призводить до різних помилок, фонетичних і фонологічних порушень, неточностей, переколювань і зриву комунікації. Інтерференція може проявлятися на різних рівнях і в різних видах міжкультурної комунікації та перекладу деструктивно і конструктивно. Деструктивна інтерференція знижує якість професійно орієнтованої літератури, у тому числі навчальних видань.

Оцінюючи з лінгвістичної точки зору текстове наповнення підручника, слід брати до уваги відповідність мовного змісту навчального посібника заявленому рівню, необхідному для роботи з ним; облік іншомовних соціально-куль-

турних реалій у мовному змісті навчального посібника; жанрову, стильову й функціональну репрезентативність мовного змісту навчального посібника; збалансованість лексичного й граматичного складу мовного змісту навчального посібника.

Висновки. Зростання рівня культури навчальних видань через захист української мови можливий лише за умови підтримання її комунікативної потужності та чистоти літературного стандарту.

Впровадження нових освітніх стандартів і соціальне замовлення на отримання якісних з лінгвістичної точки зору навчальних посібників українською мовою зумовлюють необхідність удосконалення їх експертної оцінки в межах редакторсько-видавничої діяльності.

Зважаючи на подану інформацію, варто підсумувати, що власний досвід наукової та практичної діяльності дає змогу твердити, що на сьогодні, а тим більше в майбутньому, для України надзвичайно актуальним напрямом розвитку видавничої справи є оцінювання підручника шляхом глибокого теоретичного аналізу, експериментальної перевірки в навчальному процесі, визначення показників оцінювання мовного наповнення підручників та виокремлення критеріїв їх експертного оцінювання щодо культури видання.

Список використаної літератури

1. Алимов В. В. Интерференция в переводе (на материале профессионально ориентированной межкультурной коммуникации и перевода в сфере профессиональной коммуникации) : автореф. дис. ... д-ра филол. наук [Электронный ресурс] / В. В. Алимов. – Москва, 2004. –

Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/interferentsiya-v-perevode#ixzz3Ro8octbB>.

2. Бейлинсон В. Г. Арсенал образования / В. Г. Бейлинсон. – Москва : Книга, 1986. – 288 с.
3. Беспалько В. П. Теория учебника: Дидактический аспект / В. П. Беспалько. – Москва : Педагогика, 1988. – 160 с.
4. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. – Київ ; Ірпінь : Перун, 2001. – 1440 с.
5. Дорошенко С. І. Вступ до мовознавства / С. І. Дорошенко, П. С. Дудик. – Київ : Вища школа, 1974. – 295 с.
6. Зуев Д. Д. Школьный учебник / Д. Д. Зуев. – Москва : Педагогика, 1983. – 240 с.
7. Кочерган М. П. Вступ до мовознавства / М. П. Кочерган. – Київ : Академія, 2001. – 368 с.
8. Кочерган М. П. Загальне мовознавство / М. П. Кочерган. – Київ : Академія, 1999. – 288 с.
9. Лазаренко Л. О. Лексична інтерференція в усному румунському мовленні в Україні / Л. О. Лазаренко // Мовознавство. – 1996. – № 2–3. – С. 32–38.
10. Новый тлумачний словник української мови : у 4 т. – Київ : Аконті, 1999.
11. Партико З. В. Загальне редагування: нормативні основи : навч. посібн. / З. В. Партико. – Львів : Афіша, 2004. – 358 с.
12. Проблеми сучасного підручника : зб. наук. праць. – Київ : Комп'ютер у школі та сім'ї, 1999. – 196 с.
13. Савченко О. Я. Якість і варіативність шкільних підручників як умова запровадження Державних стандартів початкової освіти / О. Я. Савченко // Початкова школа – 2001. – № 8. – С. 10–12.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2014.

Антоненко И. Ю. Учебники на украинском языке в условиях билингвизма

В статье рассматриваются особенности интерференции в языковом наполнении учебников на украинском языке в связи с существующим билингвизмом в Украине. Предлагаются рекомендации для ликвидации лингвистических ошибок в создании учебных изданий.

Ключевые слова: ученик, билингвизм, интерференция, культура издания.

Antonenko I. Ukrainian-Language Handbooks in Bilingual Conditions

The introduction of new educational standards and social order for a qualitative from a linguistics viewpoint Ukrainian-language handbooks require improvements in methods of their expert evaluation within editorial-publishing process. Handbooks content will be considered authentic if it is written by native speaker; by its characteristics if the text is written by a non-native speaker does not differ from that written in verbal environment; by its functions if verbal material naturally fits educational process. It is, therefore, important to define the place occupied by handbooks' content.

Under the sociolinguistic aspect bilingualism should be considered as social phenomenon. It is confessed that interference effect is the result of language systems interaction in the sphere of bilingualism. And it is characterized by deviation from standards and system of non-dominant language by influence of native language (dominant language).

The cluster of interference linguistic features is widely represented and includes such spheres as phonetics, grammar and vocabulary. Evaluating handbooks' content from a linguistics point of view scholars should take into account that compliance of lexical content of texts to the declared level you need to work with; social and cultural realities in text content; genre, style and functional representation of text content; balance between lexical and grammatical components in handbook.

The culture of scientific publications by Ukrainian language protection is only permissible through the supporting of its communicative power and purity of literary standard.

Key words: textbook, bilingualism, interference effect, culture of book publishing.

ФОТОКНИГА – ЗАТРЕБУВАНИЙ ЕКСКЛЮЗИВ СЬОГОДЕННЯ

У статті простежено історію формування фотовидань. Розглянуто видавництва, які друкують фотокниги, та сучасні технології їх виготовлення.

Ключові слова: альбом, фотокнига, фотографія.

Фотовидання сьогодні – це результат еволюції фотомистецтва, видавничої справи та поліграфії. Поштовхом для створення такого виду видань було винайдення фотографії у XIX ст. З часом фотографія набула форми не тільки візуального мистецтва, а й особливої форми передачі думки, втілення творчого задуму. З появою перших фотовидань відбувалось осмислення фотозображень, які повинні були відображати задум автора, його настрій, переживання, ставлення до сюжету зйомки. Фотовидання набули популярності завдяки силі дії зорового образу, його точності й доступності. Фотоальбоми та фотокниги стали своєрідним відображенням часу.

З'являються нові можливості якісного друку фотографій. Сучасні комп'ютери й програмне забезпечення дають можливість обробити фотографії на найвищому рівні, а поліграфічне устаткування – друк та післядрукарські процеси. Обидві ці причини визначають розвиток такого виду видань, як фотокнига, що потребує окремого дослідження.

Окремі аспекти підготовки висвітлено в працях О. Буковецької, О. Мжельської, С. Пономаренко, Н. Харітонової, Л. Шехуріної та ін. Проте на сьогодні існують труднощі з теоретичним визначенням поняття “фотокнига”, описом її сутнісних та концептуальних особливостей, вибором технології її виготовлення тощо.

Мета статті – простежити історію формування фотовидань; розглянути видавництва, які друкують фотокниги, та сучасні технології їх виготовлення.

Історія формування фотовидань та роль фотокниги сьогодні

Фотовидання – це явище еволюції фотомистецтва, видавничої справи та поліграфії. Фотовидання, до яких ми сьогодні зараховуємо альбоми, фотокниги, фотокартки, фотолістівки, плакати та календарі, беруть свій початок у період винайдення й створення фотографії. У 1826 р. французом Нісефором Ньепсом була зроблена перша в історії фотографія, яка мала назву “вид з вікна”. У 1840 р. англієць Фокс Тальбот винайшов спосіб отримання й закріплення зображення на папері.

В Україні фотографія з'явилась приблизно в 40-х рр. XIX ст. – коли в країну почали приїжджати іноземні фотографи, учасники щорічних міжнародних Київських ярмарок – “Контрактів”.

Першими фотографами-поселенцями були французи Жак і Шарль-Поль Гербсти. У 1860–1890-х рр. відкрилися фотостудії професіоналів в Одесі, Харкові, Полтаві та інших великих містах. До 1914 р. у Києві працювало близько 70 комерційних фотографів [4].

У 1860 р. була винайдена техніка натурної зйомки. Фотографи знімали пейзажі, мандрівники створювали етнографічні натурні зйомки. Але фотографія як результат наукового пошуку, як спосіб пізнання життя, як результат відтворення й відображення навколишнього світу не могла існувати сама по собі. Окремо існуючі фотознімки ще не були суспільно значущими. Поступово досвід фотографування почали застосовувати в книжковій справі.

Історія фотоальбомів починається з 1830 р. Тоді це були книги, в яких розміщували перші фотографічні експерименти. Фотоальбоми з'явилися у продажу трохи пізніше, коли фотографії стали доступніші. Саме тоді альбоми були гарним подарунком для зберігання сімейних фото або колекційних листівок [6].

Дизайн фотоальбому розвивався, щоб не відставати від технологій. Покращувалась якість та зовнішній вигляд, наприклад, фотоальбом у шкіряній палітурці був позолочений або інкрустований перламутром, чи навіть оздоблений коштовним камінням.

Загалом процес виготовлення книг з фотографіями в минулому столітті був трудомістким. Фотооригінал копіювали вручну у вигляді малюнка або гравюри і вже з них друкували тираж. Іноді для всього тиражу готували фотознімки, які потім вклеювали в книжковий блок.

Винайдення автотипії як способу репродукування фотозображень дало поштовх для розвитку фотовидань. З появою перших фотовидань відбувалось осмислення фотозображень, які повинні були відображати задум автора, його настрій, переживання, ставлення до сюжету зйомки. Таким чином, на межі XIX–XX ст. відокремились два основних різновиди фотографії: художня та документальна.

Досить цікавим фактом в історії розвитку фотовидань є поява фотомонтажу як способу інтерпретації дійсності. Він став основним засобом вираження авторської думки в оформленні книг.

У 1940-х рр. фотографія не лише стає головною зафіксованою подією, а й диктує особливі умови для реалізації фотографії як носія історичної правди. Фотоальбоми, журнали, плака-

ти того часу, що набули антикварної цінності, високо цінуються, оскільки є практично фотографічними оригіналами – поліграфічний друк на папері був завершеною формою існування фотографії того часу [5].

У цей період друкуються альбоми, в яких фотографія є основним елементом передачі інформації, де текст виконує допоміжну роль, встановлює фактологічну характеристики фотографії, визначає її емоційний настрій. Водночас з'явився новий жанр фотопублікацій – фотосерія. Трохи пізніше фотосерії створили початок іншому публіцистичному жанру – фотооповіді. Таким чином, почав формуватись різновид фотовидань – фотокнига. У видавничій справі фотокнигою називали видання, яке містило фотооповідання.

Раніше фотовидання часто формувались на основі газетних і журнальних публікацій. У 1950-ті рр. були спроби створити фотокнигу та альбом на основі тематичних фотовиставок [9]. А 1960–1970-ті рр. – період випуску громадсько-політичних фотовидань, фотоальбомів, присвячених діячам мистецтва, краєзнавству, спортсменам, Великій Вітчизняній війні.

Фотографія продовжувала свій розвиток, з'являлися нові фотожанри, що, у свою чергу, стимулювало розвиток нових жанрів фотокниг. Найпопулярнішим залишався жанр фоторепортажу.

Саме в цей період обидва різновиди сучасної фотографії – чорно-біла та кольорова – вже на однаковому рівні існували в мистецтві й засобах масової комунікації в союзі з поліграфією.

З винайденням слайдів розширились можливості поліграфічної промисловості. Видавці буклетів, альбомів, рекламних проспектів, плакатів, ілюстрованих журналів надавали перевагу слайдам, а не кольоровим знімкам на папері. З'явилася велика кількість фотоальбомів з мистецтва. Таким чином, кольорова фотографія постає як своєрідний дослідник-коментатор.

З розвитком жанрів і видів фотографії з'явилися і нові жанри фотокниг. Почав розвиток такий жанр, як фотопоема. Для нього характерний героїчний пафос. Для жанру фотоновели, як і для фоторозповіді, характерні ідейна та тематична єдність, а також багатосюжетність.

Спочатку в зарубіжній, а потім і у фотокнизі широкого поширення набув жанр біографічного фотороману. Завдяки своїм виражальним особливостям він ближчий до кіно, ніж до роману.

У 1990-ті рр. кількість тем для фотовидань почала збільшуватись, з'явилися альбоми й фотокниги, присвячені історії нашої країни, знаменитостям, загальнолюдським проблемам.

Як бачимо, альбоми та фотокниги стали своєрідним відображенням часу. Позитивною тенденцією у книговидаванні були серійні видання фотоальбомів. Вони виявили сформовані традиції та прийоми роботи з фотовиданнями [9].

Фотографія стала одним з дієвих засобів пізнання, відображення та інтерпретації дійснос-

ті; найпоширенішим і найдоступнішим способом передачі візуальної інформації.

У чинних стандартах немає визначення терміна “фотокнига”, яке останнім часом набуло поширення, натомість є “альбом”: “книжкове або комплектне аркушеве образотворче видання, що має або не має пояснювальний текст” [2]. Як зазначає М. Лавров, “альбоми – образотворчі видання у вигляді книги або брошури, основний зміст яких становлять зображення (репродукції, малюнки, фотографії), об'єднані спільною темою і вступною статтею” [8]. Згідно з видавничим словником-довідником, “фотоальбом – альбом, образотворчим матеріалом у якому є репродукції фотографій” [10]. Це певним чином організований набір фотографій, а також місце для їх зберігання.

На сьогодні поняття “фотокнига” потребує свого визначення. Запропонуємо власне формулювання: фотокнига – це книга, кожна сторінка якої є відбитком, що об'єднує оброблені фотографії, коментарі до них і художні елементи. Сторінки фотокниги пов'язані загальною темою й дизайном. Фотокниги не продаються в магазинах, вони виготовляються індивідуально для кожного.

Найчастіше поштовхом для створення фотокниг є такі події, як весілля, дні народження, різні ювілеї, час різдвяних свят, період літніх відпусток або інші схожі за значенням події в житті людини тощо.

Основу альбомів і фотокниг становлять зображення, які поєднані спільною темою, ідеєю та композицією. Фотокнигу характеризує органічне поєднання головних складових елементів – зорового й текстового рядів. На відміну від фотоальбомів, текст у фотокнизі рівноправний щодо ілюстрацій, він не просто доповнює образотворчий ряд, але надає йому нового, більш глибокого смислового й емоційного звучання. Текст фотокниги тільки в поєднанні з фотографіями може бути максимально значущим та виразним.

Особливість фотокниги як різновиду альбому полягає в тому, що фотографії друкуються на її сторінках [23]. Тобто під час виготовлення фотокнижки знімки не наклеюються на сторінки, а спочатку монтуються в єдиний цифровий макет, який потім роздруковується й збирається в книгу.

Безперечною перевагою фотокниги порівняно зі звичайним альбомом є її цілісність та унікальність. Тут немає порожніх сторінок або місць для фотографій. Кожна фотокнига розповідає свою унікальну історію й демонструє не лише знімки, але і стиль, смак, почуття прекрасного свого творця [11].

Цифрова революція фундаментально змінила всі сегменти ринку фотографії. Останніми роками у світі спостерігається значний спад обсягів друку, і ті, хто ще залишився на цьому ринку, розмірковують над тим, як змусити користувачів друкувати свої цифрові знімки. Застосовують найрізноманітніші прийоми. Люди-

ну спокушають друком на текстилі, кераміці й склі: ексклюзивні майки і рушники з фотографіями коханих, унікальні кухлі з портретом розлюченого або усміхненого шефа, брелоки і ялинкові прикраси із зображенням нащадків, настільні сувеніри з пропаленими лазером в товщі скла контурами пейзажів тощо.

Проте, схоже, що ейфорія від цифрового споживання зображень проходить, і матеріальне починає домінувати над віртуальним. Наприклад, у Європі в 2006–2008 рр. спостерігалося величезне зростання продажів персональних фотокниг [17].

Люди втомилися накопичувати десятки й сотні гігабайт своєї фототворчості на жорстких дисках власних комп'ютерів – їм хочеться поділитися результатами своєї праці з усіма бажаними або друзями. Вони викладають фотографії в галереях мереж для відкритого або закритого перегляду. Проте ось у чому парадокс: у тих людей, для яких вони призначені, часто бракує часу для перегляду цього багатства. Таким чином, кращим способом для того, щоб донести свою творчість до поціновувачів, стає друк власних фотокниг з кращими фотографіями та їх надсилання як подарунка – дуже витонченого й завжди нестандартного [16].

Сьогодні спостерігається бурхливе зростання як загального числа фотовидань, так і їх різноманітність. Фотокалендар у квартирі або службовому приміщенні – необхідний елемент оформлення інтер'єру. Видовий фотоальбом – супутник у подорожі, яку масовий читач здійснює в кріслі біля настільної лампи. Фотовидання знайомлять нас з пам'ятниками архітектури, прикладного мистецтва, побутом і культурою різних країн. Незліченні ділові, рекламні, виставкові фотокаталоги, проспекти, буклети представляють різні експозиції, нові товари, промислові вироби. Кожне велике місто вважає престижним мати альбом, який показав би його в усіх аспектах, – від минулого до майбутнього. Шляхом самостійних художніх рішень фотокнига сьогодні вирізняється з усіх видів фотовидань [19].

Сучасні технології виготовлення фотокниг

Поліграфічне виконання будь-якої друкованої продукції відіграє важливу роль. На сьогоднішні сучасні способи друку та матеріали дають змогу отримати високоякісні примірники видання.

Поліграфічне виробництво з погляду матеріального забезпечення – це сукупність обладнання, матеріалів та технологій, які спрямовані на отримання певної якості примірників (накладу) видання.

Технології в поліграфічному виробництві – це сукупність прийомів, рецептів та послідовність дій як загалом для всього процесу отримання певного виду друкованої продукції, так і для окремих етапів. Наприклад, можна розглядати технології додрукарської підготовки, поліграфічного друку, кольороподілу, растровання,

певних видів друку, підбір зошитів, обрізки, пакування тощо [15].

Для друку такого виду видань, як фотокнига, доцільно застосовувати два способи: офсетний чи цифровий. Детальніше розглянемо кожний з них.

На сьогодні найпоширенішим способом друку є офсетний.

Офсетний друк – це непрямий тип плоского друку, тобто зображення переноситься з друкарської форми на офсетне полотно, і лише з нього – на папір. Матеріалом для створення форм служать тонкі алюмінієві пластини або полімерні форми. При традиційному варіанті, коли використовуються алюмінієві пластини, пробільні елементи форми є нерівними, мають зернисту алюмінієву поверхню, на яку добре лягає вода, а друкарські елементи покриті водовідштовхувальним шаром діазосполук. Фарба добре наноситься на ділянки, які вкриті діазосмолами, а її потрапляння на пробільні елементи перешкоджає нанесенню на них води. На формі створюється пряме зображення, потім на офсетному полотні воно виявляється дзеркальним і з нього переходить на папір. Твердіння фарби, нанесеної на задрукований матеріал, відбувається за рахунок окислення на повітрі [1].

Цифровий друк – це повністю керований комп'ютером спосіб перенесення зображення на задрукований матеріал без застосування формних процесів [4].

Сучасним різновидом офсетного друку є цифровий друк, який передбачає друк на цифрових офсетних друкарських машинах. У цій технології зображення наноситься на друкарську форму, яка безпосередньо встановлена в машину.

Цифровий друк має свої переваги:

- висока якість друку;
- високий рівень оперативності – друк виконується в максимально короткий термін;
- можливість друку невеликих накладів без великих витрат на переддрукарську підготовку;
- для облаштування подібного виробництва необхідна відносно невелика площа і побутова електромережа.

Такий спосіб друку має і свої недоліки:

- відносно велика собівартість готової продукції;
- якість друку нижча, ніж у офсетного друку;
- стійкість фарби нижча, ніж у офсетного друку.

У поліграфії вважається, що при великих накладках (від 1000 примірників) доцільно застосовувати офсетний друк. Незважаючи на те, що під час друку використовується певна кількість паперу для якісного привідного друку, вартість одного примірника коштує дешево. Для друку малих накладів (до 200 екземплярів) нерентабельно застосовувати офсетний друк, тому використовують цифровий.

Для друку фотокниг використовується сучасне поліграфічне устаткування. Новітні цифрові офсетні машини з розширеними можливостями подання задрукованих матеріалів і при-

ймання готової продукції. Застосовуються нові фарби, які мають підвищену стійкість і довговічність. Крім того, вони сприяють продовженню терміну служби фотоформи й дають змогу задрукувати більш широкий спектр матеріалів.

За технологією виготовлення фотокниги поділяють на три класи:

- Printbook (поліграфічна фотокнига);
- Photobook (класична фотокнига);
- Slimbook.

Фотокниги класу Printbook друкують на папері на поліграфічному обладнанні. Папір використовують крейдований або преміум, який має більшу яскравість та високий відсоток білизни, що дає змогу отримати вищу якість зображення. Здебільшого виробники фотокниг використовують для друку папір щільністю 150 г/м², 170 г/м² та 200 г/м². Дизайн у таких фотокнигах створюється сторінками, а не цілими розворотами.

Для захисту від впливу зовнішніх факторів та продовження терміну експлуатації сторінки поліграфічних фотокниг ламінують.

