

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ГОРЛІВСЬКИЙ ІНСТИТУТ ІНОЗЕМНИХ МОВ
ДВНЗ «ДОНБАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ
ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ»

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск 31

Бахмут
2019

ISSN 1992-9196
УДК 81+801+882+82
С92

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової
інформації
КВ 23065-12905Р.

Друкується за рішенням вченої ради
Горлівського інституту іноземних мов
ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет»
Протокол № 3 від 23 жовтня 2019 р.

Рецензенти: д. філол. н., проф. О. С. Киченко
д. філол. н., проф. О. С. Силаєв

Редколегія:

д. філол. н. Т. М. Аллахвердян, д. н. соц. ком. О. Л. Біличенко, д. філол. н.
А. Р. Габідулліна, д. філол. н. В. А. Глущенко, д. філол. н. Я. Ю. Голобородько,
д. філол. н. Н. В. Дьячок, д. філол. н. С. А. Комаров (відповідальний редактор),
д. філол. н. Краснобаєва-Чорна Ж. В., д. філол. н. Т. М. Марченко, к. філол. н.
Скляр І. О.

С92 **Східнослов'янська філологія:** зб. наук. пр. / Горлівський інститут
іноземних мов; Донбаський державний педагогічний університет. Редкол.:
С. А. Комаров та ін. Вип. 31. Бахмут: ГПМ ДВНЗ «ДДПУ», 2019. 147 с.

Збірник присвячено дослідженню актуальних проблем філології.
Для наукових співробітників, спеціалістів-філологів, аспірантів,
студентів-філологів, викладачів літератури і мов у школі.

ISSN 1992-9196

УДК 81+801+882+82

УДК 821.111 (73)

**ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ В СИСТЕМІ ОБРАЗІВ
РОМАНУ Г. ДЖЕЙМСА «WASHINGTON SQUARE»**

На сучасному етапі розвитку гуманітарної сфери спостерігається сталий інтерес до гендерного аспекту, зокрема в літературознавчих дослідженнях. Питання гендерних ролей та стереотипів є об'єктами активного наукового дослідження. Актуальність гендерного погляду на проблематику художнього твору зумовлена поширеним питанням про роль людини, її самовизначення та самореалізацію в сучасному суспільстві. Проте вважаємо, що саме наслідування або порушення гендерних ролей та стереотипів у культурно-історичних межах художнього твору впливає на особливості системи образів, розвитку сюжету та висвітлення авторської ідеї.

У якості об'єкту розвідки ми обрали творчість класика англійської та американської літератури Генрі Джеймса (1843-1916), один з його ранніх романів – «Washington Square» (1880), зокрема. Численні романи, новели та повісті автора становлять, на наш погляд, особливий інтерес для дослідника гендерної проблематики, адже характери джеймсівських персонажів (деякі з них вже вважають навіть архетипічними – можна згадати, наприклад, Дейзі Міллер чи Ізабеллу Арчер), вирізняються психологічною складністю і неоднозначністю, поєднують у собі чоловічі та жіночі риси тощо.

У літературознавчій науці, особливо американській та британській, вже давно склалася окрема «галузь», яка отримала назви «джеймсознавство» та «джеймсїана». Корпус різноманітних досліджень, присвячених спадщині Г. Джеймса, надзвичайно великий. Втім, гендерна проблематика його книг ще недостатньо вивчена. В контексті теми нашої статті інтерес представляє книга В. Коулсон «Henry James, Women and Realism», у якій роман «Washington Square», зокрема, розглядається у зв'язку із проблемою сприйняття «жіночого тексту» («feminine text» [5, с. 83]) читачами-представниками обох статей. На гендерних аспектах зосереджене і дослідження Е. Харальсона «Henry James and

Queer Modernity» [6], щоправда питання фемінності, маскулінності і, як зрозуміло з назви, виявів «квір-теорії» розглядаються на матеріалі інших романів та повістей письменника.

На пострадянському просторі ступінь вивченості творчості Г. Джеймса залишається недостатнім, що пояснюється відносно пізнім включенням його книг у читацький і науковий обіг. Варто зазначити, що перші публікації російською з'явилися тільки у 1970-ті роки і на сьогодні перекладено лише 8 з 20 романів автора, а українські переклади його романів зовсім відсутні. Втім, вже є декілька ґрунтовних дисертацій, у тому числі і одна докторська, у яких йде мова про різні аспекти багатогранної спадщини Г. Джеймса. Зокрема, роман, який нас цікавить, розглядається у дослідженні Е. В. Нерсесової, але у ракурсі такої актуальної для письменника проблеми, як «національна самосвідомість» [2]. Також, у висвітленні системи образів роману нам стала у нагоді монографія Т. Л. Селітріної [3], в якій аналізуються особливості психологізму джеймсівських творів.