Ламінування видання – нанесення на поверхню видання полімеру методом розплавлення [21]. Ламінування захищає від вологи, пилу, механічного впливу. Воно дає змогу легко видаляти забруднення на поліграфічній продукції при вологому прибиранні.

Ламінування розрізняють матове та глянце. Кожне з них має свої переваги та недоліки: на глянтовому помітні подряпини, відбитки, а на матовому – ні. Глянсове ламінування блоку дає змогу ще більше наблизити цифровий друк до традиційного фотодруку, воно надає кольорам глибини й контрастності, а сторінки фотокниги стають щільнішими.

Сторінки поліграфічної фотокниги зшиті між собою в корінець. Блок видання скріплюють з обкладинкою чи палітуркою за допомогою форзаців. Форзаци в поліграфічній фотокнизі роблять з білосніжного крейдованого паперу щільністю 200 г/м².

Палітурка поліграфічної фотокниги тверда і дуже схожа на справжню книгу. На сьогодні популярні палітурки з тканини, шкірозамінника та шкіри. Палітурка зі спеціальної палітурної тканини виглядає дорого та респектабельно.

Класична фотокнига (Photobook) – це фотокнига, яка відрізняється неперевершеною якістю завдяки друку на фотопапері і виконується в цілісний розворот. Фото друкується на фотопапері Fujifilm, Xerox або Kodak за допомогою сучасних міні-лабораторій.

Сучасний фотопапір містить нові кольороутворювальні компоненти для поліпшення перенесення кольорів. Використання такого паперу дає змогу досягати кращої передачі тілесних кольорів, отримувати “живі” відтінки зеленого, синього й червоного.

Фотопапір відрізняється підвищеною стійкістю до дії світла на фотографії, що знаходяться у фотокнигах і альбомах, а також на фотознімки,

які виставлені для огляду на стіні, стенді або в рамці на столі за звичайних умов освітлення.

У нових типах фотопаперу використовується фотоемульсія нового складу, що містить нові запатентовані барвники, а також нову технологію розподілу кольороутворювальних компонентів. Це забезпечує такі переваги:

- можливість використання одного фотопаперу як в оптичних, так і цифрових принтерах;
- неперевершену стабільність кольірних показників зображення;
- збільшене колірне охоплення;
- підвищену стійкість емульсії до змін робочих параметрів процесу обробки;
- поліпшену насиченість кольору.

Сучасний фотопапір забезпечує чудову контрастність, різкість та насиченість кольору, що дає змогу отримувати яскраві контрастні відбитки, що задовольняють потреби найвимогливіших любителів фотографії [18].

Друк на фотопапері є виключно одностороннім, тому надруковані сторінки монтуються на пластикову чи картонну основу, утворюючи двосторонній розворот. Така технологія застосовується при виготовленні планшетів. Через односторонній друк у випускних альбомах роблять файли-кишені, в які розміщують надруковані на фотопапері сторінки видання.

Пластик робить сторінки твердими, він тримає форму і, на відміну від картону, з часом не вбирає вологу з повітря. Тверді сторінки дають змогу зручно перегортати фотокнигу, розкривати її на 180 градусів і підтримувати її в первинному стані довгі роки.

Товщина пластику може бути 0,5 мм чи 1 мм. Можна навіть обрати колір пластику – чорний або білий.

Форзац – елемент видання із цупкого паперу, що з’єднує блок з палітуркою [3].

Фотофорзац – це форзац, який складається із задрукованого зображенням фотопаперу. Сторінка форзацу є повноцінним розворотом.

Форзаци для класичної фотокниги роблять зі спеціального дизайнерського паперу та якісного велюру. Надається широкий вибір відтінків дизайнерського паперу. Книги з такими форзацами мають вишуканий та незабутній вигляд.

Для корінця використовують гладкий та рельєфний шкірозамінник, ламінат, який ніколи не відшарується. Завдяки таким матеріалам книга завжди буде легко відкриватися.

Більшість виробників таких альбомів пропонує широкий вибір палітурок (шкіряні, шкірозамінні, з тканини, ламіновані з унікальним зображеннями, з тисненням тощо). Палітурка зі спеціального шкірозамінника добре імітує фактуру шкіри, тому книга має дорогий і презентабельний вигляд. За основу палітурки використовують дерево – ДВП різної товщини. Додатково захищають фото на обкладинці шаром зносостійкого ламінату.

На сьогодні з'явився ще один клас фотокниг – це Slimbook.

Фотокнига Slimbook – це ідеальне поєднання поліграфії та фотодруку. У цій фотокнизі втілено якість фотодруку та доступність поліграфічних технологій.

Slimbook – це необмежений простір для творчості при ідеальній якості друку [13].

Книжковий блок такої фотокниги надрукований на фотопапері, а між сторінками не пластик чи картон, а спеціальний склад.

Дизайн сторінок для такого виду фотокниги можна створювати розворотами. Фотовідбитки склеюються за допомогою спеціальної технології. У результаті сторінки такої фотокниги тонкі та гнучкі, не зазнають деформацій. Завдяки такій технології фотокнига можна містити більше розворотів, при цьому зберігається її легкість і товщина.

Поліграфічні підприємства України з виготовлення фотокниг

Сьогодні на видавничому ринку нашої країни є багато поліграфічних підприємств, які друкують альбоми та фотокниги.

Поліграфічне підприємство, або друкарня, – промислове підприємство, що виконує всі або деякі види поліграфічних робіт [10].

Взагалі для виготовлення фотокниг необхідно мати спеціальне обладнання: цифрові машини або міні-лабораторії, бігувальні верстати, різакі, палітурні машини, ламінатори тощо. Не кожне поліграфічне підприємство має змогу придбати все необхідне устаткування, тому тільки в деяких містах України є такі підприємства.

Завдяки поширенню мережі Інтернет є можливість надіслати оригінал-макет для друку, просто завантаживши фотографії на сайт друкарні, згодом оплатити замовлення та отримати в найкоротші строки фотокнигу.

Розглянемо декілька поліграфічних підприємств різних міст України.

Онлайн сервіс друку фотокниг "Starbooks". Підприємство виготовляє різні види фотокниг, фотокалендарів та постерів. Сервіс побудований на технічній базі цифрової друкарні "Артель" [12]. У межах цього проекту надається нова послуга – створення власної фотокниги, яку легко створити за допомогою простої в користуванні програми. Також надається широкий вибір шаблонів та іншого контенту, який можна безкоштовно завантажити із сайту. Простота, зручність і функціональність інтерфейсу допомагають втілити свій задум. Можна повністю оформити фотокнигу, змінювати фонові зображення, користуватися масками та рамками, оздоблювати кліпартом й додавати підписи, навіть робити кольорокорекцію та регулювати рівні, але це більше для професіоналів.

Для отримання готової фотокниги необхідно зробити всього три кроки: завантажити програму-редактор, створити власний макет і оформити замовлення.

На сайті подано приклади та ідеї фотокниг, ціни, програми лояльності, діючі акції, інформацію про оплату та доставку. За потреби, можна обрати дизайнера, що буде розробляти макет фотокниги, або замовити готове видання чи макет.

Сервіс "Starbooks" має представництва у п'яти містах України: Києві, Івано-Франківську, Одесі, Миколаєві та Донецьку.

Онлайн сервіс "Pro.Cyrolab". Поліграфічне підприємство здійснює гуртовий друк фотографій, усіх видів фотокниг. Сервіс пропонує створити власний макет у зручному графічному редакторі згідно з технічними вимогами видавництва, завантажити файли на сайт, оплатити замовлення та отримати готову продукцію кур'єрською службою.

На сайті пропонується подарункова упаковка для фотокниги, також є галерея готових фотокниг. Представлені спецпропозиції для фотографів, ціни та зручний калькулятор для розрахунку вартості майбутньої фотокниги.

Для друку фотокниг використовують мінілабораторії Noritsu QSS-34 PRO, фотопапір Fujicolor Crystal Archive з різними фактурами [13].

Під час друку фотолабораторії Noritsu автоматично коригують:

- зайве стискування JPEG;
- ефекти оптичного спотворення;
- зернистість зображення [18].

Головний офіс підприємства та виробництва продукції знаходиться у Львові, представництво є у Києві.

Онлайн сервіс "Фога" – це нове слово в розвитку інтернет-послуг в Україні. Завдання цього проекту – зберегти кращі моменти життя замовників, причому зробити це якісно і максимально зручно [22]. Підприємство друкує фотокалендарі, фотокниги та фотожурнали.

Для друку підприємство використовує сучасне поліграфічне устаткування: HP Indigo press 5500 – новітня цифрова офсетна машина другого покоління з розширеними можливостями подання задрукованих матеріалів і приймання готової продукції.

Для отримання готової продукції необхідно зробити всього три кроки: завантажити програму-редактор FOGA, створити власний макет і оформити замовлення. Отримати вже готову продукцію можна через 4 дні.

На сайті є допомога у вигляді служби підтримки та інструкції користувача. На головній сторінці сайту представлені цікаві статті, новини, ціни, знижки, інструкції щодо процедури замовлення, оплати та отримання продукції. Надаються технічні вимоги для створення фотокниг у графічних редакторах.

Програма-редактор фотокниг FOGA постійно оновлюється, можна завантажити додатковий контент для Macintosh. Онлайн сервіс "Фога" доступний для всіх користувачів платформ Windows та Macintosh.

“Фога” пропонує винятковий формат фотокниги – кишеньковий, який має розмір 9 x 13 см. Це дійсно гарний подарунок від друзів та близьких в урочистий день. На сторінках можна розмістити не лише фотографії, а й привітання, почесні грамоти та вирізки з газет.

Онлайн сервіс ТМ “Леоніс”. Підприємство виготовляє фотокниги, альбоми для фотографій, подарункові упаковки та випускні альбоми.

ТМ “Леоніс” пропонує послуги з виготовлення європейських та класичних фотокниг; пропонує шість типів обкладинок для фотокниги: фотообкладинку, обкладинку зі штучної шкіри, двоколірну чи комбіновану обкладинку, а також обкладинку із шильдом або мініатюрами.

Альбом для фотографій пропонують двох видів – класичний та індивідуальний. Класичний альбом має обкладинку з високоякісної штучної шкіри з тисненням. Індивідуальний альбом передбачає фотообкладинку. Пропонують альбоми з картонними скругленими аркушами й пергаментним папером між ними, які будуть довго зберігати фотографії.

Широкий вибір подарункової упаковки – це футляри для фотокниг, альбомів для фотографій, наборів паспарту та дисків з фотографіями, слайд-шоу або відеосюжетом [14].

Поліграфічне підприємство виготовляє альбоми для випускного – це фотоальбоми з прозорими кишнями-вкладками, класичні планшети та планшети-трюмо.

ТМ “Леоніс” знаходиться у Львові, але має свої представництва у Києві та Сімферополі.

Студія друку “ФОТОКНИГА. Завжди більше можливостей”. Організація виготовляє класичні фотокниги та поліграфічні випускні альбоми, календарі, футляри для дисків (CD box) та фотокниг.

Студія друку пропонує друк через мережу Інтернет по всій території України [20].

Футляр – картонна чи пластмасова коробка спеціальної форми для зберігання видання [3]. Він є елементом художнього ансамблю книги, його виготовляють із картону високої якості, на якому друкують зображення й текст або обклеюють його задрукованим папером чи тканиною. Конструктивно футляри також дуже різноманітні. Одні склеєні так, що залишають відкритим лише корінець палітурки книги, інші охоплюють тільки сторінки з верхнім і нижнім обрізами блока, треті зроблені у вигляді книжкової полиці, котра розрахована на зберігання багатотомника [7]. Футляри, як правило, виготовляють вручну або на іншому виробництві, що спеціалізується на пакуванні.

Студія пропонує випускні альбоми для класів з невеликою кількістю учнів. Базова кількість сторінок такої поліграфічної фотокниги – вісім. Організація представляє новий продукт – поліграфічна фотокнига, яка виконана на папері зі збільшеною щільністю (220 г/м²).

У галереї представлені фоторозвороти та обкладинки готових фотокниг, футлярів та календа-

рів. На сайті є відгуки замовників і можливість залишити свій коментар щодо отриманої продукції.

Студія друку “ФОТОКНИГА” знаходиться в Тернополі.

Висновки. З розвитком науки й техніки розвивались видавничі матеріали, способи друку, художнє оформлення видань, а отже, і фотокнига, яку ми бачимо сьогодні.

Важливу роль для фотовидань відіграє поліграфічне виконання. За технологією виготовлення фотокниги поділяють на три класи: Printbook (поліграфічна фотокнига); Photobook (класична фотокнига) та Slimbook. Головна відмінність фотокниг полягає у виготовленні сторінок, тобто звичайну поліграфічну фотокнигу друкують на звичайному папері, класичну – на фотопапері, а сторінки Slimbook вкривають спеціальним розчином, який робить їх гнучкими.

Розглянуто п'ять підприємств з друку альбомів: онлайн-сервіс “Starbooks”, “Pro.Cyrolab”, “Фога”, “Леоніс” та студію друку “ФОТОКНИГА”, що знаходяться у Києві, Львові, Тернополі, Івано-Франківську, Одесі та Донецьку. Вони мають потужну матеріально-технічну базу та забезпечують високу якість готової продукції. Завдяки працівникам відділу логістики й транспортним компаніям нашої країни є можливість замовити друк фотокниг та отримати замовлення в найкоротші строки, незалежно від місця розташування замовника.

З поширенням попиту на ексклюзивні видання – фотокниги – зростають вимоги до їх редакційно-видавничої підготовки, що потребує подальших досліджень.

Список використаної літератури

1. Буковецкая О. А. Готовим в печать журнал, книгу, буклет, визитку / О. А. Буковецкая. – Москва : НТ Пресс, 2005. – 303 с.
2. Видання. Основні види. Терміни та визначення : ДСТУ 3017–95. – [Чинний від 1996–01–01]. – Київ : Держстандарт України, 1995. – 47 с. – (Національний стандарт України).
3. Видання. Поліграфічне виконання : ДСТУ 3018–95. – [Чинний від 1996–01–01]. – Київ : Держстандарт України, 1995. – 24 с. – (Національний стандарт України).
4. Вікіпедія. Сайт вільної енциклопедії [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://uk.wikipedia.org>.
5. Всё о фотографии в Украине: Фотография и искусство до 1979 года. Заметки и истории о мировых и российских рынках. Интродукция [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://photospilka.com/stati/fotografiya-i-iskusstvo-do-1979-goda-zametki-i-istorii-o-mirovyh-i-rossiyskih-rynkhah-introdukciya>.
6. Деловые подарки. Журнал. Журнал интернет-магазина delpodarki.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://blog.delpodarki.ru>.
7. Енциклопедія видавничої справи : навч. посіб. / В. П. Ткаченко, І. Б. Чеботарьова, П. О. Киричок, З. В. Григорова. – Харків : ХНУРЕ, 2008. – 320 с.

8. Лавров Н. П. Издания художественной, детской литературы, по искусству, филологии / Н. П. Лавров. – Москва : Книга, 1979. – 264 с.
9. Мжельская Е. Л. Редакторская подготовка фотоизданий : учеб. пособ. для студ. вузов / Е. Л. Мжельская. – Москва : Аспект Пресс, 2005. – 112 с.
10. Мильчин А. Э. Издательский словарь-справочник / А. Э. Мильчин. – 3-е изд., испр. и доп. – Москва : ОЛМА-Пресс, 2006. – 560 с.
11. Мое первое интервью о фотокнигах. Сайт "Fotovknige.ru" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fotovknige.ru/moe-pervoe-intervyu-o-fotoknigax>.
12. Национальный сервис печати фотокниг Starbooks [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.starbooks.ua>.
13. Онлайн сервис Pro.Cyfrolab [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://pro.cyfrolab.com>.
14. Онлайн сервис ТМ "Леоніс" [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://albom.com.ua>.
15. Пономаренко С. И. Самоучитель Adobe Acrobat 8. Формат PDF и печать / С. И. Пономаренко. – Санкт-Петербург : БХВ-Петербург, 2007. – 304 с.
16. Пора печатать фотокниги [Электронный ресурс] // Журнал КомпьютерАрт. – Москва : КомпьютерПресс, 2008. – Режим доступа: <http://www.compuart.ru/Article.aspx?id=19721>.
17. Сайт Its.ua: [Новости / Фотокниги как двигатель рынка фотофинишинга] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://its.ua/blogs/fotoknigi_kak_dvigatel_rynka_fotofinishinga_35574.
18. Сайт Printbook.ru. Сохрани лучшие моменты [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.printbook.ru>.
19. Сайт фотографа Павла Сухова: [Природа фотокниги] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.nakedstight.com/articles/photo-book.htm>.
20. Студія друку "ФОТОКНИГА. Завжди більше можливостей" [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.fotobook.te.ua>.
21. Технологія поліграфічних процесів. Терміни та визначення : ДСТУ 3003–2006. – [Чинний від 2007–07–01]. – Київ : Держстандарт України, 2008. – 28 с. – (Національний стандарт України).
22. Фога. Печать фотокниг в Украине [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fotokniga.com.ua>.
23. Харітонова Н. М. Підготовка та видання фотокниги / Н. М. Харітонова // Наука і вища освіта : тези доповідей учасників XXI Міжнарод. наук. конф. студентів і молодих учених : у 2 т. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – Т. 2. – С. 192–193.
24. Шехурина Л. Д. Фотокнига. История, типологические и художественные особенности : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Л. Д. Шехурина. – Ленинград, 1980. – 16 с.

Стаття надійшла до редакції 08.10.2014.

Бессараб А. А., Шепелева О. И. Фотокнига – востребованный эксклюзив сегодняшнего дня

В статье прослеживается история формирования фотоизданий. Рассматриваются издательства, которые печатают фотокниги, и технологии их изготовления.

Ключевые слова: альбом, фотокнига, фотография.

Bessarab A., Shepeleva O., Photobook is an exclusive unique nowadays.

Photomedia nowadays is a result of photography, publishing and printing evolution. Modern computers and software make it possible to process photos at the highest level while printing equipment makes it possible to print and execute post-printing processes. Both of these reasons determine the development of such kind of publications as photobook, which requires a separate research.

Some aspects of preparation are highlighted in the works of O. Bukovetska, O. Mzhelska, S. Ponomarenko, N. Kharitonova, L. Shehurina etc. However for today there are difficulties with the theoretical definition of "photobook" and the description of its concept and essential features.

The aim of the article is to trace the history of the photomedia formation; consider publishing houses, which print photobooks, and modern technologies used for their production.

Together with the development of science and technology also publishing materials, printing methods and decoration of books have developed and therefore photobook that we see today has developed as well.

Printing performance is very important for photomedia. According to the technology of production photobooks are divided into three classes: Printbook (graphic photobook); Photobook (classic photobook) and Slimbook. The main difference lies in the production of photo books pages, i.e. normal printing photobooks are printed on the plain paper, the classic one - on photographic paper and the pages of Slimbook are covered with the special solution that makes pages flexible.

Five companies which print albums have been considered: the online service "Starbooks", "Pro.Cyfrolab", "Foga", "Leonis" and print studio "Photokniga", located in Kyiv, Lviv, Ternopil, Ivano-Frankivsk, Odessa and Donetsk. They have a strong material and technical infrastructure and provide a high quality of finished products. Due to the workers of logistics and transport companies of our country there is a possibility to order printing of photobooks and receive the order as soon as possible, regardless of the customer's location.

While increasing of demand for exclusive editions – photo books – requirements for their publishing and editorial preparation are growing and it needs further research.

Key words: album, photobook, photo.

МІЖКУЛЬТУРНА КОМУНІКАЦІЯ ЯК СКЛАДНИК ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ ПРАЦІВНИКА МИТНОЇ СЛУЖБИ

У статті порушено питання міжкультурної комунікації в системі професійної підготовки працівника митної служби. Особливий наголос зроблено на мовному факторі, який є соціальним конструктором у комунікації. Зроблено висновок про те, що в роботі митної служби міжкультурні комунікації є невід'ємним компонентом, важливим атрибутом професійної діяльності.

Ключові слова: міжкультурна комунікація, глобалізація, діалог культур, митна служба, контактуючі культури.

В умовах глобалізації особливого значення набуває міжнародний діалог культур, і водночас актуалізуються проблеми відкритості й взаєморозуміння між народами. Стає очевидним, що для ведення міжкультурного діалогу необхідна так звана "крос-культурна грамотність", що передбачає розробку й практичне втілення таких аспектів, як: усвідомлення відмінностей у звичаях, культурних традиціях, цінностях, віруваннях, когнітивних очікуваннях, інтерпретативних матрицях, властивих різним народам, "здатність побачити спільне та відмінне між різноманітними культурами й поглянути на культуру власного співтовариства очима інших народів" [1].

Особливої значущості набуває усвідомлення ролі, механізмів, принципів, типів міжкультурної комунікації в різних професійних сферах, пов'язаних із фактором культурних відмінностей між учасниками взаємодії.

Як зазначає О. В. Мошняга, "міжкультурна комунікація являє собою інструмент впливу на контактуючі культури у сучасному мультикультурному та мультимовному світі" [6]. Форми, засоби, інструментарій міжкультурної комунікації постійно оновлюється у зв'язку із становленням світового інформаційного простору, закріпленням у ньому традицій глобалізації та посиленням транснаціональних зв'язків. Важливим "соціальним конструктором" у комунікації є мова. Її структура детермінує членування світу, структурні й лексичні ознаки мов відображають національні розбіжності у світосприйнятті.

Інститут державного кордону є одним із компонентів міждержавних і, відповідно, міжкультурних відносин, що передбачає цілу низку процесів спілкування при перетині іноземними громадянами Державного кордону нашої країни. При цьому ефективність діяльності співробітників прикордонних органів зумовлюється наявністю в них певних знань, умінь, навичок у галузі міжкультурної комунікації, а також широким фоновим знанням та орієнтаціям.

Актуальність звернення до механізмів, принципів, інструментів міжкультурної комунікації в цьому контексті зумовлена тим, що державний кордон є зоною активної комунікації представників різних культур.

Метою статті є з'ясування місця й ролі міжкультурної комунікації у сфері професійної діяльності працівника митної служби.

Поняття "міжкультурна комунікація" було запроваджено в науковий обіг Г. Трейгером і Е. Холлом у праці "Культура і комунікація. Модель аналізу", де, зокрема, визначено основні ознаки такого виду комунікації. Ішлося про належність комуніканта та комуніката до різних культур, володіння ними різними соціокультурними, ментальними й мовними кодами, визнання учасниками комунікації зазначених розбіжностей. Подібним чином висловлюється про об'єкт нашого дослідження й Малецьке: «Про міжкультурну інтеракцію й комунікацію ми говоримо в тих випадках, коли партнери по зустрічі належать до різних культур і коли вони усвідомлюють, що кожен відповідно є "іншим", тобто відбувається взаємне усвідомлення один одного як "чужого"» [7].

Для досліджень у сфері міжкультурної комунікації принциповою є практично-прикладна зорієнтованість розвідок, якими передбачено, що їх результати будуть безпосередньо застосовані у сферах діяльності та професіях, пов'язаних з комунікацією. До них можна зарахувати освіту, суспільно-політичну діяльність, управління, консульства, соціальну роботу, прикладні соціально-комунікаційні технології тощо.

Перші спроби дослідити міжкультурну комунікацію в її феноменальності були здійснені в межах етнорелятивістського підходу, розвинутого в американських міжкультурних дослідженнях середини ХХ ст. Подальший розвиток теоретичних уявлень про міжкультурну комунікацію відбувався у трьох методологічних контекстах – на ґрунті класичної позитивістської методології суб'єктно-об'єктних відносин (Е. Тоффлер, Д. Белл), у межах некласичної методології, де комунікацію представлено як онтологічний об'єкт (Ю. Хабермас) і, зрештою, у річищі постнеокласичної методології із домінуванням принципу інтерсуб'єктивності (Н. Луман). Саме останній методологічний підхід, яким комунікацію репрезентовано не "як слухняний об'єкт управлінських рішень, а як активне самоорганізоване середовище" і є, на нашу думку, найбільш плідним для вивчення її міжкультурних проявів.

Варто зазначити, що на сучасному етапі розвитку міжкультурної комунікації наукові дослідження в цій галузі орієнтуються на особливості поведінки

людей, що демонструють культурно зумовлені відмінності в мовній діяльності й змушені певним чином реагувати на наслідки цих відмінностей. Результати таких досліджень фіксують культурну специфіку при вираженні й інтерпретації ситуативних мовних дій комунікантів. Як уже зазначалося, вони мають вагоме прикладне значення та застосовуються в розробках для практичних занять з розвитку крос-культурної сприйнятливості.

Характерною ознакою досліджень з міжкультурних комунікацій є їх аспектуальність. Зокрема, можемо вказати тут на такі аспекти: соціологічний (соціальні, етнічні та інші фактори в міжкультурній комунікації, соціальні ролі й моделі міжкультурної взаємодії – Г. Хофстеде, Ф. Клухон і Ф. Шродбек), лінгвістичний (вербальні та невербальні засоби комунікації, стилі мовлення, засоби підвищення ефективності міжкультурного спілкування – Е. Холл); психологічний (когнітивні та афективні складові міжкультурної комунікації); комунікативний (комунікативні ролі, моделі).

Зокрема, Ф. Клухон і Ф. Шродбек охарактеризували культурні відмінності в системах цінностей, які в цілому входять до картини світу певної культури. Ідеться про ставлення до часу, до різних видів діяльності, до природного світу, уявлення про цінності міжособистісних відносин. Е. Холл у своїх працях вказав на різні параметри культурно зумовлених комунікативних відмінностей, зокрема на різні підходи до експлікації інформації. Як зазначає В. І. Аксьонова, «міжкультурна комунікація являє собою діалектичний процес, у якому діють різноманітні вектори соціокультурної взаємодії: інтеграція – диференціація; універсалізація – партикуляризація; конфлікти – співпраця» [1]. При цьому треба зважати на те, що «культурна дистанція є головною детермінантою «культурного шоку»».

Отже, цілком очевидно, що міжкультурна комунікація супроводжується низкою труднощів, зумовлених різними когнітивними очікуваннями, настановами, уявленнями про предмет спілкування та його контекст з боку комунікаторів – представників різних культур.

Міжкультурні комунікації мають різні форми прояву й канали функціонування. Найбільш значущим і спеціальним чином організованим видається канал міжкультурної взаємодії представників професійної діяльності в тих формах, які передбачають, що суб'єктами взаємодії виступають представники різних культур. За таких умов міжкультурні комунікації постають як необхідний елемент професійних відносин.

Професійна діяльність митника передбачає широке коло спілкування як з українськими, так і з іноземними громадянами – носіями різних культур. Це спричиняє потребу в реалізації різних комунікативних моделей поведінки при виконанні службових обов'язків. Сьогодні традиційно сформовані стереотипи міжнаціональних та міжкультурних відносин, зв'язків і комунікацій у професійній діяльності співробітника митної служби не повною мірою відповідають сучасним реаліям, а недостатній рівень міжкультурної компетентності митників нерідко є при-

чиною конфліктних ситуацій і різних труднощів спілкування при проходженні митного контролю. Усуненню зазначених проблем може сприяти реалізація комплексу теоретико-прикладних, організаційно-адміністративних, навчально-виховних заходів, спрямованих на вдосконалення та розвиток міжкультурної компетентності співробітника митної служби [2].

Одним із пріоритетних компонентів професійної культури фахівців є комунікаційна компетенція. Вона передбачає комплекс знань, навичок, засвоєних зразків поведінки, характерних для ситуацій ділового спілкування у сфері міжкультурної комунікації, а також умінь гнучко реалізовувати їх на практиці з метою забезпечення ефективності спільної діяльності.

Важливу роль у міжкультурній комунікації відіграють стабілізовані ментально-когнітивні елементи: символи, стереотипи, упередження, національний мовленнєвий етикет тощо.

Працівники митної служби здійснюють міжкультурну комунікацію в таких формах: 1) лінійна; 2) трансакційна; 3) інтерактивна (колоподібна), основу якої становлять зворотні зв'язки [3].

Комунікація відбувається в певному контексті, який визначають соціально-економічні, актуальні політичні процеси в державі та геополітичному регіоні, загальна соціальна динаміка в глобалізованому світі.

Увесь масив контекстних елементів міжкультурної комунікації, на думку Є. В. Мошняги, можна диференціювати на мега-, макро- та мікрорівні.

До умов мегарівня, можна зарахувати процеси глобалізації, що впливають на комунікації в діяльності митників, які спричиняють виникнення нової системи світу, інтеграцію соціумів для їх спільної діяльності; транснаціональне співробітництво й встановлення міжгалузевих зв'язків; тенденції та контртенденції в розвитку суспільства й суспільних відносин; реформи державних структур та прикордонних органів і, відповідно, напрямів їх діяльності [6].

Макрорівень міжкультурної комунікації представлений сферою, часом і умовами спілкування.

До чинників мікрорівня варто зарахувати фонові знання, ціннісні настанови, національну ідентичність, індивідуальні особливості комунікаторів, адже міжкультурна комунікація за будь-яких умов – це персоналізована взаємодія учасників діалогу, що відбувається в спеціальних умовах, коли вони змушені орієнтуватися на культурні відмінності один одного.

Дослідник О. Леонтьєв звертає увагу на такі різномірні контекстні чинники міжкультурної комунікації:

- 1) фактори, пов'язані з культурною традицією: а) табу; б) стереотипні акти спілкування як частина фонду національної культури; в) етикет; г) рольові та соціально-символічні особливості спілкування; д) номенклатура й функції мовних і текстових стереотипів, що використовуються в спілкуванні;
- 2) фактори, пов'язані із соціальною ситуацією й соціальними функціями спілкування;

- 3) фактори, пов'язані з етнопсихологією у вузькому розумінні, тобто з особливостями перебігу й опосередкування психічних процесів і різних видів діяльності;
- 4) фактори, зумовлені специфікою мови певної спільності [5].

Висновки. У роботі митної служби міжкультурні комунікації є невід'ємним компонентом, важливим атрибутом професійної діяльності.

Набуття міжкультурної комунікативної компетенції, котра передбачає навички та вміння розуміти погляди й думки представників іншої культури, корекцію професійно зумовленої поведінки, регулювання конфліктів у процесі комунікації, визнання правомірності існування етнічно маркованих цінностей, регулятивів поведінки, стає актуальною для сучасного фахівця в митній справі. Вона зумовлює таку якість, як професійна мобільність, адаптація до етнічно зумовлених умов життя, залучає працівника митної служби до сфери світових досягнень, збільшує можливості професійної самореалізації на основі комунікативності та толерантності.

Список використаної літератури

1. Аксьонова В. І. Міжкультурна комунікація як фактор формування глобального інформа-

ційно-комунікативного простору / В. І. Аксьонова // Гуманітарний вісник ЗДІА. – 2013. – № 54. – С. 189–201.

2. Гуляев Д. Ю. Межкультурные коммуникации в профессиональной деятельности сотрудника пограничных органов: сущность, содержание, развитие : дис. ... канд. филос. наук : 09.00.11 / Д. Ю. Гуляев. – Москва, 2010. – 193 с.
3. Донец П. Н. Основы общей теории межкультурной коммуникации / П. Н. Донец. – Харьков : Штрих, 2001. – 384 с.
4. Ларіна Б. Н. Міжкультурна комунікація й особливості її проявів / Б. Н. Ларіна // Державне управління. – 2013. – № 2 (42). – С. 15–18.
5. Леонтьев А. А. Психология общения / А. А. Леонтьев. – 3-е изд. – Москва : Смысл, 1999. – 365 с.
6. Мошняга Е. В. Концептное пространство межкультурной коммуникации в системе международного туризма : дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13 / Е. В. Мошняга. – Москва, 2011. – 525 с.
7. Maletzke G. Bausteine zur Kommunikationswissenschaft. 1949–1984 / G. Maletzke. – Berlin, 1984. – 140 S.

Стаття надійшла до редакції 17.10.2014.

Варех Н. В. Межкультурная коммуникация как составляющая профессиональной деятельности работника таможенной службы

В статье поднимается вопрос межкультурной коммуникации в системе профессиональной подготовки работника таможенной службы. Особый акцент делается на языковом факторе, который выступает социальным конструктором в коммуникации. Обосновывается, что в работе таможенной службы межкультурные коммуникации являются неотъемлемым компонентом, важным атрибутом профессиональной деятельности.

Ключевые слова: межкультурная коммуникация, глобализация, диалог культур, таможенная служба, контактирующие культуры.

Varekh N. Intercultural Communication as a Part of a Customs' Employee Professional Activity

The article deals with the problems of intercultural communication in the system of professional competence of a customs' employee. The urgency of the research is connected with the necessity to optimize communication in terms of globalized socium. While analyzing the problems of intercultural communication, the author emphasizes the language which is a social constructor in communication. It is proved that the sphere of intercultural interaction research has an applied character and is transmitted to different professional spheres, in particular – to the activity of customs' employees. The author states that the development of theoretical views on intercultural communication happens within three methodological contexts – on the basis of classic positivistic methodology of subject-object relations, within non-classic methodology where communication is considered as an ontological object, and within post-non-classic methodology where the principle of inter-subjectivity dominates.

The author finds out that the characteristic feature of the researches on intercultural communication is their aspect tendency. The following aspects have been defined: sociological, linguistic, psychological, and communicative.

It is stated that in intercultural communication there are such vectors of social and cultural interaction: integration – differentiation; universalization – particularization; conflicts – cooperation.

The author comes to the conclusion that intercultural communications are accompanied by some difficulties – the difference in background knowledge, cognitive expectations, communicants' intentions. It can be clearly seen in the activity of professional communicants, which is connected with intercultural interaction.

It has been defined that customs' employees hold intercultural communication in the following forms: 1) linear; 2) transactional; 3) interactive (circular-like), the basis of which is feedback ties.

The author stresses that intercultural communication is held in a certain context, under the conditions of social and economic, urgent political processes in the state and geopolitical region, general social dynamics in a globalized world.

All the massif of context elements of intercultural communication has been differentiated into mega-, macro- and micro-level.

The author comes to the conclusion that in the work of customs intercultural communications are an integral part, an important attribute of professional activity.

Key words: intercultural communication, globalization, dialogue of cultures, customs, cultures in contact.

УДК 070:7.096(477)–053.2(043.5)

Т. С. Гиріна

ІСТОРИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ ТА РЕКЛАМНИЙ ПОТЕНЦІАЛ ДИТЯЧОГО РАДІОМОВЛЕННЯ ВЕЛИКОБРИТАНІЇ

У статті розглянуто етапи становлення та рекламний потенціал дитячого радіомовлення у Великобританії крізь призму трансформації жанрового, тематичного, видового підходу до створення радіопрограм для молодших слухачів.

Ключові слова: дитяча радіопрограма, дитяча радіостанція, музична радіопрограма, радіоказка, радіоогляд, радіоп'єса.

Навіть такий звичний соціальний інститут, як дитяче радіомовлення, до цього часу сприймається різними країнами як вагомий освітньо-пізнавальний інструмент. Так, у деяких районах Африки тільки з 1970-х рр. починається створення системи постійного радіомовлення. На відміну від країн, де радіо бореться за право існування з іншими, більш оперативними ЗМІ, там процес становлення радіомовлення ще не завершився та перебуває під впливом держав, що надають дружню допомогу, зокрема зі створення дитячих передач [21]. Серед таких країн Великобританія, де зародження радіопрограм для молодших слухачів відбулося ще на світанку самого феномена радіо. У межах діяльності міжнародних благодійних проєктів, на альтруїстичних основах та завдяки спонсорській підтримці на місцях англійські фахівці медіа передають власний досвід десяткам і сотням майбутніх фахівців з радіо у всьому світі, особливо в країнах, що розвиваються.

Зародившись майже одночасно у 1920–1930-х рр. у більшості країн, дитяче радіомовлення розвивалося, однак, за різними напрямками. Так, радіопрограми для молодших слухачів у Північній Америці створювали за рахунок рекламодавців. Дитяче радіомовлення в країнах з тоталітарним режимом мало (СРСР) і зберігає (Китай) пропагандистську функцію. Існування дитячого радіомовлення в Європі забезпечувалося фінансуванням благодійних фондів та організацій, тому програми були максимально наближені до потреб дитини.

Важливими для осмислення феномена радіомовлення є теоретичні розробки зарубіжних дослідників, серед яких: К. Бесерра [4], М. Юнг [12], М. Стівенс [2], Г. Кляйнштойбер [14] та ін. Історію радіо зарубіжних країн через призму рекламних комунікацій вивчав Л. Клюкнер, зародження радіомовлення в Німеччині відображено в працях А. Бернд-Петера [3], К. Доселя [9], Г. Круга [15]; Сполучених Штатів Америки – М. Бьюмера [5], Ч. Брюса [6], Д. Годфрі [10], Б. Сілверстайна [17], А. Клабо [13];

У своїй енциклопедії з радіомовлення місце дитячого радіомовлення Англії розкрив дослідник медіа К. Стерлінг. Звертав увагу на місце

радіопрограм у житті дитини та вплив рекламної комунікації на її розвиток в межах дослідження з історії радіомовлення 1931–1972 рр. В. Терасе [20]. Вивчав історію дитячих електронних медіа П. Хейунг [11]. Роль найстаршої радіопрограми країни “Дитяча година” у формуванні культури слухання радіопрограм дітьми Великобританії аналізували М. Бьюмер [5], К. Тейлор [19]. Ч. Брюс розглядав цей проєкт як довідник юних слухачів у світі архітектури, флористики, подорожей, книг тощо [6].

Мета статті полягає в розгляді етапів становлення та рекламного потенціалу дитячого радіомовлення у Великобританії крізь призму трансформації жанрового, тематичного, видового підходу до створення радіопрограм для молодших слухачів.

Система радіомовлення Великобританії тісно пов'язана з діяльністю корпорації BBC, на базі якої створено радіопостановки, що є популярними й досі [7]. Історики дитячого радіомовлення, зокрема М. Бьюмер, К. Тейлор, називають найстаршою у Великобританії програму “Children's Hour” (“Дитяча година”), перший випуск якої вийшов в ефір у грудні 1922 р. Рішення про закриття проєкту в 1964 р. стало справжньою трагедією для мільйонів прихильників [5; 18; 19]. Програму створювали у формі радіоп'єс і драматичних радіосеріалів з елементами інтерв'ю та бесіди. Дослідник Ч. Брюс згадує, що в 1953 р. в ефір вийшло одразу декілька постановок із життя королівської родини, зокрема “The Queens of England” (“Королева Англії”), “In Honour of the Queen” (“На честь королеви”), написаних Б. Лонгсдейлом [6, с. 35–75]. Інший дослідник В. Терасе розповідає про радіопрограми у форматі серіалів, найпопулярнішими серед яких були “Jennings at School” (“Дженнінгс у школі”), “Norman and Henry Bones” (“Норман і Генрі Бонси”) [21, с. 94–120]. Деякі з них було екранізовано, зокрема, фільм за однойменною радіопрограмою “Toytown” (“Місто іграшок”), який у 1950 р. вийшов на телебаченні [8].

Цікавим був спосіб програмування “Children's Hour” (“Дитячої години”). Так, з 1955 р. в ефір програми щодня виходили відповідні її блоки. Щопонеділка, спершу в ефірі можна було почути радіоп'єси для молодших слухачів,

після цього для старших дітлахів створювалися кіно-і театральні огляди, бесіди про музику і спорт, щовівторка "Children's Hour" починалася з рубрики для молодших слухачів, у другій частині програми щотижня протягом місяця в ефір виходили щомісячні програми "Toytown" ("Місто іграшок"), "Nature Parliament" ("Природа влади"), "Children's Newsreel" ("Дитячі кінохроніки") та конкурси, в яких всі охочі могли взяти участь. Щосереди транслювалися радіоп'єси, а щоп'ятниці в ефірі драматичні радіосеріали для дітей. У четвер слухачам зачитували уривки з класичних творів та сучасної літератури в межах рубрики "For Your bookshelf" ("Для твоєї книжкової полиці"). У суботу слухачів знайомили з невідомими сторінками життя столиці та регіонів. У межах щомісячних рубрик "Cowleaze Farm" ("Коровна ферма"), "Saturday Adventure" ("Суботня Експерсія") (Лондон), "Clara chuff" ("Клара грубіян") (Захід), "The first attempts" ("Перші спроби") (Лондон) і "I want to be..." ("Я хочу бути") (Лондон). Недільна програма була більш спокійною, а автори передбачали, що вся родина може її послухати, сидячи біля приймача. У цей день можна почути бібліографічні п'єси, історичні драми, оповідання Р. Кіплінга, повторити рубрик, які виходили в ефір протягом тижня. Раз на місяць транслювалася служба з "Cathedral Pilgrimage" ("Собору Паломництва") [7].

Американський історик медіа К. Стерлінг у своїх дослідженнях згадує, що із січня 1950 р. до 1982 р. щодня о 13:45 в ефірі мережі радіостанцій BBC виходила 15-хвилинна програма "Listen with Mother" ("Слухай з мамою"). За форматом ця передача схожа на ті, що побутують в ефірі українських радіостанцій, де використовують оповідання, розповіді, музичні композиції. Програма була адресована дітям до 5 років та їхнім матерям, яких перед радіоприймачами щодня збиралося понад мільйон. Згодом вона була переведена на радіостанцію "BBC Home" (пізніше перейменовану на "BBC Radio 4") [18, с. 736–750]. Однак, на відміну від українського досвіду, де з появою телебачення з ефіру зникали цікаві програми, цей проект трансформувався у "Watch With Mother" ("Дивися з мамою"), а його показ перенесено на телебачення, де він виходив в ефір аж до 1982 р. В історії українського радіомовлення подібних прикладів обмаль. Серед інших популярних радіопрограм – "The Clither Kid" ("Малюк Кліфор"), де головний герой неслухняний школяр, який постійно потрапляє в халепи, з яких йому допомагали виплутувалися батько Пітер Сінклер, мама Патриція Берк та старша сестра Сьюзен. В ефір встигло вийти лише 17 випусків радіосеріалу [1, с. 33].