Отже, метою пропонованої статті є розгляд образної системи роману Г. Джеймса «Washington Square» у гендерному аспекті. У ході аналізу ми акцентуємо прояви фемінності та маскулінності у характерах героїв, звертаємо увагу на проблему співвідношення гендерних ролей і стереотипів.

Розвиток англomовного роману межі XIX – XX ст. тісно пов'язаний з творчістю Г. Джеймса, який став предтечою майстрів психологічного роману доби модернізму і постмодернізму. Основними прийомами в його художній практиці є використання підтексту й невластиве-прямої мови. Методу Г. Джеймса притаманне цілеспрямована увага до людської психології [4]. Є у нього і власне літературно-критичні книги, в яких важливе місце відводиться роздумам і коментарям щодо психологізму в літературі XIX століття: зокрема, «The Art of Fiction» (1884), «Partial Portraits» (1888), «Essays in London and Elsewhere» (1893).

На межі 70-х – 80-х років XIX століття Г. Джеймс досліджував американську дійсність; результати своїх спостережень автор використав в

романі «Washington Square» (Вашингтонська площа, 1880). Стан суспільних відносин давали митцеві багатий матеріал для осмислення проблеми моделі поведінки і способу життя й природної сутності людини, особливо жінки.

Створена автором система образів у романі «Washington Square» відображає своєрідну картину гендерних відносин наприкінці XIX століття. При розгляданні кожного окремого образу роману, перед читачем постає відповідна модель гендерної ідентичності у творі. Роман Г. Джеймса репрезентує досить різноманітні та не схожі між собою образи жінок й чоловіків.

Доктор Слоупер завдяки стартовому весільному капіталу жінки та своєму професіоналізму нажив певний статок. Раціональний, при цьому самовдоволений, Слоупер оцінює оточуючих за їх річними доходами і тому сприймає людей, навіть у ситуаціях, коли вони потребують співчуття і розуміння, відповідно до їх статків. Він передбачав можливе майбутнє своєї єдиної доньки, яка, до речі, не відрізнялась красою чи розумністю, у якості нареченої. На думку Слоупера, спадок міг все це виправити, за умови його згоди з кандидатурою жениха. Доктор Слоупер – розумна людина, яка, проте, знаходилась цілком під владою законів бізнесу. Успіх батька в ділових справах зовсім не сприяв розумінню рідної доньки.

В романі відтворено класичний конфлікт батьків та дітей. Сучасному читачеві, при цьому, кидається у вічі прояв гендерних стереотипів. Слоупер, особливо коли справа стосувалася жінок, твердо знав, з ким спілкуватися, а кого ігнорувати, навіть якщо це були найближчі родички. Впевнений у своєї правоті, як безумовний хазяїн життя, він необмеженим свавіллям підкоряв принципу розрахунку життя своїх домочадців. Набутий досвід нарощування капіталу перетворився у містера Слоупера на безкомпромісний практицизм, навіть упередженість, а інколи безсердечність у ставленні до доньки: «You try my patience, her father went on, and you ought to know what I am. I am not a very good man. Though I am very smooth externally, at bottom I am very passionate; and I assure you I can be very hard» [7, с. 124]. На нашу думку, така поведінка

персонажу сприяла розпаду сімейних зв'язків, не відповідала гендерній ролі голови родини.

В житті Кетрін Слоупер умовно можна виділити чотири періоди: життя з батьком до зустрічі з коханим, знайомство з ним та пробудження кохання, намагання відстояти своє почуття від посягань оточуючих, крах ілюзій і самотність. Кетрін ніхто не вважав привабливою, не дивлячись, навіть, на спадок батька. При цьому дівчина мала багато чеснот: вона була ніжною, шанобливою, слухняною й незмінно правдивою. До жіночого набору якостей автор додав маскулінну рису – відвертість. Ця особливість героїні буде допомагати їй відстоювати свої почуття, пережити крах ілюзій та прийняти самотність. До знайомства з коханим, щастям для Кетрін було бажання, щоб батько, якого вона дуже любила і, водночас, побоювалася, був нею задоволений. Поступово вона відчуває відчуженість батька і починає розуміти, що він її ніколи не любив і не розумів. Важкі часи переживає Кетрін, коли в її серці відбувається зіткнення почуття до Таунзенда з любов'ю до батька, який не схвалює вибір дівчини. Вона переживає наче роздвоєність, а потім відбувається своєрідне «відчуження» героїні, протистояння впливу оточуючого суспільства.