Ще однією дитячою радіопрограмою стала "Children's Favourites" ("Улюблена дитяча"). З 1954 р. протягом декількох поколінь ця радіопрограма щосуботи збирала біля радіоприймачів дітлахів звідусіль. Кожен випуск починався традиційним висловом "Вітаю дітей в усьому

світі!". Незмінний ведучий радіопрограми персонаж Дядько Мак, у ролі якого виступав актор, представник класичної школи ведучих BBC Д. Маккалош. Кожен випуск програми являв собою невелику виставу, яку створювала спеціальна труппа акторів. У 1960-х рр. дітей цікавили сучасні розваги й розповіді в дусі пригодницьких оповідань, натомість Дядько Мак продовжував розповідати історії про ведмедиків, через що втрачав популярність у слухачів, що призвело до закриття програми в 1967 р. [8].

У 1950-х рр. у Великобританії констатували, що поява телебачення негативно вплинула на радіо, причому більше, ніж на будь-яку сферу громадського життя [11]. Однак тоді ще кожна третя дитина говорила, що за жодних обставин не зможе відмовитися від прослуховування радіо, оскільки воно повністю задовольняло як інформаційні, так і розважальні та пізнавальні потреби. І це все при тому, що навіть найпрофесійніша радіовистава не могла конкурувати з телевізійними іграми, спортивними трансляціями, музичними концертами тощо [11]. Проведені в той період дослідження довели, що зі збільшенням віку все більше дітей віддають перевагу саме радіо, а науковці пояснювали цей факт значним потенціалом радіо в соціалізації підлітків. У 1970-х рр. виховання політичної свідомості в підростаючого покоління вважали невід'ємною складовою радіомовлення. 1980-ті рр. пройшли під знаком формування особистості дитини в суспільстві. Паралельно в 1980–1990-х рр. відбулося переосмислення функцій радіомовлення, яке відтепер вважали засобом прослуховування музики [11]. Зрештою, до подібного висновку дійшли й в Україні, де в 1990-х рр. розпочався бурхливий розвиток приватних музичних радіостанцій.

Непересічною особистістю в сучасному британському радіомовленні є феномен звичайної дівчинки Дейзі Воткінз, яка у 2010 р. завдяки ефективній вірусній рекламній кампанії в Мережі стала наймолодшою професійною радіоведучою в країні (у 2010 р. їй виповнилося 8 років). Дейзі стала автором та ведучою дитячої радіопрограми "Crazy Daisy's Lazy Saturday" ("Ледача субота божевільної Дейзі"), яка виходить в ефір на місцевій радіостанції "Drystone radio" ("Радіо Драйстоуна"). У програмі дівчина розповідає про прочитані книжки, про новини із життя зірок шоу-бізнесу та суспільного життя, які сталися за тиждень. Як зазначає сама дівчинка, їй доводиться багато читати, аби потім цікаво розповісти про все, що трапилось у країні, крім того, в ефірі програми лунає багато музики. За свою старанність та неординарність ведення радіопрограми дівчина відома у Великобританії, а популярні телеканали постійно запрошують її створити подібне шоу на телебаченні [1, с. 43].

Найвідоміша в країні та в усьому світі радіомережа BBC створює проект "Learning school radio" ("Радіошкола"). Це цикл освітніх радіопрограм для дітей віком 5–16 років, що

супроводжує школярів від початкових до старших класів школи з 1957 р. Навчальні радіо-програми створюються за системою шкільних предметів з математики, географії, музики, танцювального мистецтва, філології, драми, історії, системи раннього навчання тощо. Трансляція радіопрограм відбувається на радіостанції "BBC Radio 4" ("4 канал радіо BBC") та є у вільному доступі на фіційному сайті радіостанції [7].

Останніми роками радіостанція "BBC Radio 7/4 Extra" ("BBC Радіо 7/4 для особливих") через фінансову нерентабельність зменшила обсяг дитячого мовлення з 1400 до 350 годин на рік. Керівництво радіостанції пояснює це тим, що, за результатами дослідження аудиторії дитячих радіопрограм, середній вік слухача становив 48 років, тобто люди продовжують слухати радіопроекти, прихильниками яких були в дитинстві, а самих дітей усе рідше зацікавлює радіо. В Україні подібне дослідження не було проведено, однак вважаємо, що аудиторією обласних державних радіокомпаній, а відповідно, і слухачами більшості дитячих радіопрограм також є дорослі люди. В ефірі ж британської редакції BBC з метою збереження аудиторії та залучення до прослуховування дітей старшого віку дитячі радіопроекти замінені на сімейні. Як наслідок, із 2 годин до 15 хвилин скорочено хронометраж найрейтинговішої програми "CBeebies" ("СіБіБіс"), яка відтепер транслюється виключно в Інтернеті [16].

Ще одна радіостанція "RTÉ Junior" ("PTE для молодших") – перша дитяча радіостанція в Ірландії, в ефірі якої можна почути багато музики, оповідань, віршів та різноманітних програм. Рекламний сегмент радіостанції не розвивається.

На тлі складного процесу розвитку дитячого радіомовлення в країні створено декілька радіостанцій для молодшої аудиторії. Серед них "Fun Kids" ("Веселі дітки") для дітей віком від 10 років. Перша програма вийшла в ефір 1 травня 2005 р. Серед програм радіостанції "This Week's Stories" ("Цей тиждень в історії"), "Friday Night Party" ("В ніч на неділю"), "The Treehouse" ("Будиночок на дереві"), "Round at Matt's" ("Навколо Метта"), "The Club with Luke" ("Клуб з Люком"), "The Junior Club" ("Клуб для наймолодших"), "Animal Hour" ("Година тварин"), "Giggle" ("Хихикання"), "Breakfast" ("Сніданок").

Інший проект "Takeover Radio" ("Поглинаюче радіо") мовить на частоті 103,2 FM на Великобританію з міста Лестер. Радіостанція працює виключно за рахунок благодійних пожертвувань і спеціалізується на підготовці роботи для радіо та телебачення дітей (віком 8–16 років). Уперше слухачі мали можливість почути радіостанцію в ефірі в 1996 р., та повноцінну ліцензію на мовлення вона отримала тільки в 2000 р. В ефір виходить цілий ряд музичних, спортивних, розважальних програм власного виробництва. При радіостанції постійно діє освітній центр, на базі якого організовують 10-тижневі курси первинної підготовки дітей

8–14 років для роботи в ефірі. За цей час діти освоюють повний цикл роботи радіостанції: від створення радіопроекти до випуску її в ефір. Крім того, на базі інших навчальних закладів за бажання дітей також можуть влаштовуватися подібні курси [1, с. 34–38].

Висновки. Без сумніву, дитяче радіомовлення у Великобританії являє собою досить розвинуту систему й навіть незважаючи на скорочення обсягу мовлення здатне задовольнити потреби молодших слухачів у спеціалізованому радіоконтенті та розглядається рекламодавцем як потенційне джерело розміщення потенційної реклами. Дитячі радіопроекти, радіостанції та цілі портали, створені ними, переконливо демонструють, що рекламна функція радіомовлення трансформується із часом, відповідаючи на виклики сучасності та орієнтуючись на потреби та споживачські інтереси кожного нового покоління.

Досвід Великобританії допомагає й іншим країнам створювати повноцінний радіоконтент для найменших слухачів, тому в подальших розробках доцільним буде розглянути стан розвитку дитячого радіомовлення в країнах, що розвиваються, де система радіомовлення перебуває на етапі формування. Ситуація там ускладнюється або тотальним зубожінням та низькою купівельною спроможністю (у деяких країнах Африки радіомовлення з'явилося лише в 1970-х рр.), або тяжким військовим становищем (країни арабського світу). Доречно також зосередити увагу на діяльності міжнародної організації ЮНІСЕФ, яка на благодійних засадах вживає ряд заходів з розвитку дитячого радіомовлення. Серед найвідоміших – "The International Children's Day of Broadcasting" (Міжнародний день дитячого мовлення), який відзначають у першу неділю березня.

Список використаної літератури

1. Гіріна Т. С. Дитяче радіомовлення в Україні: структурно-функціональний та творчий дискурс : дис. ... канд. соц. ком : 27.00.04 / Т. С. Гіріна. – Запоріжжя, 2013. – 334 с.
2. Стівенс М. Виробництво новин: телебачення, радіо, Інтернет / М. Стівенс ; [пер. з англ. Н. Єгоровець]. – Київ : Києво-Могилян. акад., 2008. – 407 с.
3. Bernd-Peter A. ABC des Hörfunks / A. Bernd-Peter. – Konstanz : UVK Verlagsgesellschaft mbH, 1999. – 340 s.
4. Bezerra K. S. Radiojornalismo / K. S. Bezerra. – Belo Horizonte, 2005. – 45 p.
5. Boemer M. L. The children's hour: radio programs for children, 1929–1956 / M. L. Boemer. – USA : Scarecrow Press, 1989. – 220 p.
6. Bruce C. The Children's Hour: Addresses to Young Congregations about Houses, Flowers, Ships, Books, Etc. / C. Bruce. – USA : Kessinger Publishing Co, 2009. – 184 p.
7. Children & the BBC: from Muffin the Mule to Tinky Winky [Electronic resource] // BBC. – Mode

- of access: <http://www.bbc.co.uk/historyofthebbc/resources/in-depth/childrens.shtml>.
8. Children's Favourites [Electronic resource] // Radio Days. – Mode of access: <http://www.turnipnet.com/whirligig/radio/childrensfav.htm>.
 9. Dussel K. Deutsche Rundfunkgeschichte: eine Einführung – History of German broadcasting / K. Dussel. – Frankfurt am Main : UVK Medien Verl.-Ges., 1999. – 313 s.
 10. Godfrey D. G. Historical dictionary of American radio / D. G. Godfrey, F. A. Leigh. – USA : Greenwood Publishing Group, 1998. – 485 p.
 11. Haejung P. The History of Children's Use of Electronic Media [Electronic resource] / P. Haejung. – Mode of access: <http://www.faqs.org/childhood/Pa-Re/Radio.html>.
 12. Jung M. Rádio na Rede Trecho da Introdução de Jornalismo de rádio [Recurso electrónico] / M. Jung. – São Paulo : Editora Contexto, 2004. – 160 p. – Modo de acesso: <http://www.editoracontexto.com.br/produtos.asp?cod=259&cat>.
 13. Klæbo A. Radioliv med NRK i 50 år / A. Klæbo. – Oslo : Gyldendal norsk forlag, 1983. – 151 s.
 14. Kleinsteuber H. Radio / H. Kleinsteuber. – Wiesbaden : VS Verlag 2011th, 2012. – 280 s.
 15. Krug H. Von der Vielstimmigkeit zur Marke: monographie: 60 Jahre ARD-Hörfunkprogramme / H. Krug. – Konstanz : UVK Verl.-Ges, 2010. – 117 s.
 16. Plunkett J. BBC to axe more than 1,000 hours of kids' radio shows [Electronic resource] / J. Plunkett // The Guardian. – Mode of access: <http://www.guardian.co.uk/media/2011/feb/08/bbc-cuts-childrens-radio-shows>.
 17. Silverstein B. Radio Begins [Electronic resource] / B. Silverstein // North Carolina Museum of History Office of Archives and History, N.C. Department of Cultural Resources. – 2005. – Mode of access: <http://www.ncmuseumofhistory.org/collateral/articles/s04.1920s.decade.change.pdf>.
 18. Sterling C. Encyclopedia of Radio / C. Sterling, M. Keith. – USA : Taylor&Francis, 2003. – 1696 p.
 19. Taylor K. Devotions for the Children's Hour / K. Taylor. – USA : Moody Press, 1998. – 201 p.
 20. Terrace V. Radio program openings and closings, 1931–1972 / V. Terrace. – USA : McFarland & Co, 2003. – 278 p.
 21. The United Nations Children's Fund: [Recent Posts, RSS Feed, Blogroll] [Electronic resource] / Kubrick. – New York, 2005 – Mode of access: <http://uniceficdb.wordpress.com/>.

Стаття надійшла до редакції 30.10.2014.

Гиріна Т. С. Исторические трансформации и рекламный потенциал детского радиовещания Великобритании

В статье рассмотрены этапы становления и рекламный потенциал детского радиовещания в Великобритании через призму трансформации жанрового, тематического, видового подхода к созданию радиопрограмм для младших слушателей.

Ключевые слова: детская радиопрограмма, детская радиостанция, музыкальна радиопрограмма, радиосказка, радиообзор, радиопьеса.

Hirina T. Historical Transformation and the Advertising Potential of Child Broadcasting UK

In the article the stages of formation and the current state of children's broadcasting in the UK. This is done through the study of genre, theme, specific approach to the creation of radio programs for younger students.

In majority of countries children's radio broadcasting appeared almost simultaneously in 1920–1930s, but it followed different paths in the process of its establishing and development. Thus, in Europe children's broadcasting was financially supported and maintained by charity funds and organizations, which provided for the programs to meet children's needs as close as possible. Children's radio broadcasting has been poorly represented in totalitarian countries (like the USSR) and keeps having ideological function (present-day China). Censorship and total control over the form and content of children's radio programs can still be observed in China, where cutting edge technologies co-exist side by side with communistic values of pioneers. In North American countries children's radio programs were created at the expense of advertisers. Since 1930 the majority of successful children's radio programs have been sponsored by companies that treated children as a link between parents and corporations.

Leveling of geographical boundaries for broadcasting requires critical understanding of the global broadcasting practice in terms of younger audience. That is why the paper offers an insight into the evolution of children's broadcasting against the background of social and political developments of the time. The article identifies the regularities in the development of children's broadcasting and their correlation with the state political influence or advertisers' financial support. It also makes a projection on the contemporary stage of children's broadcasting development in different countries, which helps us understand the place in the global communication process that Ukraine occupies as a country whose potential in children's broadcasting is not fully explored. Thus, we think that the best way to develop the national children's broadcasting system is to establish full-cycle specialized children's radio stations. Increased interest among researchers proves that it is time to embrace the full range of processes that are taking place in the system of children's broadcasting.

Key words: children's radio program, children's radio station, music radio program, radiotale radioreview, radiopiece.

ІНФОРМАЦІЙНА КУЛЬТУРА ОСОБИСТОСТІ ЯК УМОВА СТВОРЕННЯ ЄДИНОГО ІНФОРМАЦІЙНО-КОМУНІКАЦІЙНОГО ПРОСТОРУ НАЦІЇ

У статті проаналізовано поняття інформаційної культури особистості як умови формування єдиного комунікативного поля нації в контексті інформаційно-комунікаційної діяльності еміграційної громади, створення нею спільного комунікаційного простору.

Ключові слова: інформаційна особистість, інформаційна культура, соціальні смисли, інформаційно-комунікаційна діяльність, віртуально-комунікаційний простір, українська діаспора.

Розбудова інтеграційного, спільного інформаційно-комунікаційного простору є в сучасному світі потужним чинником формування національного самоусвідомлення, що передбачає інтегративні медійні стратегії щодо розвитку українського еміграційного сектора в національному медіапросторі. «Ідеологічна та політична іпостасі преси безпосередньо пов'язані з культивуванням тожсамості, оскільки завдяки медійним стратегіям відбувається конструювання певного типу колективної ідентичності, у тому числі й національної. Передусім, з огляду на сугестивність, настановчість інформаційний фактор у сучасній термінології отримав назву “м'якої сили” (soft power)” [1, с. 176].

В. Воронкова слушно зазначає, що інформаційно-комунікативні технології є одним із найважливіших факторів, що впливає на формування суспільства ХХІ ст. (про це йдеться в Окінавській хартії інформаційного суспільства, прийнятій лідерами “вісімки” 22 липня 2000 р.). Настає новий етап розвитку процесів інформатизації, що включає інтенсивне впровадження й переплетіння сучасних комп'ютерних, теле-, радіо- і телефонних технологій та комунікаційних служб, швидке поширення локальних і глобальних комунікаційних мереж, яке створює принципово нову якість трансмережевого інформаційного обміну та інструментарію впливу на масову свідомість, наслідком чого стає посилення соціально-психологічних і культурно-інформаційних аспектів глобалізації [2].

Отже, актуальність нашого дослідження полягає в необхідності теоретичного осмислення інформаційної культури особистості, що передбачає конструювання єдиного національного наративу в контексті політики колективної пам'яті за допомогою інтеграції еміграційного медійного сегмента з національним медіадискурсом. В. Воронкова підкреслює, що “поняття “інформаційна культура особистості” дає комплексну характеристику особистісних і професійних якостей, які відповідають вимогам суспільної та професійної діяльності, у контексті якої визначальним чинником є всебічна інформація та знання, які задають систему мислення і світосприйняття” [2]. При усвідомленні сучас-

ного інформаційного суспільства як такого, в якому головними багатствами й ресурсами є інформація та знання, дослідниця застерігає від руйнівних загроз для особистості, оскільки стрімко посилюються процеси руйнації локальних культур, а сучасний стан культури фіксує стадію переходу від локального до інтернаціонального рівня, – перехідний період завжди потребує нестандартних рішень, заснованих на варіативності розвитку ситуації, поясненні нелінійності, біфуркаційного (поліфуркаційного) стану та переходу на якісно новий рівень. “Процеси інформатизації примушують людину дивитися на світ новими очима, що потребує формування комп'ютерної грамотності та культури людини. Тому поняття культури інформаційного суспільства побудоване на технократичній вірі в прогрес людства завдяки інформаційним технологіям, яка визначається вільною та відкритою технологічною творчістю, втілена у віртуальних мережах, націлених на створення нового мультикультурного суспільства, матеріалізованого у функціонуванні нової інформаційної економіки та нової глобальної культури” [2]. “Інфосуспільство” (за В. Воронковою) сьогодні називають суспільством довічного навчання, оскільки в ньому все населення вимушено вчитися все своє активне життя, зростає інформаційна культура, або кіберкультура, яка впливає на мозок, свідомість і підсвідомість людини. Саме цей термін свідчить про радикальні зміни в ментальності та сенсорному досвіді сучасної людини, які були спричинені запровадженням і розвитком нових комунікаційних технологій наприкінці ХХ ст. Звичайно, у контексті розгляду мережевих комунікацій, що акумулюють важливу частку контенту, більше говорять про нові загрози, які держава вже не здатна контролювати в повному обсязі. Проте відставання України в інформаційній сфері, відсутність масштабної протидії інформаційним війнам зумовлюють потребу у формуванні інформаційної культури особистості в умовах інформаційного суспільства на принципах системності, комплексності, технологічності, безперервності, діяльнісного підходу, формування інформаційного світогляду, що включає в себе формування інформаційних компетентностей.

Мета статті – проаналізувати поняття інформаційної культури особистості як умови формування єдиного комунікативного поля нації в контексті інформаційно-комунікаційної діяльності еміграційної громади, створення нею спільного комунікаційного простору. Для реалізації зазначеної мети поставлено такі завдання: 1) висвітлити теоретичний аспект поняття “інформаційна культура особистості”; 2) проаналізувати інформаційну культуру особистості, зокрема кіберкультуру, як умову формування інформаційного світогляду, створення єдиного інформаційно-комунікаційного простору нації; 3) продемонструвати доцільність урахування інформаційної взаємодії в межах використання еміграційного медіаресурсу, акумульованого в електронних архівах.

Інтеграційні медійні процеси можна розглядати на двох рівнях: загальноєвропейському та національному. Щодо першої позиції В. Чекалюк підкреслює, що саме європейські ЗМІ значну увагу на сьогодні приділяють новітнім інтеграційним процесам, у контексті світової журналістики постає питання й про функцію української преси як засобу міжнародного спілкування в державі та за її межами, а це, у свою чергу, залежить “не тільки від політично-економічних механізмів, запропонованих владними структурами, а й від розуміння необхідності формування комунікативного поля. Із цього приводу доцільно послатися на твердження В. Шрама (один із засновників американської школи комунікавістики), що без комунікації не було б спільноти, а без спільноти не могло б бути комунікації. Ці слова доречно було б додати до одвічних змагань за державність України, її соборність; вони актуальні й сьогодні в дусі ідей національного відродження України та утвердження української спільноти в світовому масштабі. І тому роль української преси за межами України важко переоцінити” [3].

Цікаво, що більшість досліджень в українському журналістикознавстві з питань генези української еміграційної інформаційно-комунікаційної діяльності належить відомим дослідникам, представникам української діаспори, зокрема М. Боровику, А. Животку, М. Куропасю, М. Марунчаку та ін., оскільки до недавніх часів в Україні ця тема практично не розроблялася, перебувала “у форматі” забороненої, і тільки останні десятиліття дослідницький корпус поповнився ґрунтовними розвідками О. Богуславського, О. Дзвінчук, Н. Кулеші, Н. Сидоренко, В. Чекалюка та ін. Проте саме українська еміграція за кордоном та її органи преси, весь мобілізаційно-апеляційний ресурс інформаційно-комунікаційної діяльності (система освітніх інститутів, музеїв, архівів, бібліотек тощо – усі складники ЗМК) були зосереджені на національно-соціальній та національно-культурній консолідації (особливо репрезентативним видався післявоєнний період), де українці й у сучасних складних політико-соціальних умовах знаходять витоки категоризації національної ідеї як

історико-культурної домінанти, користуються публіцистичним наративом згаданого періоду, що акумулює інтерпретаційну рецепцію журналістського спадку публіцистів, громадських діячів діаспори, ідеологеми, символи, стереотипи, коди, які є важливим чинником спільного культурного, соціального досвіду тощо. Особливо це актуально в контексті комунікаційної діяльності еміграційної громади як на рівні діаспори, так і на рівні синхронії, коли важливо враховувати мову соціальних смислів, зіткнення в матеріалах трьох шарів медіадискурсу: аналіз соціальних питань, державотворчі дискусії були завжди зумовлені історико-політичними чинниками, політичною орієнтацією авторів.