Спроба себе захистити, зберегти найцінніші для себе почуття відбулася у Кетрін через прояв фемінної поведінки – поведінки відсторонення. Нове сильне почуття змінює дівчину, вона переживає кардинальну переоцінку цінностей. Впродовж роману ми спостерігаємо, як жіночі почуття завдяки своїй силі набувають чоловічої витримки й відіграють доленосну роль в житті героїні. Таке переплетіння гендерних проявів дають найбільш об'ємну характеристику персонажам твору.

В момент знайомства з Морісом Таунзендом Кетрін не знаходила відповідей на внутрішній потік питань щодо поводження з незнайомцем. Героїня не давала собі ради в тому, що відбувається. Автор психологічно вірно дає образ зовсім юної особи, яка вступає в нову фазу свого буття, фазу становлення жіночності. Захопленість Кетрін Морісом не випадкова: він не

пов'язаний зі світом бізнесу, тому уявляється їй людиною з високими духовними якостями. Така здатність приписувати уявлене, домальовувати малоімовірне є проявом фемінності в діях героїні.

Кохання оновлює внутрішній світ героїні. Лише це почуття стає змістом і сенсом її буття, робить її духовно наповненою, шляхетною. Кохання дарить їй спокій та впевненість у собі, намір стійко переносити всі випробування. Заради коханого дівчина готова відмовитись від спадку, не підкоряється волі батька, стає байдужою до нього, залишається вірною своїм вистражданим почуттям. Наприкінці роману перед читачем стає оновлений образ головної героїні, який наділений розумністю, духовною незалежністю, моральною твердістю. Відстоювання свого права на почуття змушує Кетрін свого роду «маскулінізуватися» – перш за все у духовній сфері свого життя. Головна героїня на наших очах набуває властивостей чоловічого характеру. Вона проявляє силу волі, твердість духа, незламність, здатність на самопожертву та навіть на самозаперечення. Небажання йти на компроміс з соціальною дійсністю, рішуча відмова підтримувати стосунки з людиною, яка колись зрадила її, – це прояв твердості та принциповості, які частіше відносять до маскуліних ознак. Проте Кетрін приречена, багато у чому за власним бажанням, на долю жінки без можливості особистісної реалізації: «Catherine, meanwhile, in the parlor, picking up her morsel of fancywork, had seated herself with it again- for life, as it were» [7, с. 218]. Г. Джеймс об'єктивно розкриває характер і наслідки тих внутрішніх та зовнішніх конфліктів, які при цьому виникають у героїні з собою й оточуючими. Кетрін Слоупер зображується автором як довершена натура з цільним характером, в основу якої лягло сплетіння гендерних особливостей, вихованих з дитинства й набутих під час духовних випробувань героїні.

Одним з виявів стилю Г. Джеймса є надання об'єктивної, причому декількома штрихами, характеристики персонажу. Ніщо в презентації героя не є зайвим: названі риси й факти або пояснюють минуле, або стануть при нагоді в майбутньому, коли розкриють, чому так чи інакше він поведився. Яскравою

ілюстрацією такого підходу у романі «Washington Square» є образ тітки Лавінії – місіс Пенімен. Це старша сестра доктора Слоупера, вдова, яка оселилася у брата з метою допомоги у справах доглядання та виховання племінниці. Цей персонаж наділений найбільш концентрованою жіночими рисами характеристикою, яка виявляється у її поведінці.

Місіс Пенімен – романтична й сентиментальна жінка, яка мала пристрасть до всіляких таємниць та секретів, відрізнялась винятковою добродушністю, витонченими аристократичними манерами, слабкістю до легкого читання, якоюсь безглуздою ухильністю і скритністю характеру. Вона хотіла б мати коханого, який залишав би для неї записки на вигадане ім'я. Автор і далі поступово додає деталі до основного портрету персонажу. Особливість образу тітки Лавінії полягає у його незмінності впродовж розвитку романної дії, у справжній жіночності в традиційному явленні про неї. При цьому образ виконує сюжетоутворювальну функцію. Це її романтична натура, схильна до створення таємниць, не буде мати спокою з перших сторінок роману до останніх, влаштовуючи своїй племінниці зустрічі з невдалим обранцем. Це її нездійсненне бажання уявного кохання приведе до дивного спілкування з женихом своєї вихованки.