Останні події в Україні активізували маркери післявоєнної преси української діаспори: напр. “Степан Бандера”, “національний вишкіл”, “УПА” тощо, які й досі викликають суперечливі інтерпретації. У зв’язку із цим аналіз українськомовної преси, друкованих ЗМК діаспори є особливо актуальним для сприяння консолідації українців. Користуючись досвідом минулого, можемо з’ясувати певні особливості формування, функціонування діаспорних видань, їх роль у формуванні масової свідомості, оскільки процеси демократизації в Україні відбувалися й відбуваються не без впливу друкованого спадку українців за кордоном.

Тож чинником формування інформаційної культури сучасного українця виступають часто електронні архіви, електронні бібліотеки (віртуально-комунікаційний простір). Зокрема, Проект зі збереження інтелектуальної спадщини української еміграції у м. Запоріжжя пропонує величезний шар інформації книжкових, періодичних та неперіодичних видань, який з об’єктивних і суб’єктивних причин залишається невідомим не тільки широкій громадськості, але й науковцям.

Маючи у фондах велику кількість рідкісних і цінних еміграційних документів та видань різних років, доступ користувачів до яких може бути обмежений через їх відсутність у більшості бібліотек та архівів України, О. Богуславський, керівник Проекту, скоординував процес створення цифрових копій таких видань, що є одним із пріоритетів їх збереження та надання вільного доступу до них через мережу Інтернет як науковцям, так і всім бажаючим. Проект створено задля зміцнення культурних зв’язків і формування позитивного іміджу України у світі, забезпечення можливості вільного доступу користувачів до надбань української еміграції за допомогою Інтернет, створення електронних копій друкованих документів, що знаходяться у фондах бібліотек та інших закладів культури, приватних колекціях з метою збереження інтелектуальної спадщини й запобігання фізичній втраті документів, можливості працювати одночасно з одним і тим же виданням багатьом користувачам та зручності перегляду.

З огляду на зазначене Інститут журналістики і масової комунікації Класичного приватного

університету (м. Запоріжжя) за підтримки ентузіастів та людей доброї волі ініціював створення електронної бібліотеки української діаспори "Diasporiana" (Режим доступу: diasporiana.org.ua/), орієнтованої на широкі кола користувачів, що покликана вирішувати такі основні завдання, як: просвітницьку, у межах якої формуються колекції, спрямовані на поширення знань про українську еміграцію та її досягнення; наукову, спрямовану на сприяння глибокому вивченню теми (предмету) науковцями й фахівцями в галузі суспільних і гуманітарних дисциплін тощо. Категорії заповнення контенту такі: "Україністика", "Ідеологія", "Історія", "Дитяча література", "Драма", "Літературознавство", "Мемуари", "Мистецтво", "Мовознавство", "Періодика", "Поезія", "Політологія", "Проза", "Релігія", "Словники", "Довідники", "Фольклор", "Різне".

"Електронна бібліотека української діаспори (ukrbiblioteka.org)" – це зростаюча колекція українських або таких, що мають відношення до України, друкованих видань в електронному форматі. [Ukrbiblioteka.org](http://ukrbiblioteka.org/) (Режим доступу: <http://ukrbiblioteka.org/>) створена і фізично розміщується на території США. Поповнюється матеріалами, виданими або збереженими американськими й канадськими українськими організаціями, громадами та приватними особами за категоріями: книжки, журнали, альманахи, газети.

Ідеологічні засади проекту полягають у намаганні знайти відповідь на запитання: 1) яка користь від виданих в діаспорі книжок, журналів і газет, які зберігаються в архівах та бібліотеках і недосяжні для широкого кола читачів; 2) як зробити цю інформацію доступною для дослідників української історії; 3) як зберегти старі видання від знищення часом.

Потужним і цікавим також видається Проект "Електронний архів Українського визвольного руху", що здійснюється Центром досліджень визвольного руху спільно з Львівським національним університетом імені Івана Франка та Національним музеєм-меморіалом жертв окупаційних режимів "Тюрма на Лонцького" (Режим доступу: <http://avr.org.ua/>).

Проект покликаний забезпечити відкритий доступ до електронних копій документів з історії українського визвольного руху у XX ст.: документів та матеріалів, що висвітлюють діяльність організацій українського визвольного руху: збройного підпілля (Організація Українських Націоналістів, Українська Повстанська Армія, Українська Головна Визвольна Рада тощо), дисидентського та масового національно-демократичного руху в другій половині XX ст.; документів репресивних структур окупаційних режимів (НКВД–МГБ–КГБ, німецьке гестапо та служба безпеки тощо).

На цьому етапі впровадження в Е-архіві розміщено у відкритому доступі понад десять ти-

сяч документів з колекцій Центру досліджень визвольного руху та з Фонду 13 Галузевого державного архіву СБУ "Колекція друкованих видань КГБ УРСР", електронні копії яких були передані Львівському національному університету ім. І. Франка. Наприклад, радянські спецслужби збирали інформацію про діяльність українських організацій за кордоном, маючи на меті зупинити підтримку української боротьби за незалежність. Відтепер завдяки Архіву СБУ та Центру досліджень визвольного руху ці документи доступні для кожного в Електронному архіві визвольного руху.

Можливості Е-архіву для користувачів надзвичайно широкі – пошук документів пропонується за різними категоріями: за розділами – ієрархічними тематичними рубриками, за датою створення документів, за авторами та організаціями-видавниками документів, документами за ключовими словами, за місцем зберігання оригіналів документів – архівами, фондами, справами, томами, розширений пошук за всіма категоріями опису документу тощо.

Висновки. Це приклади електронного збереження спадщини української діаспори на наших теренах, перспективним є з'ясування електронної системи архівів, бібліотек українців за кордоном у контексті створення, а точніше, відтворення єдиного комунікативного національного поля.

Отже, кіберкультура покликана сформувати особистість інформаційного суспільства, яка має активну громадянську позицію, несе відповідальність за свою взаємодію з інформаційним середовищем, є переконаною у великій значущості інформації та знань для вирішення широкого кола соціальних і особистісних проблем. Ефективність такої комунікації буде виявлятися в контамінації складників національної ідентичності в процесі формування єдиної національної спільноти.

Список використаної літератури

1. Дзюба Т. Спрага народу і спрага Вітчизни. Публіцистика другої половини XIX – першої третини XX ст.: модель національної ідентичності: монографія / Т. Дзюба. – Чернігів: Видавець Лозовий В. М., 2012. – 368 с.
2. Воронкова В. Формування інформаційної культури особистості як умова успішної адаптації людини до життя в інформаційному суспільстві [Електронний ресурс] / В. Воронкова. – Режим доступу: <http://uaforeignaffairs.com/ua/ekspertna-dumka/view/article/formuvannja-informacii-noji-kulturi-osobistosti-jak-umo/>.
3. Чекалюк В. Українськомовна преса США та Канади, її вплив на українські видання [Електронний ресурс] / В. Чекалюк. – Режим доступу: <http://journal.univ.kiev.ua/index.php?act=article&article=1230>.

Стаття надійшла до редакції 15.10.2014.

Ковпак В. А. Информационная культура личности как условие создания единого информационно-коммуникационного пространства нации

В статье проанализировано понятие информационной культуры личности как условия формирования единого коммуникативного поля нации в контексте информационно-коммуникационной деятельности эмиграционной общины, создания ею общего коммуникационного пространства.

Ключевые слова: информационная личность, информационная культура, социальные смыслы, информационно-коммуникационная деятельность, виртуально-коммуникационное пространство, украинская диаспора.

Kovpak V. Personal Information Culture as a Condition for the Creation of a Single Information and Communication Space of the Nation

Information and communication technology is one of the key factors influencing the formation of the society of the XXI century. There comes a new stage of development of information processes, including extensive implementation and weaves modern computer, radio and telephone technologies and communication services, rapid spread of local and global communication networks, which creates a fundamentally new quality network information exchange tools and effects on mass consciousness that results is strengthening the socio-psychological, cultural and informational aspects of globalization.

Thus, the relevance of our research is the need to conceptualize personal information culture that involves constructing a single national narrative in the context of collective memory by integrating the emigration of national media segment media discourse.

In this context it is important to highlight the theoretical aspect of the concept of "information culture of personality"; analyze personal information culture, cyber culture in particular, as a condition of formation of an information world, creating a single information and communication space of the nation; demonstrate the feasibility of incorporation of information interaction within the application exile media resources accumulated in electronic archives.

Electronic Library of Ukrainian Diaspora "Diasporiana", The "Electronic Archive Ukrainian liberation movement" – examples of electronic Heritage Ukrainian diaspora in our country, promising clarify the electronic system of archives, libraries Ukrainian abroad in the context of, or rather, a single play national communication field.

So, cyber culture is designed to form the personality of the information society, which has active citizenship, responsible for its interaction with the information environment is convinced of the great importance of information and knowledge for a wide range of social and personal problems. The effectiveness of such communication will occur in contaminated components of national identity in the formation of one national community.

Key words: information the identity, information culture, social meanings, information and communication activities, virtual-communication space, the Ukrainian diaspora.

КОМУНІКАТИВНІ ОСОБЛИВОСТІ ПУБЛІЦИСТИКИ О. ГОНЧАРА (ДО ПРОБЛЕМИ РУЙНУВАННЯ СОЦРЕАЛІСТИЧНОГО КАНОНУ)

У статті досліджено зміну світоглядних домінант публіцистики О. Гончара 60–90-х рр. XX ст. Публіцистичну спадщину митця розглянуто в соціокультурному контексті: від тоталітарного режиму до перебудовного та післяперебудовного часу. Виявлено комунікативні особливості публіцистики письменника, зумовлені зміною ціннісних орієнтирів суспільства.

Ключові слова: О. Гончар, публіцистика, тоталітаризм, соцреалістичний канон, перебудова, національна катастрофа.

Публіцистика О. Гончара є засобом виявлення світоглядних позицій автора. Протягом усієї творчості митця вона була складовою літературної роботи, внутрішньою потребою в прямому спілкуванні із суспільством, коли Олесь Гончар, гостро переживаючи соціальні процеси перебудови та післяперебудови, виявив себе і як публіцист, громадський діяч. Публіцистичний дискурс письменника повно й ґрунтовно вивчений у працях В. Галич [1], Н. Заверталюк [5], але й досі залишається актуальним дослідження зміни світоглядних домінант та утворених ними концептуальних рівнів, а саме: онтологічного, соціально-філософського, історіософського, етичного, естетичного.

Мета статті – дослідити зміну світоглядних домінант О. Гончара в публіцистиці середини 80-х – початку 90-х рр. XX ст.

У публіцистиці письменника виокремлюємо три етапи: 1) 60-ті рр. XX ст. (“Японські етюди”); 2) кінець 70 – початок 80 рр. XX ст. (“О тех, кто дорог”, “Письменницькі роздуми”); 3) середина 80-х – початок 90-х рр. XX ст. (“Чим живемо”). Публіцистична діяльність О. Гончара не може бути осмислена без урахування соціокультурного контексту 60–90-х рр. XX ст. Звернемо увагу, що публіцистика письменника двох перших періодів твориться в умовах тоталітарного режиму, коли митець перебуває під впливом офіційних концепцій дійсності, в умовах ідеологічної та політичної блокади. На змістовність і тональність публіцистики О. Гончара цього часу значною мірою вплинули критерії соцреалізму, як-то: партійність, класовість, народність.

Питання соцреалізму як творчого методу соціалістичного мистецтва, магістрального напрямку радянського періоду, особливого типу художнього мислення й на сьогодні є дискусійним, оскільки для сучасного стану вивчення радянської культури характерний радикальний перегляд традиційних підходів до висвітлення дійсності. Цей метод постає як народжений тоталітарною державою, у межах якого відбувається поляризація цінностей. Соцреалізм став стилем радянської масової культури. Д. Хоскін вважає, що соціалістичний реалізм

був нав'язаний радянським письменникам директивно: “Соціалістичний реалізм – це доктрина, нав'язана партією і прийнята Першим з'їздом радянських письменників (1934) як набір керівних принципів для літературної творчості в суспільстві, що вперше будує соціалізм” [6, с. 56]. Керівними принципами, або “трьома китами”, соцреалізму стали ідейність, класовість і народність. Згідно з теорією соцреалізму про те, що мистецтво є засобом комуністичного виховання мас, категорії ідейності, класовості та партійності розуміли як оцінні: наявність чи відсутність відповідних ознак у художньому чи публіцистичному творах ставали запорукою його успіху або осуду критикою на офіційному рівні. Пріоритет політико-ідеологічних категорій призвів до перенасиченості художніх текстів ідеологемами й порушення справжньої цінності творів. Втрата загальнолюдських ціннісних орієнтацій і їх заміна на класові відбилася в декларуванні концепції особистості із заздалегідь вивіреною життєвою домінантою, що визначала поведінку індивіда в будь-якій ситуаційній системі й виключала варіативність. О. Забужко, розглядаючи проблему митця в цей час, означила її як “синдром Галілея” й зауважила, що тоталітаризм убиває літературу *ab definition*, силою тої простої обставини, що перебиває на всіх рівнях канали для незалежного індивідуального помислу, тобто були відтворені всі можливі деформації особистості й суспільства як таких у тоталітарній системі [4, с. 56]. Антропологічний вимір був витіснений соціальним (однозначність оцінок у світлі панівної ідеології, утвердження цінностей соціалізму, його переваги над світом капіталізму, пояснення фактів, подій, явищ політичного й економічного життя країни, насамперед, з класових позицій, моральних якостей радянської людини). У публіцистиці 30-х рр. XX ст. висвітлювалися проблеми “соціалістичного будівництва”, домінував мотив “творчої радості” й “завойованого щастя” (І. Кириленко “З металевго фронту”, І. Микитенко “Тринадцята весна”, “Країна творчої радості”, Ю. Яновський “Дорога на Запоріжжя”). Соціальний детермінізм вилучив показ героя в динамічно рухливому стані, діалектичному розви-

тку, заперечивши аксіологічний, вітальний та рефлексивний рівні. Свого часу слушну думку із цього приводу висловив письменник-публіцист О. Довженко: “Керовані хибними мотивами, ми всі, за винятком Шолохова, вилучили з своєї творчої палітри страждання, забувши, що воно є такою величезною достовірністю буття, як щастя і радість. Ми замінили його чимось на кшталт подолання труднощів” [3, с. 107]. Домінування мотивів підкорення особистого загальному, жертвності й самопожертви, пропагування безкомпромісності призвело до нівелювання, знебарвлення й стандартизування людини, звуження її емоційної сфери. Герой – носій авторської ідеї змальовувався як людина, позбавлена внутрішніх суперечностей завдяки установленій домінанті життя, сутність якої полягала в будівництві нового суспільства, у боротьбі з ворогами, ствердженні революційних ідеалів. Людина і світ відтворювалися в суворо регламентованих каноначасу.

Однобічність підходу до висвітлення життя призвела до втрати проблемності й звуження тематики художньої публіцистики. У ній почали домінувати вітальні та ювілейні статті, які можна розглядати як своєрідне соцзамовлення. В умовах монополії авторитарного режиму “сервілізм” публіцистики був неминучий. Але були й приклади справжніх злетів публіцистики письменників радянської доби. Це роки Великої Вітчизняної війни, 1960-ті і 1980-ті рр., коли конкретні проблеми дійсності насичувалися загальнолюдським змістом (художня публіцистика М. Бажана, Я. Галана, О. Довженка, М. Рильського), поверталася втрачена літературознавча функція, звучала ідея реабілітації людського життя, переоцінювалися суспільні ідеали, історичні явища (художня публіцистика О. Гончара, В. Дрозда, В. Земляка, О. Ільченка, С. Плачинди, В. Яворівського), відроджувалися функціональні можливості публіцистики, у тому числі й виявлення злободенної проблематики. Для української публіцистики своєрідною точкою відліку в цьому аспекті стали 60-ті рр. і друга половина 80-х рр. XX ст., коли сталася трагедія Чорнобиля (публіцистика О. Гончара, О. Левади, В. Манюка, Ю. Щербака). Небачений сплеск публіцистичного слова в Україні долав стагнацію та провінціалізм і знаменував духовне та національне відродження.

Початок публіцистичної творчості О. Гончара припадає на 60-ті рр. XX ст., коли в межах соцреалізму відбувалося подолання його канонів, а саме: посилилася увага до людської особистості, усвідомлення особистісного “я” протилежно до насадженого “ми”, філософічність, гуманістичний зміст, звільнення від ілюстратизму та схематизму в зображенні. В. Галич підкреслює, що публіцистика письменника на той час мала неординарний та неортодоксальний характер [1]. Наділена глибоким політичним підтекстом, вона дисонувала з тодіш-

німи ідеологічними настановами й неодмінно призводила до конфлікту з владою.

Публіцистика О. Гончара 1960-х і 1980–1990-х рр., незважаючи на відстань у часі та різну політичну й соціокультурну ситуацію, об’єднана проблемами збереження культурного середовища народу. Починаючи з 1960-х рр., митець активно порушував питання, пов’язані з функціонуванням української мови, вимагав дійових, конкретних і невідкладних заходів, які б запобігли зневажливому ставленню до мови українського народу, наголошував на необхідності дійового державного втручання в процеси мовного будівництва в Україні. Письменник-публіцист наполягав на необхідності унеможливлення зневажливого ставлення в республіці до мови українського народу, звертав увагу на зумисні перешкоди в оформленні передплати україномовної періодики, намагався стримати безупинну масову ліквідацію українських шкіл у містах республіки, зокрема в Дніпропетровську, Донецьку, Запоріжжі, Миколаєві, Харкові. О. Гончар вважав, що дискримінація української мови позначається на самопочутті народу та його творчій інтелігенції.

Як наголошує В. Галич, мовна проблема, яка посідає чільне місце в публіцистиці О. Гончара ще з 1960-х рр., у середині 1980-х та на початку 1990-х рр. буде розглянута письменником як державотворчий чинник, символ єднання українців світу [1]. Сподіваючись на поліпшення мовної політики, автор вимагатиме зробити процес духовного відродження народу реальним і наполягатиме на конституційному захисті мови (“Феномен незнищенності”, “Мові нашій жити!”).

Публіцистика О. Гончара другої половини 1980-х рр. і початку 1990-х рр. замкнула на собі комплекс проблем національного буття: техногенна, екологічна, духовна, національна катастрофа, історична пам’ять, байдужість до рідної культури, державне її занедбання. Письменник-публіцист, шукаючи й накреслюючи різні шляхи гармонізації особистого та загального, досліджуючи порушення “гармонійності” в розвитку людської особистості, відобразив внутрішню конфліктність індивідуального й родового, приватного та публічного, природного й соціального начал. У збірці “Чим живемо. На шляхах до українського Відродження” О. Гончар спроектував фігури нашого сьогодення на шкалу одвічних людських цінностей, створюючи концепцію світу та людини, спираючись на одвічне, позачасове, чітко фіксуючи й аналітично досліджуючи конкретно-історичне. Ця збірка була народжена осмисленням кризового моменту та зафіксувала хворобу часу, ломку й відторгнення насаджуваних тоталітарною системою стереотипів і накреслювала певні пошуки нового бачення світу. О. Гончар вважав, що процес відродження сповнений драматизму, бо кожному треба звільнитися від “більших або мен-

ших деформацій своєї внутрішньої системи, відродити в людині людину, пробудити совість і відчуття свободи, тобто відродити душу народну в її гуманістичній сутності” [2, с. 56]. Саме це має сприяти поступу, прогресу. Письменник апелював до історичного, духовного досвіду. Він першим заявив про катастрофічні наслідки аварії на Чорнобильській АЕС, звинувативши в цьому політичну систему. Осмислюючи Чорнобильську аварію як глобальну техногенну катастрофу, О. Гончар розглядає її на екологічному, онтологічному та антропогенному рівнях, зазначаючи, якого невідшкодованого удару вона завдала здоров'ю нації. Чорнобильська катастрофа стала імпульсом до глибоких роздумів про сенс буття: “Звідки взялась, ця “звізда Полин”, – з ночей біблійських чи вже з ночей прийдущих?... Палаюча, мов смолоскип, впала вона на третину річок та джерел вод... А наймення звізда Полин... І чим викликана була з'ява її – чи недбальством людським, жорстокою їхньою невдячністю, порушенням самої рівноваги буття, чи глумлінням над матір'ю-природою, яка завжди була така добра до нас у своїй вічній, безмірно терплячій любові? А чому та полинна розгнівана сила вибрала саме нас, що хотіла так страшно сказати цьому нинішньому віку, від чого хотіла нас застерегти?” [2, с. 55]. Письменник висловив думку про неподільність екології природи й екології мови, про грізні ознаки морального занепаду, спричиненого роками стагнації. Символ Чорнобиля сприяє осмисленню національного катастрофізму, оскільки розкритий на науковому, екологічному, політичному, культурному рівнях. І тут, на жаль, прослідковується зв'язок з романом “Собор” (1967), де О. Гончар розгорнув реальні картини дійсності України з її духовною кризою, браконьєрством, кар'єризмом, окомиллюванням тощо. “Собор”, а потім і “Тронка”, – романи попередження, романи-застереження.