Образ місіс Пенімен представляє певну модель гендерної ідентичності у творі – суто фемінна постать легковажної особи, для якої реальність складається з уявних бажань. Все це разом набуває прояву комічних форм в поведінці місіс Лавінії Пенімен протягом усього роману. Комізм образу висвітлюється перш за все через авторську оцінку, як у цьому фрагменті: «He preferred Mrs. Almond to his sister Lavinia, who had married a poor clergyman, of a sickly constitution and a flowery style of eloquence, and then, at the age of thirty-three, had been left a widow – without children, without fortune – with nothing but the memory of Mr. Penniman's flowers of speech, a certain vague aroma of which hovered about her own conversation» [7, с. 7]; через вчинки героїні: «He kept her waiting for half an hour- he had almost the whole width of the city to traverse – but she liked to wait, it seemed, to intensify the situation. She ordered a cup of tea, which

proved excessively bad, and this gave her a sense that she was suffering in a romantic cause» [7, с. 84]; та ставлення до неї інших персонажів: «It would have gratified him to tell her that she was a fantastic old woman, and that he would like to put her into an omnibus and send her home» [7, с. 89]. Якщо порівняти два головних жіночих образи книги (Кетрін Слоупер і місіс Пенімен), то можна зробити висновок про їх полярність. Принцип антитези простежується на різних рівнях: у віці героїнь: юна племінниця – зріла тітка; у розвитку образу: динамічний у дівчини – статичний у зрілої жінки; в певній моделі гендерної ідентичності: фемінно-маскулінний у Кетрін Слоупер – фемінний у місіс Пенімен.

Деякі гендерні особливості має і образ Моріса Таунзенда. Він навіть не захоплений Кетрін і не має юнацьких ілюзій. Герой впевнений в собі, вміє поводитись природньо й виховано, не втрачає здорового глузду та контролю над собою. Він одразу розмірковує над питанням: чи зважитися на шлюб з Кетрін без згоди на те батька і тоді втратити значну частину її спадку, чи почекати, коли доктор Слоупер змилюється і не стане перешкоджати їх з'єднанню. В цьому персонажі бачимо такі маскулінні риси поведінки, як практичність, цілеспрямованість, впевненість у собі.

З-поміж основних маскулінних моделей гендерної ідентичності в романі можна виокремити образ «справжнього чоловіка», так званого *self-made man*, хазяїна життя – доктора Слоупера. Моріс Таунзенд – пряма протилежність містеру Слоуперу. З'явившись потенційним женихом на початку твору, Таунзенд в кінці роману залишається «вічним» нареченим, невлаштованим альфонсом.

Поряд із головною героїнею, для якої реалізація фемінної поведінки є внутрішньою потребою, Г. Джеймс виводить галерею жіночих образів. Серед них ті, традиційна жіночість яких розчинилася у буденному житті (молодша тітка Кетрін – місіс Олмонд та рідна сестра Моріса Таунзенда – місіс Монтгомері), або набула комічних форм прояву (місіс Лавінія Пенімен). Наприклад, місіс Олмонд була жінкою успішного комерсанта та матір'ю квітучого сімейства. Вона й сама розквітала: мала приємну зовнішність,

поступливий характер і здоровий глузд, і користувалася повагою свого розумного брата. Місіс Монтгомері автор зобразив ошадливою, гордою маленькою жіночкою. При цьому вона була рішучою, розумною, усвідомлювала свої здібності в господарських справах та свою обмеженість в справах світських. У висвітленні образу місіс Лавінії Пенімен автор не приховує особистого іронічного ставлення до жіночої статі: «He nevertheless, at the end of six months, accepted his sister's permanent presence as an accomplished fact, and as Catherine grew older, perceived that there were in effect good reasons why she should have a companion of her own imperfect sex» [7, с. 10]. Виведені жіночі персонажі (крім образу Кетрін Слоупер) подані Г. Джеймсом у релевантному співвідношенні їх гендерних ролей та стереотипів, що відображало поведінку жінок того часу і традиційно-ієрархічне сприйняття суспільством фемінно-маскулінних стосунків [1].