Висновки. Художня публіцистика О. Гончара засвідчила еволюцію ціннісних орієнтацій суспільства, яке поступово усвідомлювало хи-

бність тих насаджуваних зверху постулатів, що протягом багатьох років визначили розвиток як суспільства загалом, так і кожного з його членів, і примушувала замислитись над причинно-наслідковими зв'язками як на соціально-економічному, соціально-політичному, соціально-культурному, так і на конкретно-особистісному рівні. Вона стверджувала безперервність ланцюга людської пам'яті, лінії людської цивілізації як такої, неможливість позбавити суспільство досягнень культури. Тяжіння до глобальних узагальнень, аналітичного дослідження в контексті не тільки актуальних, а й глобальних філософських проблем буття визначило художньо-публіцистичний світ О. Гончара.

Подальші дослідження можуть бути пов'язані з дослідженням публіцистики О. Гончара в соціокультурному контексті часу.

Список використаної літератури

1. Галич В. М. Олесь Гончар – журналіст, публіцист, редактор: еволюція творчої майстерності : монографія / В. М. Галич. – Київ : Наукова думка, 2004. – 816 с.
2. Гончар О. Т. Чим живемо: На шляхах до українського Відродження / О. Т. Гончар. – Київ : Укр. письменник, 1993. – 400 с.
3. Довженко О. Твори : у 5 т. / О. Довженко. – Київ : Дніпро, 1986. – Т. 4. – 351 с.
4. Забужко О. Хроніки від Фортінбраса. Вибрана есеїстика 90-х / О. Забужко. – Київ : Факт, 1999. – 340 с.
5. Заверталюк Н. І. Письменницька публіцистика в Україні 20–70-х рр. XX ст. Проблеми. Жанри. Майстерність : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.02 / Н. І. Заверталюк. – Київ, 1992. – 294 с.
6. Hosking G. Beyond Socialist Realism: Soviet Fiction since Ivan Denisovsch / G. Hosking // Соцреалистический канон / авт. предисл. Х. Гюнтер, Е. Добренко. – Санкт-Петербург : Академический проект, 2000. – 1040 с.

Стаття надійшла до редакції 13.10.2014.

Темченко Л. В. Коммуникативные особенности публицистики О. Гончара (к проблеме преодоления соцреалистического канона)

В статье исследуется изменение мировоззренческих доминант публицистики О. Гончара 60 – 90-х гг. XX ст. Публицистическое наследие художника рассмотрено в социокультурном контексте: от тоталитарного режима к “временной перестройке” и “постперестройки” времени. Выявлено коммуникативные особенности публицистики писателя, обусловленные изменением ценностных ориентиров общества.

Ключевые слова: О. Гончар, публицистика, тоталитаризм, соцреалистический канон, перестройка, катастрофа.

Temchenko L. Communicative Peculiarities of O. Honchar's Journalism (to the Problem of Overcoming the Social Realism Canon)

The changing ideological dominant of O. Honchar's journalism of the 1960 – 90s is under study in the given article. The publicistic heritage of the writer is considered in the socio-cultural context: from totalitarian

regime to perestroika and post-perestroika time. Communicative peculiarities of his journalism are determined by the changing values of society.

His publicistic activity can be regarded within three periods: the first one is the 1960s, the second one is the end of the 1970-ies – the beginning of the 1980-ies, the third one is the middle of the 1980-ies – the beginning of the 1990-ies. The publicistic activity of the first as well as second periods is shaped under the totalitarian regime, when the writer was influenced by the official concepts of the reality within the ideological and political blockade. The content and tonality of O. Honchar's publicistic works are influenced mainly by socialism's criteria such as party membership, class character, and nationhood.

Despite the time difference as well as different political and socio-cultural situation, O. Honchar's publicistic writing of the 1960s, the 1980-90-ies is distinguished by the issues of saving cultural environment of the nations. The writer deals with the problems of the Ukrainian language's functioning as well as underlines the necessity of the state's interfering into the language structuring in Ukraine. He attempts to prevent from the prompt out-drop of Ukrainian schools in Ukrainian cities as well as demands the constitutional protection of the language. O. Honchar considers the discrimination of the Ukrainian language to influence the nation's welfare. The language problem is regarded as a state-making factor as well as a symbol of the Ukrainians' unity in the world.

O. Honchar's publicistic works, dated from the end of the 1980-ies and the beginning of the 1990-ies, include the whole complex of national issues: technogenic, ecological, spiritual, and national catastrophes, historical heritage, indifference to native culture, its neglect by the state. The writer emphasizes the indivisibility of nature and language ecology as well as the features of moral decline. Studied at the academic, ecological, political and cultural levels, the symbol "Chernobyl" encourages the realization of national catastrophes.

O. Honchar's publicistic works mark the evolution of society's values while underlining the falsity of enforced statements. His devotion to global conclusions, analytical survey of not only urgent but also globally philosophical issues distinguished O. Honchar's literary and publicistic creative activity.

Key words: *O. Honchar, journalism, totalitarianism, social realism canon, perestroika, national catastrophe.*

РЕГІОНАЛЬНИЙ ГРАДІЄНТ НАЦІОНАЛЬНО-КОНСОЛІДОВАНОЇ МОДЕЛІ “СОБОРНОЇ ІСТОРИЧНОЇ ПАМ'ЯТІ”: СПЕЦИФІКА МЕДІЙНИХ РЕПРЕЗЕНТАЦІЙ

У статті висвітлено особливості медійних репрезентацій регіональних моделей пам'яті в Україні та основні чинники їх консолідації в національну модель “собо́рної історичної пам'яті”. За-стосований у процесі дослідження дискурс-аналіз дав можливість виявити й концептуалізувати дискурс-категорії “воз'єднання” та “консолідації” на рівні комунікативних маркерів у всеукраїнських медіа. Всеукраїнський медійний контекст проблеми зумовлений надрегіональним середовищем формування моделі “собо́рної історичної пам'яті”.

Типізація “регіональних моделей пам'яті” на рівні культурних, історичних, соціально-політичних, економічних та адміністративних рецепцій стала передумовою та джерелом пошуку консолідуючих комунікативних потоків як ментальних чинників “національної історичної пам'яті” на засадах соборності.

Виявлено деструктивну складову експлікації регіональних моделей пам'яті з метою політичних маніпуляцій та як дієвого мобілізаційного чинника регіональних політичних сил.

Ключові слова: дискурс, історична пам'ять, медіа, ментальність, соборність, регіональна ідентичність.

Більше ніж двадцятирічна ретроспектива незалежності України – це пошук моделей єдності країни. Адже сучасна Українська держава територіально складається з регіонів, які мали відмінну попередню історію: перебували в складі різних держав, мали різницю в часі адміністративно-територіального оформлення, етнічного складу, релігійних уподобань, культурних зв'язків, мовної ситуації тощо. Ці унікальні передумови української державності зумовили численні наукові пошуки феномена національної єдності, спільного сприйняття попереднього історичного розвитку країни, формування національно-узгодженої моделі історичної пам'яті. Пошук консолідуючих версій визначився у формуванні поняттєвого градієнта національної системи координат: “українська ментальність” (О. Бондаренко, М. Попович, В. Крячко), “українська/національна ідентичність” (Л. Нагорна, М. Степико, В. Середа, В. Масненко), “національна свідомість” (С. Бойко, О. Бочковський, В. Лісовий, М. Попович, В. Шевченко), “національний світогляд” (Н. Кочура), “національна ідея” (П. Ющенко, О. Гринів), “національна пам'ять” (І. Кресіна, Л. Нагорна), “національна політика” (Ю. Зерній), “національний характер” (Г. Ващенко, М. Гримич, В. Липа, О. Потебня) тощо.

Одночасно саме історико-культурне тло стало ареною численних політичних маніпуляцій, ідеологічних протистоянь та поширення ідеологій регіоналізму, способом культивування геополітичного інформаційного конфлікту. Зумовлені цими явищами конфліктні процеси соціальних перетворень і національного відчуження безпосередньо впливають на загрозу національної й гуманітарної безпеки України, а тому змушують зосередитись на реформуванні суспільства, напрацюванні стратегічного плану інформаційної безпеки та грамотної національної політики.

У контексті цієї статті погоджуємось з автором книги “Україна: соборність і регіоналізм” А. Мальгіним, який вбачає майбутнє української політичної нації в понятті “соборність” [4, с. 87]. На його думку, наразі настав час наповнити його більш глибоким сенсом. Адже проблема української “соборності” – це не лише історичне збирання, на сучасному етапі географічне повернення окупованих територій, а й проблема внутрішнього об'єднання та консолідації, напрацювання спільних історичних моделей, де регіональні ідентичності мають доповнювати, а не протидіяти одна одній. Власне “соборність” має стати своєрідним українським принципом розуміння політичної децентралізації, засобом формування цілісної ідеологічної парадигми, способом побудови європейського громадянського суспільства. У теорії націогенезу така думка була закладена ще на початку ХХ ст. одним із засновників українського консерватизму В. Липинським: “Соборність може бути досягнута тільки гармонійним взаємним перехрещуванням двох сил: доосередкової сили – матеріально і морально авторитетної і все-національної – центральної державної Влади, і відосередкової сили якнайширших автономій поодиноких українських країв, спаяних в одну цілість цією сильною державною Владою” [3, с. 127]. Принципово розмежовуючи поняття “народ” та “нація”, В. Липинський однією з найважливіших складових української державності називав територіальний патріотизм. “Патріотів українських і патріотизму українського, – зазначав В. Липинський, – історія наша, за винятком одиниць і епізодів, не знає. Не маючи ж патріотизму, не маючи свідомості своєї території і почуття спільності всіх її мешканців, ми не могли мати на ній і своєї власної держави” [3, с. 324].

У вищезазначеному контексті, сучасна українська дослідниця Л. Нагорна українську перспективу вбачає у формуванні синхронічно-

го типу інформаційних відносин, що забезпечить розв'язання загальнозначущих для українського етнополітичного організму проблем, зокрема, проблем пошуку власної ніші в геополітичному просторі, налагодження взаємовигідних зв'язків із партнерами, економічної та інформаційної безпеки [5, с. 44]. На сьогодні можемо говорити про тяжіння та політичну концептрацію українського суспільства на діяхронному типі інформаційних відносин – національній символіці, етнічній пам'яті, звичаях, традиціях. Досліджуючи феномен української ідентичності, М. Степико також акцентує на українській перспективі: “унікальність українського способу” має бути пов'язана з гострою потребою зміцнення загалом людей ідеології прогресивного динамічного розвитку, спроможного мобілізувати нерозкриті можливості нації загалом та кожної людини зокрема [6, с. 121]. Її висновок спирається на результати моніторингового дослідження Інституту соціології НАН України щодо поширення серед населення країни так званих матеріалістичних (наголос на важливості фізичної та економічної безпеки людини) і постматеріалістичних (наголос на важливості самовираження та самореалізації людини) цінностей, які свідчать про існування на сучасному етапі змішаної системи ціннісної орієнтації. На думку відомого американського соціолога Р. Інглхарта, розробника методології дослідження світових цінностей (*World Value Survey*), змішана ціннісна система є важливим підґрунтям національної консолідації, іншими словами, основою ефективної політики “соборності”. Спостерігаючи ж за головними політичними баталіями останніх років, можна стверджувати, що багато політичних гравців розглядало феномен консолідації не як механізм об'єднання всього суспільства довкола певних ідей, системи цінностей, а лише як джерело політичних технологій, інструмент маніпуляцій, засіб соціокультурної руйнації для досягнення влади.

Метою статті є аналіз медійних репрезентацій регіональних моделей пам'яті в Україні, як деструктивних чинників ментально-культурних маніпуляцій, так і національно-консолідуючих засобів формування “соборної історичної пам'яті”. Джерельною базою дослідження став всеукраїнський медійний контекст проблеми як надрегіональне середовище конструювання соціальних смислів (близько 200 контекстів суспільно-політичного та культурного змісту часописів “Українська правда”, “Дзеркало тижня”, “День”, “Український тиждень” протягом 2004–20014 рр.). Під регіональним градієнтом розуміємо дискурсивний простір артикуляції регіональних моделей пам'яті з метою формування соціальних смислів (як з метою соціального семіозу, так і соціально-політичної конфронтації).

Існування регіональних моделей пам'яті як ментальних орієнтирів пов'язано із самоідентифікацією населення як частини певної тери-

торії, регіону. На їхнє формування впливає сумарна дія таких чинників, як: історичний, етнічний, етнографічний, геополітичний, соціокультурний, культурно-освітній. Регіональна ідентичність – це такою ж мірою історично сформований духовний конструкт, як і сконструйований ідеологічний продукт і мобілізаційний інструмент [5, с. 65].

З погляду соціокомунікаційного підходу, “регіональна ідентичність” – це когнітивний елемент територіального самоусвідомлення спільноти (особистості), який формує емоційно-афективний аспект комунікації, визначає інформаційно-образну модель територіальної ідентифікації. Регіональна ідентичність є важливим підґрунтям формування медійних дискурсів, де спільна історична пам'ять є потужним консолідуючим та мобілізаційним чинником. Як демонструє український досвід, у політичній комунікації це явище є найбільш поширеним і використовується як ідеологічна основа маніпуляцій.

Так, у процесі аналізу медійних репрезентацій регіональних моделей пам'яті як у місцевому, так і всеукраїнському інформаційному просторі виявлено їх деструктивну складову як засобу політичної та ідеологічної маніпуляції, досить часто засобу ментально-культурного сепаратизму й соціального семіозу, зокрема:

- у дискурсивному просторі “наш” – “свій”, “західні” – “східні”, “щирі” – “штучні” (починаючи з 2009 р., політична комунікація “Партії регіонів” будувалася на протиставленні “своїх – чужих”, суди ж можна зарахувати дискурс “нашистів” (стереотипне сприйняття представників партії “Нашої України”), який активно просувався в пресі Донбасу в період 2009–2012 рр.;
- у контексті формування авторитарного дискурсу, що знайшло відображення в тиражуванні стереотипних гасел “зрозумілий”, “простий”, “з наших, з робочих”, “гарний керівник”, “людина, що здатна навести порядок” тощо. Використання саме технології трансферу в іміджевій складовій допомогло зробити В. Януковича ближчим до регіональних уявлень про справжнього лідера;
- у межах культивування наративу “соціальних ілюзій” на Сході – “схід годує всю Україну”, на Заході “цивілізаційно-проєвропейських” – “та ну їх”, “ну скільки можна топтатися на місці”, “нам самим було б краще – давно були б у ЄС”, “хотіли соборності – то маєте”;
- у межах формування комунікаційної моделі “асоціативних протиставлень”: герої УПА – герої Великої Вітчизняної Війни; клятий Захід – старший брат, слов'янська єдність, “руський мір” тощо;
- у мовних спекуляціях (застосування Хартії регіональних мов і мов національних меншин до української практики, Закон України “Про засади державної мовної політики” № 5029-VI регіоналів В. Колесніченка та С. Ківалова). У Запоріжжі завдяки активній гро-

мадськості та широкій медіакампанії рішення про надання російській мові статусу регіональної було відмінено прокуратурою;

- у формуванні національної героїки (найбільше використовувався в дискурсі “лівих правих”, зокрема “Бендера – Сталін”);
- у концептуальному полі етнічної меншовартості. У комунікаційному просторі домінує як страх відірватися від старшого брата, втратити “спільну” історію, певні економічні дивіденди, слабкого перед сильним.

Найчастіше деструктивне використання регіональних моделей пам'яті представлене в дискурсі “регіонального патріотизму” Донбасу або так званому “націоналізму” регіонів Західної України, що, безумовно, є штучним явищем, засобом політичного замовлення. У розрізі теорії комунікації існування подібних явищ свідчить про переважання в суспільній свідомості цінностей масової культури, над ментальними, соціального типу свідомості над етнонаціональним. Як наслідок, дискурсивні репрезентації, включені в національний комунікаційний простір, набувають ознак гіпофункціональних проявів ментальних диспозицій та спонукають конфліктності макроідентичностей на противагу процесам їхньої асиміляції як необхідної складової конвенційних інформаційних відносин у межах моделі “соборної історичної пам'яті”. У масовій комунікації зміщення образно-типізованих проявів ментальності в соціально-типізовані призводить до викривлення когнітивних рецепцій територіального самоусвідомлення, формування так званої соціоідентичності. Відображенням цих процесів у дискурсивній практиці набуває значення соціокомунікаційного семіозу, де здійснювана смислопродуруючою підсистемою діяльність з присвоєння кодів і знакового відокремлення приналежного соціальній системі від неприналежного їй стає ідеологічною платформою медіа.

Загалом український інформаційний простір відображає побутування двох типів історичної свідомості (етнонаціональної й соціальної), які загалом відображають матеріалістичні та постматеріалістичні ціннісні орієнтири українського соціуму. Соціальний тип історичної свідомості більшою мірою є наслідком сконструйованого ідеологічного продукту й нашарування “радянської моделі пам'яті” (соціально-політична та індивідуальна пасивність, патерналізм, перекладання індивідуальних проблем у владну площину, пошук ворогів тощо). У носіїв соціально історичного типу свідомості емоційно-афективний аспект комунікації формується в межах ментально-культурних стереотипів, зокрема концепт-категорії “Схід і Захід” сприймаються як стереотипні дискурс-маркери “Свого-Чужого”. Саме на основі соціального типу свідомості проблема експлікації регіональних моделей пам'яті набула деструктивного розвитку, спочатку як джерело передвиборчого ресурсу в 2004 р. (як підґрунтя для впровадження політичної програми

“регіонального патріотизму”), й остаточно закріпилася в дискурсивному полі України у 2009 р., як основний постулат політичної програми “Партії Регіонів” – “Сильні регіони – міцна держава”.

Галицький регіоналізм (або патріотизм) має дещо інше коріння й культивується на ґрунті етно-національного типу свідомості. Як естетське явище (від літератури до геральдики) він цілком вписується у всеукраїнський соборний проект. Аналізуючи джерела галицького сепаратизму, український публіцист Т. Возняк зазначає: “Скажімо, естетські пошуки Ю. Андруховича у літературі чи Влодка Костирка у живописі можуть повністю укладатися і в естетські проекти, і в політичну полеміку, передану засобами мистецтва” [1]. Такий соціально-культурний мікроперформатизм – “мінімально прийнятний для соціальної системи сценарій-матриця розгортання життєвої активності соціальної групи” [2, с. 17] як політичний конструкт набуває деструктивної функції (у дискурсивній моделі “європейського та руського”) і маніпулятивних ознак, зокрема як засобу провокацій: міф про “відповідність галицького патріотизму загальнонаціональному” або “засилля галичан у коридорах влади”.

Серед національно-консолідуючих чинників у моделі “соборної історичної пам'яті” виявлено соціальні та етнонаціональні фактори єдності регіональних інформаційних моделей України, які репрезентують субтериторіальну ментальність на рівні дискурсивних практик та комунікативної транзактивності. Таким чином, відбувається формування конвенційного дискурсивного простору, що сприяє позитивній репрезентації ментального профілю нації в соціальних смислах, зокрема:

- у дискурсивному полі “космополітизму” (притаманний для комунікаційного простору Центральної та Південно-Східної України);
- як комунікаційна стратегія “інтелектуальний потенціал нації” (культурний, економічний, промисловий тощо);
- у концептуальному просторі “свобода”, “воля”, “незалежність” як декодовані маркери несвідомого історичного шару “козацтво”, “дике поле”;
- у дискурсивній практиці “я” регіонального і “ми” національного (на рівні культурно-мистецького сегмента);
- у комунікаційній стратегії етнічного воз'єднання як офіційного історичного дискурсу;
- у дискурсивному відображенні національно-символічного простору, що перебуває в площині культурно-естетичної домінанти українського національного світогляду;
- у контексті консервативних ідей – “недовіри на владній еліті, яка знову може втратити національні сподівання”;
- у контексті ментального індивідуалізму (як усвідомлення територіальної та особистої самоцінності): “Україна – це Європа”; “Запоріжжя – колиска козацької демократії” тощо.

Пошук національно-консолідуючих чинників як соціальних смислів у комунікаційній моделі “соборної історичної пам’яті” є актуальним завданням пошуку соціокультурного семіозу й подолання національно-культурного синдрому “розколотої” пам’яті, фрагментації образів минулого, їх відмінного трактування всередині однієї національної спільноти, так званого синдрому гоголівського “двоєдушья”.

Висновки. Подолання кризового стану історичної пам’яті потребує цілеспрямованих зусиль з боку держави й громадських інститутів, зокрема застосування стратегій примирення історичної пам’яті, відновлення її цілісності та ідентифікуючої спроможності тощо. Загалом вирішення цього завдання є актуальним для країн пострадянського простору, що, апелюючи до історичної пам’яті, намагаються сформувати власну національну ідентичність.