Таким чином, в будові системи образів роману простежується використання автором принципу антитези. Протиставлення героїв відбувається за різними критеріями, що сприяє об'єктивному зображенню гендерної поведінки персонажів. Чотири основних персонажі роману утворюють декілька антиномічних пар: містер Слоупер – Моріс Таунзед, містер Слоупер – Кетрін Слоупер, містер Слоупер – місіс Пенімен, Кетрін Слоупер – Моріс Таунзед, Кетрін Слоупер – місіс Пенімен, Моріс Таунзед – місіс Пенімен. Навіть назва роману «Washington Square» зазначеною фігурою, на наш погляд, визначає чотири головних образи як наріжні каміння проблематики твору: доктор Слоупер, Кетрін, Моріс, місіс Пенімен.

Тема влади грошей та пов'язана з нею тема втрачених ілюзій, нездійсненого щастя розкривають процес перетворення головної героїні на жертву грошового розрахунку. Г. Джеймс намагається відтворити гострий драматичний конфлікт часу – зіткнення високих духовних почуттів з мораллю та світом практицизму. Автор протиставляв чуттєву натуру дівчини діловим стосункам більшості оточуючих чоловіків. Рідний батько позбавляє доньку спадку, а разом з ним і можливості подружнього життя. Не дивлячись на

закоханість Кетрін у Моріса, доктор Слоупер відмовляється видавати доньку за людину, що прогуляла спадок. Моделюючи поведінку головної героїні, Г. Джеймс створює образ жінки, яка вимушена відстоювати свої почуття не тільки перед батьком, а навіть й перед колишнім коханим: «You treated me too badly. I felt it very much; I felt it for years.» And then she went on, with her wish to show him that he must not come to her this way, “I can’t begin again- I can’t take it up. Everything is dead and buried. It was too serious; it made a great change in my life. I never expected to see you here» [7, с. 212–213]. Іншими словами, це роман про особистість, яка залишається нею, навіть попри нездійснене щастя та життя, яке не відбулося. Було б перебільшенням казати про феміністську спрямованість твору, проте в нас є переконливі підстави стверджувати, що в образі Кетрін вже є відгомін проблеми емансипації.

Отже, проведений аналіз показав, що проблематика роману Г. Джеймса «Washington Square» пов’язана з цілим комплексом морально-етичних питань, відповіді на які можна дати через шлях встановлення гендерної ідентичності образів твору. Серед перспектив розробки проблеми можна вказати на необхідність продовження вивчення гендерних аспектів Джеймсівської прози, зокрема, періоду 1870-80-х років – на матеріалі роману «The Portrait of a Lady» (1881), який вважається вершиною ранньої творчості письменника.

ЛІТЕРАТУРА

1. Кон И. С. Психология половых различий. *Вопросы психологии*. 1981. № 2. С. 47–57.
2. Нерсесова Э. В. Категория «национального самосознания» как художественная доминанта романов Генри Джеймса: автореферат дисс. ...канд. филол. наук: 10.01.03. Москва, 2008. 32 с.
3. Селитрина Т. Л. Г. Джеймс и проблемы английского романа 1880-1890 гг. Свердловск: Изд-во Урал. ун-та, 1989. 128 с.
4. Словарь гендерных терминов / под ред. А. А. Денисовой. Москва: Информация XXI век, 2002. 256 с.
5. Coulson V. Henry James, Women and Realism. New York Cambridge University Press, 2007. 240 p.

6. Haralson E. Henry James and Queer Modernity. New York Cambridge University Press, 2003. 266 p.

7. James H. Washington Square. Київ: Знання, 2015. 221 с.

АНОТАЦІЯ

Алексеева О. М. Гендерний аспект в системі образів роману Г. Джеймса «Washington Square».

У статті зроблена спроба розглянути систему образів роману Г. Джеймса «Washington Square» в гендерному аспекті. На матеріалі тексту твору проведені спостереження, з одного боку, щодо особливостей чоловічих та жіночих образів, з іншого – співвідношення гендерних ролей та стереотипів, проявів фемінності та маскулінності в персонажах. Вказано на психологізм роману, головним об'єктом зображення в якому є внутрішній світ особистості. Автор статті приділив увагу прийому антитези як принципу побудови системи образів та акцентував на шлях вирішення проблематики книги – через встановлення гендерної ідентичності образів твору.

Ключові слова: гендер, гендерна роль, гендерний стереотип, фемінність, маскулінність, образ, антитеза, психологізм.

SUMMARY

Alekseyeva O. M. Gender Aspect in the System of Characters of H. James' «Washington Square».

In the article an attempt to consider the system of characters in H. James' «Washington Square» in the gender aspect is made. The peculiarities of male and female characters, the correlation of gender roles and gender stereotypes, femininity and masculinity are observed on the material of the text. It is indicated onto psychologism of the novel, in which inner world of a personality is the main object of picturing. The author of the article paid attention to antithesis as the principle of constructing of the system of characters. Also, the way of determining the items of the novel – through gender identity of the characters – is accentuated.

Key words: gender, gender role, gender stereotype, femininity, masculinity, character, antithesis, psychologism.

УДК 811.161.2'373

**ВЕРБАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОСТІ
В ПОЕЗІЇ А. КИЧИНСЬКОГО**

Від моменту появи кіно як мистецтва й далі – упровадження телебачення як медіального засобу – саме вони стали провідним засобом масового впливу. В основі цього визначається «жива візуальність», що безпосередньо впливає на сприйняття глядача. Така візуальність властива й зображальному мистецтву, й навіть літературі, де автор вербально намагається передати свої відчуття від віртуального споглядання певної картини (сюжету) – як ландшафтного опису, так і певної дії свого героя. Часом така «оживлена» сцена більш ефективна за картину художника, оскільки в ній залучено цілу систему експресивних показників, репрезентованих вербальними одиницями на позначення візуальних, аудіальних, смакових і тактильних ознак.

І якщо в одній творчій особі сполучаються таланти поета й художника, то його літературна творчість саме й відзначається насиченою візуальністю – загалом кінематографічністю, адже її цивілізаційне значення безпосередньо залежить від інтересу до неї читача. Останній сприймає описані образи та дії перцептивно, домислюючи побачені таким чином ситуації по-своєму, а тому кожна кінематографічна ознака розширює таку можливість. Тобто поет-художник сприймає навколишню дійсність через призму художницького мислення, а відтворює її з використанням власного художницького досвіду.

Деякі вербальні елементи візуальності в літературних творах вивчали українські дослідники в межах визначення індивідуального стилю та мовної картини світу (далі – МКС) окремих авторів. Л. Генералюк, К. Голобородько, І. Голубовська, С. Єрмоленко, Т. Космеда, А. Приходько, О. Селіванова та ін. визначали ці елементи в межах метафоричних конструкцій, що відтворюють МКС не лише тих авторів, але й загальну етнічну. При цьому традиційно візуальність пов'язується з ландшафтним (пейзажним) описом, оскільки, за словами І. Белінської, сам «концепт природи втілюється у пейзажну форму» [1,

с. 10]. Хоча, як стверджує О. Слюніна, ця ознака набуває й концептуального значення, адже для маніфестування певних концептів потрібна конкретизація «зовнішньовізуальної подібності та функціонального призначення» [8, с. 112]. Однак означені дослідники візуальність поетичної мови розглядали фрагментарно, не розглядаючи комплексно всіх ознак кінематографічності.

Виходячи з наведеного вище, метою статті визначаємо аналіз комплексу вербальних ознак кінематографічності в поезії А. Кичинського. Цьому допоможе вирішення таких завдань: визначення корелятивних площин поетичної й художницької творчості поета в компаративістському зіставленні з Т. Шевченком; аналіз окремих візуальних, аудіальних, смакових і тактильних елементів у складі авторських метафоричних конструкцій А. Кичинського; виявлення колористичних ознак в описі окремих образів.

Дослідник поетичної творчості А. Кичинського Л. Талалай як одну з найбільш характерних її рис визначив візуальність (кінематографічність), аргументувавши це тим, що поет є професійним художником. Літературознавець зазначив, що «зримий малюнок, точно й тонко відтворений настрій, відчуття чогось такого, що не вдається осягти розумом. Це блискучий приклад мислення віршем, а не з допомогою вірша. А які точні, свіжі рими! <...>. Вони не лише скріплюють поетичну строфу, а й обрамлюють намальований автором пейзаж. І зверніть увагу на останній рядок, коротший за попередні. Насправді ж він не короткий, не обірваний, він дописаний не словом, а димом від вогнища» [9, с. 379]. Тобто навіть непрозорі натяки й асоціації поета містять «кінематографічні» ознаки.