Перспективу подальших досліджень вбачаємо в пошуку національно-консолідуючих джерел упорядкування соціальної системи на новому етапі її розвитку, де медіа мають стати джерелом соціально-історичної метапрограми, ментальним профілем символічно-семіотичного обміну, який одночасно відображає й консо-

лідує регіональну ідентичність і національну ментальність у когнітивному сприйнятті соціокомунікативної реальності.

Список використаної літератури

1. Возняк Т. Привиди Галицького сепаратизму та ультранационалізму [Електронний ресурс] / Т. Возняк. – Режим доступу: http://gazeta.dt.ua/POLITICS/prividi_galitskogo_separatizmu_ta_ultranatsionalizmu.html.
2. Крячко В. Соціодіагностичний ракурс української ментальності : монографія / В. І. Крячко. – Київ : Інтерсервіс, 2012. – 248 с.
3. Липинський В. Листи до братів-хліборобів про ідею і організацію українського монархізму / В. Липинський. – Київ : Філадельфія, 1995. – 470 с.
4. Мальгин А. Украина: соборность и регионализм / А. Мальгин. – Симферополь : СОНАТ, 2005. – 277 с.
5. Нагорна Л. Регіональна ідентичність: український контекст / Л. Нагорна. – Київ : ІПіЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України, 2008. – 405 с.
6. Степико М. Українська ідентичність: феномен і засади формування : монографія / М. Сепіко. – Київ : НІСД, 2011. – 336 с.

Стаття надійшла до редакції 29.10.2014.

Хитрова Т. В. Региональный градиент национально-консолидированной модели “соборной исторической памяти”: специфика медиарепрезентаций

В статье исследуются особенности медиарепрезентаций региональных моделей памяти в Украине, основные факторы их консолидации в национальную модель “соборной исторической памяти”. Примененный в исследовании дискурс-анализ позволил выявить и концептуализировать дискурс-категории “воссоединение” и “консолидация” на уровне коммуникативных маркеров во всеукраинских СМИ. Типизация “региональных моделей памяти” на уровне культурных, исторических, социально-политических, экономических и административных рецепций стала предпосылкой и источником поиска консолидирующих коммуникативных потоков в качестве ментальных факторов “национальной исторической памяти” по принципу соборности.

Выявлена деструктивная составляющая экспликации региональных моделей памяти с целью политических манипуляций и в качестве мобилизующего компонента региональных политических сил.

Ключевые слова: дискурс, историческая память, медиа, ментальность, соборность, региональная идентичность.

Khitrava T. Regional Gradient of National Consolidated Model “Collegial Historical Memory”: Peculiarity of Media Representations

The article deals with the peculiarities of media representations of regional models of memory in Ukraine and the main factors of consolidation of the national model “collegiality of historical memory”. The discourse analysis, which was applied in the research, made it possible to identify and conceptualize the discourse categories for “reunification” and “consolidation” at the level of communicative markers in Ukrainian media. Ukrainian media context of the problem is conditioned by the formation of supra-regional environment of formation of the model of “collegiality of historical memory”.

Typification of the “regional models of memory” at the cultural, historical, social, political, economic and administrative receptions became a prerequisite and a source of the search of consolidating communicative flows as mental factors of “national historical memory” on the basis of collegiality.

A destructive component of the explication of regional models of memory with the purpose of political manipulations and as an effective mobilizing factor of regional political forces, particularly in the discursive space “our”, “your”; linguistic speculations, regional and heroics commemorations that do not promote the formation of the model of “collegial historical memory” is detected in this paper. The social (in the communicative space “cosmopolitanism”) and the ethno-national (as mental component of communicational receptions) factors of unity of regional information models Ukraine, which represent the subterritorial mentality at the level of discursive practices and communicative transactivity were identified among the national consolidating factors.

Key words: discourse, historical memory, media, mentality, collegiality, regional identity.

ФОРМУВАННЯ РИТОРИЧНОЇ КУЛЬТУРИ МАЙБУТНІХ ФАХІВЦІВ З РЕКЛАМИ У ПРОЦЕСІ ПРОФЕСІЙНОЇ ПІДГОТОВКИ

У статті подано методику формування риторичної культури майбутніх фахівців з реклами та перевірено її ефективність у процесі професійної підготовки. Розглянуто та проаналізовано динаміку змін усіх складових риторичної культури в експериментальній і контрольній групах до та після проведення формувального етапу експерименту.

Ключові слова: риторична культура, фахівці з реклами, формувальний експеримент, динаміка змін, складові риторичної культури.

Сучасний професіонал у галузі реклами має усвідомлювати місце й роль риторики в професійній діяльності як засобу її координації, самореалізації, самовизначення й самоствердження. Рекламне красномовство – один із різновидів соціально значущого красномовства, що активно розвивається на Заході й починає розвиватися в незалежній демократичній Україні [4]. Його розуміють як особливу сферу практичної діяльності, продуктом якої є соціально значущий прагматично цінний словесний твір – рекламний за характером. Його основні ознаки – зміст і зовнішнє оформлення (відмінні від нерекламних), функціональні ознаки, місце в загальній сукупності текстів, які створюються цією мовою. Реклама – це особливий “товар”; її зміст не повинен зашкодити покупцям, а має привернути їх увагу, вплинути на їх свідомість, переконати, змусити позитивно відгукнутися на презентований зміст.

Переконані, що для того, щоб майбутній рекламіст став справжнім фахівцем, він повинен мати не лише певне загальнокультурне, освітньо-професійне підґрунтя, відповідні психофізіологічні ознаки, але й необхідний рівень риторичної культури, що включає в себе знання, уміння та навички змістовної й культурно-мовної підготовки, деякі інші фахові надбання, необхідні для здійснення рекламної діяльності. Це вимагає залучення сучасної риторичної науки, яка сприяє розвитку культури мислення (ерудиції, оперативності, відкритості, самостійності, самокритичності), культури мовлення (відповідності мовлення нормам літературної мови, ясності, стислості, доцільності, правильності дикції та інтонації), культури поведінки (ввічливості, тактовності, поваги до співрозмовників тощо).

Виходячи із цього, основною **метою статті** є експериментальна перевірка методики формування риторичної культури майбутніх фахівців з реклами в процесі фахової підготовки.

Реклама як маніпулятивний дискурс, соціально-психологічний феномен, змагальна комунікація, явище культури тощо зазвичай була предметом наукового інтересу багатьох учених (Р. Барт, С. Горін, Т. Ковалевська, Є. Корнілова, Є. Медведєва, Н. Непийвода, І. Черепанова

та ін.). На проблемі підготовки майбутніх фахівців до професійного мовлення засобами риторики сфокусовані праці багатьох науковців. Автори акцентували увагу на риторичній підготовці старшокласників (Л. Ассуїрова, В. Гончарова, В. Ліпатова, О. Наумова, М. Соколова, Т. Ільїна та ін.), економістів (І. Кононенко), студентів-іноземців (А. Коренева), курсантів (Л. Крапівник), медичних працівників (В. Дєєва, Н. Валюєва, Р. Харчук та ін.). Зазначені дисертаційні роботи відкрили новий напрям підготовки фахівців професійному мовленню засобами риторичної науки.

Для перевірки ефективності запропонованої методики формування риторичної культури майбутніх фахівців з реклами було проведено формувальний експеримент.

У ході дослідження риторичної культури майбутніх фахівців з рекламної діяльності застосовано такі психодіагностичні методики:

- методику діагностики комунікативної культури [2];
- діагностику комунікативних навичок: уміння зрозуміти співрозмовника (рефлексія) [10]; уміння “психологічно правильно” надати допомогу в спілкуванні [5]; уміння переконувати [9]; уміння слухати [7]; уміння вести діалог [9];
- діагностику комунікативних якостей особистості: методику діагностики рівня комунікативного контролю в спілкуванні М. Шнайде-ра [1];
- методику діагностики емпатії за модифікованим опитувальником А. Меграбяна та Н. Епштейна [6];
- діагностику комунікативного типу поведінки: тест комунікативних умінь М. Міхельсона в адаптації Ю. Гільбуха [11];
- шкалу оцінювання комунікативних мовних навичок Р. Еріксона, адаптовану В. Калягіним, Л. Мацько [3];
- оцінювання ефективності спілкування: методику діагностики ефективності спілкування [8].

Упровадження методики формування риторичної культури майбутніх фахівців з реклами передбачало дотримання викладачами взаємозв'язку її структурних (мета, завдання, зміст, форми, технології навчання) та функціональ-

них (цільовий, мотиваційний, змістово-процесуальний, контрольний) компонентів.

В експериментальній роботі взяли участь дві групи студентів – майбутніх фахівців з реклами та зв'язків з громадськістю на базі Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара, одна з яких була експериментальною – 30 осіб, а друга – контрольною – 28 осіб.

Насамперед, ми виділили певні риторичні вміння, навички та особистісні якості, які можуть бути розвинені в ході впровадження методики формування риторичної культури, провели їх діагностику до та після впровадження методики з метою відстежити динаміку змін. Для діагностики були обрані комунікативні й риторичні навички, особистісні якості, комунікативний тип поведінки: рівень комунікативної культури, уміння “психологічно правильно” надати допомогу в спілкуванні; уміння переконувати; уміння зрозуміти співрозмовника (рефлексія), уміння слухати та вести діалог; такі комунікативні якості, як комунікативний контроль у спілкуванні та емпатія; комунікативний тип поведінки, комунікативні мовні навички; самооцінка ефективності спілкування.

Реалізуючи мотиваційне забезпечення мети формування риторичної культури майбутніх рекламистів, викладачі на основі попередньої діагностики мотиваційної сфери студентів спрямовували свою діяльність на формування в них мотивів цілеспрямованого, творчого оволодіння знаннями про сутність і вияв у професійній діяльності рекламиста риторичної культури.

Формуванню мотиваційної основи навчальної діяльності сприяло засвоєння студентами системи цінностей, норм, еталонів риторичної поведінки рекламистів, постійне включення студентів у вирішення професійних, комунікативних проблем, ситуацій, переведення їх із позиції підлеглих на позицію співробітництва.

У процесі організації підготовки враховували, що з метою докорінної зміни ставлення студентів до лекції важливо застосовувати заходи, які спонукають студентів до подальшої роботи: короткі бесіди зі студентами за змістом попередньої лекції перед читанням нового матеріалу (змушує частіше зазирати до конспекту й згадувати зміст рекомендованих джерел); вибіркові зустрічі викладача зі студентами в позаурочний час (дають змогу з'ясувати, як студенти працюють над лекцією й рекомендованою літературою, допомогти їм у цій роботі); внутрішньогруповий контроль за роботою студентів над лекцією; проведення конкурсів конспектів тощо.

Щодо упорядкування чи відпрацювання записів лекції студентам було запропоновано здійснювати такі послідовні дії: перечитати записи, зроблені на лекції, і винести на поля конспекту (або на окремий аркуш паперу) все незрозуміле, що треба уточнити та доповнити в подальшій роботі над літературою; виправити записи за смислом: дописати незакінчені фра-

зи, пропущені слова, виправити помилки тощо; ознайомитися з матеріалом теми за підручником, внести потрібні уточнення та доповнення до конспекту; підкреслити основне, виділити розділи й підрозділи, висновки та доведення змісту теми; виконати практичні завдання викладача щодо уточнення й доповнення змісту теми та конспекту; скласти план роботи й розпочати поглиблене вивчення рекомендованої викладачем літератури, першоджерел і відповідних матеріалів з теми лекції.

Під час читання конспекту та рекомендованих джерел у студентів з'являється чіткіше усвідомлення змісту основних питань. Основні думки, факти, висновки, доведення, цікаві приклади, що розкривають і доповнюють зміст теми, слід записати до своїх зошитів, відповідно виділяючи та підкреслюючи їх. Далі переглядається весь конспект з урахуванням доповнень і уточнень, систематизуються записи за рівнем вагомості матеріалу; теоретичні знання підтверджуються прикладами їх життя, досвіду, довідками й фактами, що покращують зміст лекції. Потім робиться спроба осмислити зміст теми лекції в цілому, закривши конспект.

Отже, самостійна творча робота студента – основа глибокого й міцного засвоєння системи знань і практичних умінь, необхідних для підготовки майбутнього фахівця до професійної діяльності. Вона ставала для студентів усвідомленою необхідністю, основою пізнавально-практичної діяльності.

Емоційно позитивними виявилися запропоновані студентам завдання-роздуми, завдання-міркування, завдання-пошуки, завдання-рішення. Викладач обирає уривки текстів різних епох, які містять думки про риторичні норми взаємодії фахівців.

Ефективним виявилися різні види семінарських занять. Так, наприклад, семінар – “мозкова атака”, який полягає в спонуканні студентів до пошуку розв'язання конкретної проблеми шляхом висунування ідей, доброзичливого сприйняття їх усіма членами групи, відбір (генералізація ідей, найбільш влучних для формулювання висновків та прийняття остаточного рішення) тощо. Основні принципи й правила цього методу – абсолютна заборона критики запропонованих учасниками ідей, а також заохочення до висловлювання своїх думок, гумору. Наведемо деякі теми, що були винесені на обговорення: “Створення спільного підприємства”, “Реклама конкретного товару”.

Семінар-презентація – виступ перед аудиторією, що використовується для представлення певних досягнень, результатів роботи групи, звіту про виконання індивідуальних завдань, демонстрації нових товарів і послуг. Зацікавленість серед студентів викликали такі завдання: “Самопрезентація”, “Представлення друга (подруги, свого шефа та інших людей)”, “Презентація будинку (квартири) на продаж”, “Презентація університету”, “Презентація ново-

го магазину (готелю, ресторану тощо)", "Презентація підприємства", "Презентація товару".

Під час проведення семінару-практикуму "Техніка мовлення оратора" студенти відпрацьовували вміння тренувати голос і управляти ним. Виконувалися вправи для розширення діапазону голосу, плавності переходу з регістра в регістр, сили й звучності, темпу, ритму, висоти.

Після проведених заходів з формування риторичної культури майбутніх фахівців з реклами для перевірки ефективності методики формування риторичної культури ми здійснили повторну діагностику обраних складових риторичної культури. Отримані результати, які свідчать

про динаміку показників усіх складових риторичної культури майбутніх фахівців з реклами до і після впровадження спеціальної методики, подано нижче. Достовірність змін, що відбулися в ході експерименту, визначалася за допомогою параметричного t-критерію Стюдента.

Порівняльні показники, які свідчать про тенденції змін в обох групах після впровадження формувального етапу експерименту, подано в таблиці 1.

Динаміку змін складових риторичної культури студентів – майбутніх фахівців з реклами подано на рисунках 1–3.

Таблиця 1

Порівняння динаміки результатів змін складових риторичної культури студентів – майбутніх фахівців з реклами обох груп після впровадження методики формування риторичної культури

Складові риторичної культури	Зміни результатів після впровадження методики формування риторичної культури (в балах)			
	Експериментальна група		Контрольна група	
	Бали	%	Бали	%
Комунікативна культура	+0,2	+20,0	+0,05	+5
Комунікативні навички				
Уміння зрозуміти співрозмовника (рефлексія)	+13	+13,0	+3,79	+3,79
Уміння "психологічно правильно" надати допомогу в спілкуванні	+4,37	+21,85	+1,25	+6,25
Уміння переконувати	+0,46	+4,6	+0,88	+8,8
Уміння слухати	+2,1	+2,1	-0,7	-0,7
Уміння вести діалог	+14,26	+14,26	+1,36	+1,36
Комунікативні якості				
Комунікативний контроль	+1,4	+14,0	+0,42	+4,2
Емпатія	+10,66	+10,66	+2,72	+2,72
Комунікативний тип поведінки				
Залежний	-3,03	-11,2	+3,64	+13,5
Компетентний	+3,96	+15,0	-3,39	-12,5
Агресивний	-0,93	-3,3	-0,25	-1,0
Комунікативні мовні (риторичні) навички				
Мова	-1,37	-17,13	-0,12	-1,5
Спілкування	-2,08	-26,0	-0,1	-1,3
Впевненість	-2,86	-34,0	-0,16	-2,0
Самооцінка ефективності спілкування	-2,37	-1,97	-0,25	-0,21

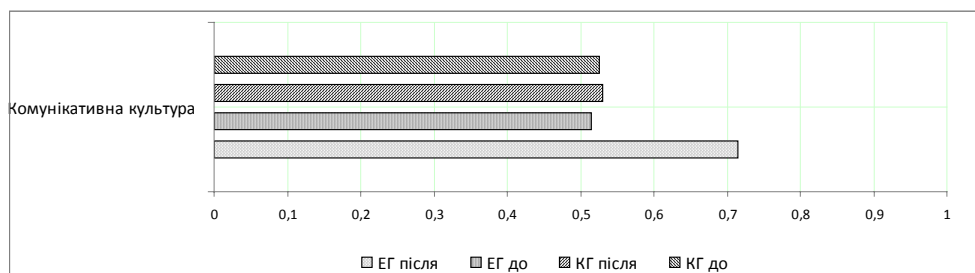


Рис. 1. Динаміка показників комунікативної культури студентів експериментальної і контрольної груп на контрольному етапі експерименту

Аналізуючи отримані результати, бачимо, що показники комунікативної культури значно підвищилися в експериментальній групі з 0,515 до 0,715 балів (на +20%), а в контрольній – з 0,525 до 0,530 балів (на +5%).

Аналізуючи результати зміни окремих риторичних умінь, бачимо, що значно підвищилися в експериментальній групі показники "уміння вести діалог" з 46,3 до 60,56 балу (на +14,26%), тоді, як у контрольній групі показники підвищилися лише з 48,96 до 50,32 балу (на +1,36%). Отримані результати нас приємно здивували,

оскільки початковий рівень цього вміння в майбутніх рекламістів експериментальної групи виявився нижчим, ніж у майбутніх фахівців з реклами в контрольній групі (відповідно 46,3 проти 48,96), причому досліджувані – звичайні "середні" співрозмовники, які не дуже спонукають інших до спілкування з ними. А наприкінці впровадження методики формування риторичної культури ми отримали суттєву позитивну динаміку цього вміння. Кінцевий результат, на наш погляд, є серйозним покращенням для студентів – майбутніх фахівців з реклами.

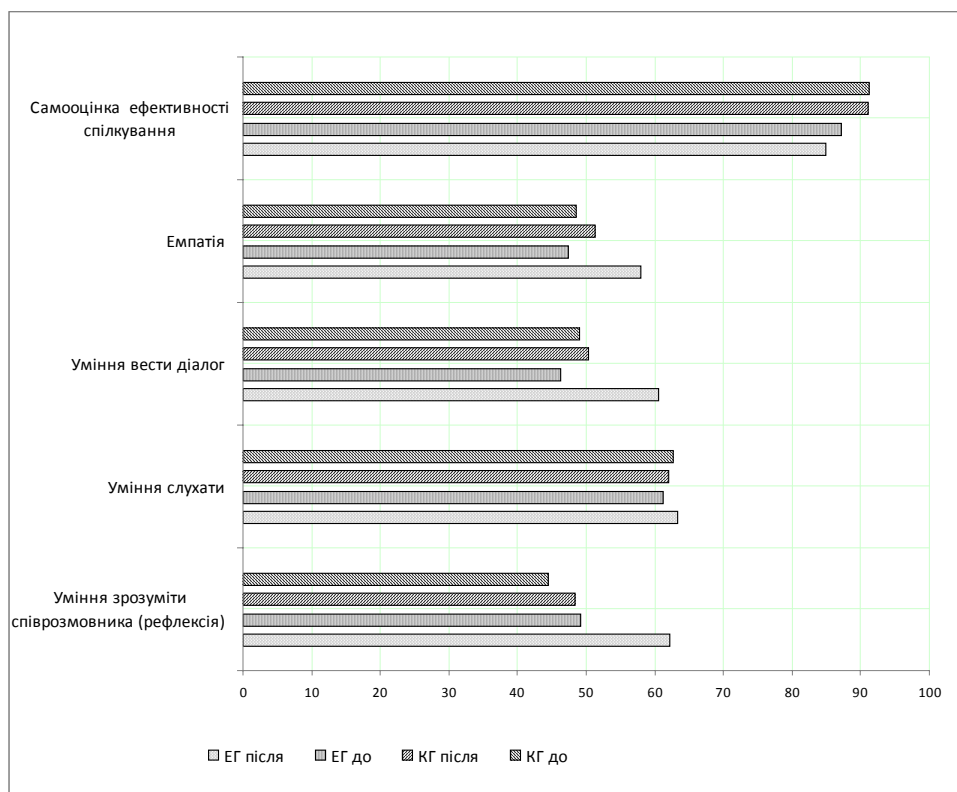


Рис. 2. Динаміка показників окремих складових риторичної культури студентів обох груп на контрольному етапі експерименту

Уміння зрозуміти співрозмовника (рефлексія) також суттєво підвищилося в експериментальній групі з 49,2 до 62,2 балу (на +13%) порівняно з показниками контрольної групи з 44,53 до 48,32 балу (на +3,79%).

Щодо вміння слухати, то первинні результати були найвищими в обох групах, навіть вищі в контрольній групі, ніж в експериментальній, що свідчить про середній рівень з тенденцією до високого. Упродовж формувального етапу в експериментальній групі показники дещо збільшилися з 61,2 до 62,7 (на +2,1%), а в контрольній групі навіть зменшилися з 62,7 до 62,0 балу (на -0,7%).

Суттєво також підвищилися показники такої комунікативної якості, як "емпатія", саме в експериментальній групі – з 47,37 до 58,03 балу (на +10,66%), порівняно з контрольною групою, в якій на початку показник був дещо вищим, та несуттєво підвищився на контрольному етапі – з 48,53 до 51,25 балу (на +2,72%).

За показником "самооцінка ефективності спілкування" результат в обох групах на початку експерименту свідчить про середній рівень самооцінки з тенденцією до нормального, але відбулося певне зниження показників в обох групах на контрольному етапі експерименту, і навіть більше в експериментальній групі – з 87,25 балів до 84,88 балу (на -1,97%), ніж у контрольній, – з 91,25 до 91,00 балу (на -0,21%). Деяке зниження показників, на наш погляд, може свідчити про те, що учасники експериментальної групи усвідомили, що ефективність

спілкування потребує суттєвих витрат на формування риторичних умінь.

Динаміку інших складових риторичної культури студентів – майбутніх фахівців з реклами подано на рис. 3.

Як бачимо, спостерігається позитивна динаміка окремих комунікативних умінь, навичок, якостей, типів поведінки, які є складовими риторичної культури в експериментальній групі. Суттєво підвищився рівень уміння "психологічно правильно" надати допомогу в спілкуванні після формувального етапу з 11,38 до 15,75 балу (на +21,85%), тоді як у контрольній групі результат покращився лише з 14,25 до 15,50 балу (на +6,25%). Рівень комунікативного контролю в експериментальній групі підвищився з 4,86 до 6,26 балу (на +14,0%), а в контрольній – лише з 4,75 до 5,17 балу (на +4,2%). Значна позитивна динаміка відбувалася в комунікативному типі поведінки, а саме суттєво підвищився рівень компетентного типу в експериментальній групі – з 13,17 до 17,13 балу (на +15%), порівняно з контрольною, в якій показник дещо зменшився – з 16,43 до 13,04 балу (на -12,5%). Також в експериментальній групі суттєво зменшився залежний тип поведінки – з 9,43 до 6,4 балу (на -11,2%), а в контрольній групі підвищився – з 6,18 до 9,82 балу (на +13,5%). Також в обох групах зменшився рівень агресивного типу поведінки в обох групах, але в експериментальній групі дещо більше – з 4,4 до 3,47 балу (на -0,93%), а в контрольній групі – з 4,39 до 4,14 балу (на -1,0%).

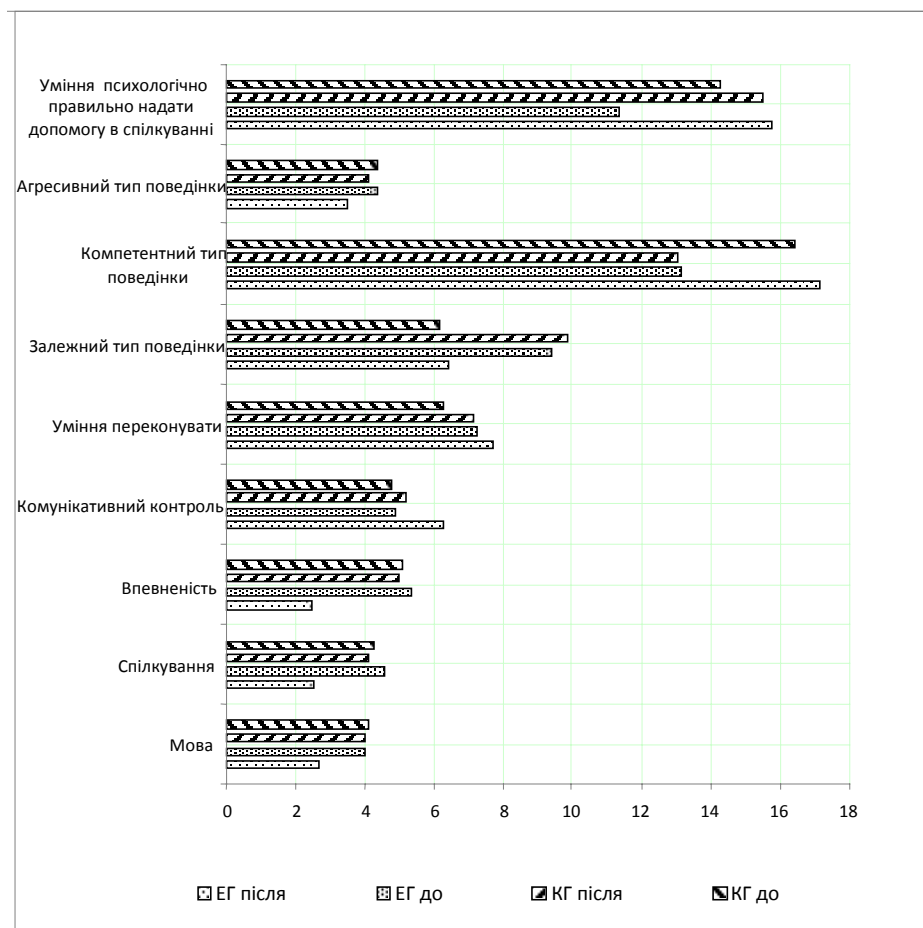


Рис. 3. Динаміка показників окремих складових риторичної культури обох груп студентів – майбутніх фахівців з реклами на контрольному етапі експерименту

Позитивні результати відбулися в динаміці комунікативних мовних (риторичних) навичок студентів – майбутніх фахівців з реклами експериментальної групи, а саме: суттєво зменшилися показники тривоги щодо впевненості (тобто невпевненості) у собі студентів експериментальної групи з 5,32 до 2,46 балу (на -34,0%), а в контрольній групі – 5,12 до 4,96 балу (на -2,0%). До речі, невпевненість у собі є найвищою та має дещо вищий за середній рівень прояву у студентів – майбутніх фахівців з реклами порівняно з іншими комунікативними навичками, які ми досліджували. Тривога щодо самого процесу спілкування також значно зменшилась в експериментальній групі з 4,56 до 2,48 балів (на -26,0%), а в контрольній – з 4,23 до 4,13 балу (на -1,3%). Тривога щодо використання мови студентами експериментальної групи також зменшилась з 4,02 до 2,65 балу (на -17,13%), а в контрольній – з 4,12 до 4,0 балу (на -1,5%).

Позитивну тенденцію в обох групах демонструють зміни показників “уміння переконувати”. В експериментальній групі – з 7,25 до 7,71 балу (на +4,6%), а в контрольній – з 6,25 до 7,13 балу (на +8,8%). Студентам притаманні дещо вищі за середній рівень уміння щодо впливу на інших. В експериментальній групі ці вміння є дещо вищими, ніж у студентів контрольної групи.

Отже, в обох групах відбулися певні зміни за час проведення формувального етапу експерименту, спрямованого на підвищення рівня різних складових риторичної культури студентів – майбутніх фахівців з реклами. Найбільші зміни в експериментальній групі спостерігаються в показниках уміння “психологічно правильно” надати допомогу в спілкуванні (21,85%), комунікативної культури (20%), “уміння вести діалог” (14,26%), “уміння зрозуміти співрозмовника” (рефлексія) (13,0%), у розвитку комунікативних якостей – комунікативного контролю (14,0%), емпатії (10,66%). Підвищився рівень компетентного типу поведінки (15,0%), зменшився рівень залежного (11,2%) та агресивного типів поведінки (3,3%), а також знизився рівень тривоги щодо впевненості (невпевненості) у собі в процесі спілкування (34,0%), самого процесу спілкування (26,0%) та тривоги щодо використання мови під час спілкування (17,13%).

Таким чином, можна зробити попередній висновок про ефективність методики формування риторичних умінь в експериментальній групі студентів – майбутніх фахівців з реклами, хоча і не для всіх складових риторичної культури.

Статистична обробка дає змогу з'ясувати наявність статистично значущих відмінностей між показниками риторичної культури експериментальної й контрольної груп до та після фор-

мувального етапу експерименту й на статистичному рівні довести відмінності в її показниках.

Проаналізуємо зміни між показниками риторичної культури експериментальної та конт-

рольної групи на контрольному етапі формувального експерименту після впровадження спеціальної методики формування риторичної культури.

Таблиця 2

Результати дослідження складових риторичної культури експериментальної (ЕГ) та контрольної (КГ) груп на контрольному етапі експериментального дослідження ($\bar{x} \pm S$)

Складові риторичної культури	$\bar{x} \pm S$		t-критерій Стьюдента
	Експериментальна група	Контрольна група	
Комунікативна культура (max= 1,0)	0,715±0,14	0,530±0,13	5,181437**
Комунікативні навички			
Уміння зрозуміти співрозмовника (рефлексія) (max= 100)	62,2±16,34	48,32±14,99	8,314234**
Уміння "психологічно правильно" надати допомогу в спілкуванні (max=20)	15,75±1,63	15,50±1,25	0,254367
Уміння переконувати (max=10)	7,71±1,04	7,13±0,66	0,234516
Уміння слухати (max=100)	63,3±9,16	62,0±16,13	0,342567
Уміння вести діалог (max=100)	60,56±18,91	50,32±16,33	9,346273**
Комунікативні якості			
Комунікативний контроль (max= 10)	6,26±1,74	5,17±1,86	1,435768
Емпатія (max= 100)	58,03±8,05	51,29±9,08	6,345768**
Комунікативний тип поведінки			
Залежний (max = 27)	6,4±3,7	9,82±4,78	3,346267**
Компетентний (max = 27)	17,13±3,98	13,04±6,34	3,258678**
Агресивний (max = 27)	3,47±1,71	4,14±2,64	1,325768
Комунікативні мовні (риторичні) навички			
Мова (max=8)	2,65±0,32	4,0±1,2	2,634512*
Спілкування (max=8)	2,48±0,23	4,13±1,23	2,758902*
Впевненість (max=8)	2,46±0,87	4,96±1,43	2,389056*
Самооцінка ефективності спілкування (max=120)	84,88±4,45	91,00±2,00	7,345856**

Примітка: статистично значущі розбіжності на рівні: * – ($p \leq 0,05$); ** – ($p \leq 0,01$).

Порівняльний аналіз свідчить про те, що наявні статистично значущі відмінності між показниками переважної кількості окремих складових риторичної культури студентів – майбутніх фахівців з реклами експериментальної та контрольної груп: статистично вищим в експериментальній групі є показники комунікативної культури – тем.=5, 181437; уміння зрозуміти співрозмовника – тем. = 8,314234, уміння вести діалог – тем. = 9,346273; емпатії – тем. = 6,3457768; компетентного типу поведінки – тем. = 3,258678 при tкр. = 2,750 на 1% рівні значущості. Статистично нижчими виявилися в експериментальній групі показники залежного типу поведінки – тем.= 3,346267; самооцінки ефективності спілкування – тем. = 7,345856 при tкр. = 2,750 на 1% рівні значущості. Також статистично нижчими є показники труднощів у комунікативних мовних (риторичних) навичках: застосування мови – тем. = 2,634512; процесу спілкування – тем. = 2,758902; впевненості (невпевненості) у собі – тем. = 2,389056 при tкр. = 2,0423 на 5% рівні значущості.

Отже, можемо говорити про те, що в експериментальній групі завдяки участі у формувальному етапі експерименту відбулися суттєві зміни переважної кількості складових риторичної культури порівняно з контрольною групою, яка у формувальному експерименті участі не брала.

Для групи студентів – майбутніх фахівців з реклами спеціальна методика формування ри-

торичної культури загалом виявилася ефективною. На цей факт могли вплинути такі фактори, як відчуття потреби в наявності розвинутих риторичних умінь для подальшої професійної діяльності, більш глибокі знання з психології, наявний певний досвід спілкування в різних умовах. Можливо, ці результати можуть бути покращені за умови збільшення кількості занять та їх тривалості.

Висновки. Отже, методика формування риторичної культури студентів – майбутніх фахівців з реклами дає можливість формування професійно важливих умінь, навичок та особистісних якостей і може бути використана в професійній підготовці майбутніх фахівців з реклами як засіб підвищення їх риторичної культури загалом.

Експериментальне дослідження підтвердило правильність вибраних методів, прийомів формування риторичної культури студентів.

Список використаної літератури

1. Диагностика коммуникативного контроля (М. Шнайдер) // Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп / Н. П. Фетискин, В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов. – Москва, 2002. – С. 120–121.
2. Калининский Л. П. Методика психодиагностики профессионально значимых и деловых качеств будущего специалиста / Л. П. Калининский // Содержание и методы профессионального воспитания студентов. – Тюмень, 1981. – С. 77–78.

3. Калягин В. А. Логопсихология : учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. / В. А. Калягин, Т. С. Овчинникова. – Москва : Академия, 2006. – 320 с.
4. Кришемінська Л. Д. Етика ділових відносин у торгівлі / Л. Д. Кришемінська. – Київ, 1995. – 67 с.
5. Пальм Г. А. Практикум по психологии общения : учеб. пособ. / Г. А. Пальм. – Дніпропетровськ : Дніпро-VAL, 1999. – 118 с.
6. Практикум по общей, экспериментальной и прикладной психологии / В. Д. Балин, В. К. Гайда и др. – 2-е изд., доп. и перераб. – Санкт-Петербург : Питер, 2003. – С. 300–302.
7. Райгородский Д. Я. Практическая психодиагностика. Методики и тесты : учеб. пособ. / Д. Я. Райгородский. – Самара : БАХРАХ-М, 2001. – 672 с.
8. Рудестам К. Групповая психотерапия / К. Рудестам. – Санкт-Петербург : Питер, 1998. – 384 с.
9. Снетков В. М. Коммуникативный минимум менеджера / В. М. Снетков // Практикум по психологии менеджмента и профессиональной деятельности : учеб. пособ. / под ред. Г. С. Никифорова, М. А. Дмитриевой, В. М. Снеткова. – Санкт-Петербург, 2003. – С. 322–329.
10. Тест оценки коммуникативных умений // Психологические тесты : в 2 т. / под ред. А. А. Карелина. – Москва : Гуманит. изд. центр Владос, 2001. – Т. 2. – С. 50–53.
11. Фетискин Н. П. Социально-психологическая диагностика развития личности и малых групп / Н. П. Фетискин, В. В. Козлов, Г. М. Мануйлов. – Москва, 2002. – С. 120–121.

Стаття надійшла до редакції 23.10.2014.

Гаркуша И. В. Формирование риторической культуры будущих специалистов по рекламе в процессе профессиональной подготовки

В статье представлена методика формирования риторической культуры будущих специалистов по рекламе и проверена его эффективность в процессе профессиональной подготовки. Рассмотрена и проанализирована динамика изменений всех составляющих риторической культуры в экспериментальной и контрольной группах до и после формирующего этапа эксперимента.

Ключевые слова: риторическая культура, специалисты по рекламе, формирующий эксперимент, динамика изменений, составляющие риторической культуры.

Garkusha I. Formation of the Rhetorical Culture of the Future Experts in Advertising During Training

The study of the rhetorical culture forming of the future advertising specialists (advertising specialists and specialists in advertising) is described and its effectiveness in the process of professional preparation is tested. We examined and analyzed the dynamics of changes of all components of the rhetorical culture in the experimental and control groups before and after the formative stage of the experiment.

Key words: rhetorical culture, advertising specialists, formative experiment, dynamics of changes, components of the rhetorical culture.

ВІДОМОСТІ ПРО АВТОРІВ

Антоненко І. Ю.	кандидат психологічних наук Класичний приватний університет
Безродних І. Г.	кандидат філологічних наук Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара
Бессараб А. О.	кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент Класичний приватний університет
Варех Н. В.	кандидат наук із соціальних комунікацій Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара
Вещикова О. С.	викладач Запорізький державний медичний університет
Гаврилюк Т. О.	кандидат філологічних наук, доцент Класичний приватний університет
Гаркуша І. В.	викладач Дніпропетровський національний університет ім. Олеся Гончара
Гиріна Т. С.	кандидат наук із соціальних комунікацій Класичний приватний університет
Гребенюк Т. В.	доктор філологічних наук, професор Запорізький державний медичний університет
Демко Т. В.	аспірант Львівський національний університет імені Івана Франка
Зоська Я. В.	доктор соціологічних наук, професор Класичний приватний університет
Кам'янець К. В.	аспірант Львівський національний університет імені Івана Франка
Кирпиченко О. Е.	кандидат філологічних наук, доцент Класичний приватний університет
Ковпак В. А.	кандидат наук із соціальних комунікацій Класичний приватний університет
Криницька Н. І.	кандидат філологічних наук, доцент Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка
Литвак С. Я.	кандидат філологічних наук, доцент Класичний приватний університет
Маринчак Н. В.	аспірант Класичний приватний університет
Марінеско В. Ю.	старший викладач Класичний приватний університет
Мосієвич Л. В.	старший викладач Класичний приватний університет
Полєжаєв Ю. Г.	старший викладач Запорізький національний технічний університет
Пономаренко Л. Г.	аспірант Класичний приватний університет
Смурова Л. І.	доктор наук із соціальних комунікацій, доцент Класичний приватний університет
Супрун В. М.	кандидат філологічних наук, докторант Інститут філології Київського національного університету ім. Тараса Шевченка
Темченко Л. В.	кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара
Торкут Н. М.	доктор філологічних наук, професор Класичний приватний університет
Хітрова Т. В.	кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент Класичний приватний університет

Храброва Г. М.	кандидат філологічних наук Класичний приватний університет
Черняк Ю. І.	кандидат філологічних наук Класичний приватний університет
Шатова І. М.	кандидат філологічних наук, доцент Класичний приватний університет
Шепелева О. І.	Класичний приватний університет
Щербина М. А.	кандидат філологічних наук Дніпродзержинський державний технічний університет
Яшкіна В. В.	кандидат філологічних наук, доцент Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

ДО УВАГИ АВТОРІВ

Вимоги до авторських оригіналів статей, поданих до науково-виробничого журналу “Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки”

Постійними розділами журналу є:

- *Теорія та історія мовознавства. Прикладна лінгвістика*
- *Структура і функціонування мов*
- *Зіставна лінгвістика, міжкультурна комунікація та переклад*
- *Теорія літератури*
- *Історія літератури та сучасний мистецький процес*
- *Теорія та історія журналістики*
- *Аналіз сучасного медіапростору*
- *Теорія комунікації, реклама та PR*
- *Педагогічна комунікація*
- *Лінгвістичне та літературне краєзнавство*
- *Огляди та рецензії*

Приймаються до друку **статті українською мовою** обсягом 0,5–1 авт. арк. (12–24 сторінки роздруку за поданими нижче вимогами).

До рукопису статті обов'язково додаються:

- Тематична секція;
- УДК;
- анотація англійською (2000 символів), українською (500 символів), російською (500 символів) мовами з ключовими словами цими самими мовами (3–10 слів);
- відомості про автора із зазначенням наукового ступеня, вченого звання, місця роботи, посади, домашньої адреси та контактних телефонів;
- якщо стаття підготовлена у співавторстві, то обов'язково додається довідка, яка підписується всіма співавторами і в якій зазначається особистий внесок кожного;
- автори, які не є докторами наук, додають до статті одну рецензію, підписану доктором або кандидатом наук – спеціалістом відповідної галузі філології (за рішенням редакційної колегії подані роботи вибірково можуть направлятися на додаткове рецензування);
- якщо автор є працівником вищого навчального закладу, то бажаною є рекомендація кафедри чи ради факультету;
- електронний варіант на диску, де окремими файлами подаються текст статті, схеми та таблиці, тексти анотацій та ключових слів, відомості про автора;
- копія документа про сплату (з розрахунку 25 грн за сторінку).

Технічні вимоги:

- текстовий редактор Microsoft Word;
- шрифт Times New Roman, кегль 14;
- поля з усіх боків 20 мм;
- інтервал 1,5;
- посилання на літературу зазначається в тексті у квадратних дужках порядковим номером використаного джерела та через кому конкретної сторінки (напр.: [12, с. 7]);
- список літератури подається за алфавітом, оформляється згідно з чинними правилами бібліографічного опису документів;
- кількість схем, таблиць та рисунків має бути мінімальною і застосовуватися у статті лише тоді, коли це значно покращує її зміст.

Стаття має містити такі необхідні елементи:

- постановка проблеми у загальному вигляді та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями;
- аналіз стану розробки проблеми, виділення невирішених раніше частин загальної проблеми;
- формулювання мети (постановка завдань);
- виклад основного матеріалу дослідження з повним обґрунтуванням отриманих наукових результатів;
- висновки з дослідження і перспективи подальших розвідок у цьому науковому напрямі;
- список використаної літератури.

Гроші треба перераховувати за реквізитами:

КПУ / АТ “УкрСиббанк”

р/р 26001504757200 / ОКПО 19278502 / МФО 351005

За друк статті у науково-виробничому журналі “Держава та регіони”.