Можна навести паралель із Т. Шевченком, який також сполучав у собі риси художника й поета, що відзначалося літературознавцями різних часів. Так, Л. Генералюк здійснила комплексне компаративістичне дослідження творчості Шевченка – як поета і як художника – у міжвидових кореляціях з виявленням саме його аудіовізуального мистецького світу, зазначивши: «Шевченкова поезія читається через призму його бачення як художника, тобто інтерполіює професійний стиль мислення у літературний творчий процес» [2, с. 24]. До того

ж у повісті «Художник» митець сам створює певною мірою автобіографічний образ, який репрезентує його художницьку іпостась.

Тобто кореляцію елементів творчих іпостасей художника й поета вбачаємо в трьох площинах:

1) опис процесу власного малювання із залученням термінології цього виду мистецтва

У поезії-спогаді про дитинство А. Кичинський згадує свою першу художницьку роботу – акварель: *«що я лише згадати можу // свою дитячу акварель: // як зараз бачу хату отчу, // яку підняти в небо хоче // старий скрипучий журавель»* [4, с. 4]. У цьому фрагменті присутня метафорична конструкція «журавель хоче підняти в небо отчу хату», де відбувається однойменне зіставлення орнітологічного журавля, що фізіологічно може щось підняти в небо, та етнографічного (різновид криниці), що за своєю формою схожий на будівельний кран, який апріорі виконує функцію піднімання. Тобто, який журавель із них – реципієнт, а який – донор цієї метафори, визначити неможливо, а тому одиниця «журавель» може бути визначена як концепт.

Як професійний художник, А. Кичинський уводить у поезію безпосередні елементи зображального мистецтва. Так, у строфі *«Не акварель в тіснім полоні рами – // вода на волі грала кольорами! // В ній розчинялись гори й небеса»* [4, с. 34] він розкриває ефект акварелі – її водяний характер, що по-своєму передає колористичні відчуття (*грала кольорами*) та специфіку змалювання об'єктів природи (*розчинялись гори й небеса*).

Елементи зображального мистецтва вживаються ним і як загальне термінологічне позначення. Наприклад, у строфі *«Осінь. Вересень. Вітер // до мистецтва зника. // Непомітно з палітер // “свіжа зелень” зника»* [7, с. 25] позначені іменники маніфестують саму природу, що створює картину осені. Загалом такі зіставлення формують ознаки часового періоду – початку осені. При цьому до ядерних елементів *осінь* і *вересень*, що є статичними, додається динамічне словосполучення *«свіжа зелень» зника*, де написання в лапках означає назву кольору, що використовується художниками, а тому становить

одну цільну ознаку, а не епітетне словосполучення;

2) власне поетичний опис чужих картин через призму власного поетичного бачення

Одна з предметних новацій А. Кичинського – метафоричний опис картин відомих художників, які він асоціює з власними відчуттями. Так, кілька поезій присвячено творам Т. Шевченка, при цьому назви поет оформлює за традиціями мистецтвознавчих описів. Так, у поезії «Тарас Шевченко «Автопортрет із свічкою». 1845» автор зазначає: «**Намалюю себе зі свічею, // поки сонця на небі нема, // поки землю і душу пільма // непроглядністю кута своєю**» [4, с. 31], тобто ніби пропускає через себе почуття Шевченка-художника перед написанням автопортрету (виділено головний показник такої суб'єктивації). Зауважимо, що автор написав прийменник **зі** (ситуативний варіант **з**) відповідно до правопису української мови, а не автоматично продублював редакторів свого славетного колеги (там бачимо варіант **із**).

У поезії «Тарас Шевченко і діти-байгуші. Папір, сепія» А. Кичинський уже описує власні відчуття від змальованих його славетним колегою казахських дітей: «**У дверях ситої душі // голодні, босі, напівголі – // казахські діти-байгуші – // дві долі крихітні і кволі**» [4, с. 32]. У фрагменті відзначаємо дві площини – реальну (ознаки дітей – *голодні, босі, напівголі*) та уявну (ознака – *дві долі крихітні і кволі*). Друга площина протиставляється образу *ситої душі* – особи, біля дверей якої ті прохачі стоять.

Поет також реципіює ознаки ландшафтного живописного опису з картини невідомого художника «Козак Мамай», пропускаючи деталі цього опису через власне сприйняття: «**Біля самого біля серця, // аж на серці – зелена тіль, // (не сполохати б!) кінь пасеться – молодий, аж зелений, кінь. П'є росу, // не за морем вистояну, – // п'є // настояну на траві. // А трава – золота, мов істина, // що аж золотно голові!**» [4, с. 35]. Окрім виділених деталей, що безпосередньо реципіювані з картини, поет описує свій стан через словосполучення *біля самого біля серця*, а також наводить свою асоціацію *трава – золота, мов істина*. Останній же рядок *аж золотно голові* сприймаємо

як емотивну реакцію найвищого рівня (за аналогією до традиційних українських *аж лоскотно* чи *аж солодко* тощо).

А. Кичинський описує всесвітньо відомі картини – «Чорний квадрат», «Дев'ятий вал», сполучаючи професійну термінологію та морфологічні конструкції. Наприклад: «*а з полотна // дев'ятим чорним валом // стихія в очі, // в серце – і тоді // ні сонця, // ані тверді під ногами! // А сонце, розчинившись у воді, // лиш позолоту хлюпає на рами*» [5, с. 24]. Тут словосполучення *дев'ятий вал* доповнене означенням *чорний*, характеризуване відповідним за семантикою іменником *стихія* та конкретизоване автором у фразі *ні сонця, ані тверді під ногами*;

3) ландшафтний поетичний опис через призму власного бачення як художника

Часто у творах А. Кичинського присутні малярські ознаки, що супроводжують ландшафтні описи. Так, у поезії «Вікно» він безпосередньо вказує на процес малювання: «*Художник малює вікно, // якого немає давно. // Пожовкле і звіяне вітром, // в п'тьму відлетіло воно. // А світло розклалося на // ті барви, що видно з вікна*». Тут присутні й колористичні елементи *пожовкле, барви*, й навіть фахово забарвлене словосполучення (майже термінологічне) *світло розклалося на барви*. Далі в цій поезії згадуються і фахові терміни – *пензель і полотно*, однак для нас важливим є опис природи, що спостерігається художником із вікна: «*Небесніє в шибці блакить. // Пір'їнка у вирій летить. // Лиш Богу відомо, де вічність // торкнулася пензля, де мить*»; «*Приблудиться до полотна // наївна оса мандрівна*» [3, с. 58, 59]. При цьому відзначаємо зіставлення різнополюсних часових елементів *вічність – мить* (маніфестує невизначеність межі між небом і землею, вічним і плинним), а також виділені нами авторські метафори, де акцентуємо на дієслові *небесніє*, що подвоює колористичну характеристику *блакиті*.

Найбільше спільного між поезією та малярством виявляє колористична площина, оскільки вона є головною палітрою художника. Тому ми сприймаємо кольори в А. Кичинського через призму зображальної візуальності. Наприклад:

«Поглядом, довгим, як сірий осінній дощ, // доторкнутися до останнього журавлиного клину, // після чого за мить осліпнути // від білого-білого зимового сонця, // аби лиш не бачити чорної смуги, // що тягнеться упродовж та уздовж // сірого розбитого асфальту, // сірих облич у сірому натовні, // сірих провінційних буднів – // усієї цієї сірості, породженої // змішуванням білого і чорного кольорів» [3, с. 60].

У цьому мікротексті ми виділили колористичні словосполучення, які переважно описують об'єкти природи, марковані сірим кольором, що присутні за межею між білим (*білим зимовим сонцем*) і чорним (*чорною смугою*). Ці об'єкти автор називає збірним поняттям *сірість*, що породжена «змішуванням білого і чорного кольорів», тобто вживає термінологію зображального мистецтва. Сірість загалом позначає комплекс *провінційних буднів*, і поет згоден на все, «аби лиш не мати нічого спільного // зі всією цією *сірістю, сірятиною, сіризною*» [3, с. 60]. Зауважимо, що виділені три іменники попри свою спільнокореневість мають певні семантичні відмінності: На нашу думку, *сірість* – як власне одноманітність, *сірятина* – як духовне невігластво, *сіризна* – як довколишня безперспективність.

Надалі в цій поезії в А. Кичинському все ж таки перемагає художник, який захищає й сірий колір, знаходячи в ньому позитивні ознаки, пов'язані з родинними спогадами й духовними цінностями: «а тому краще осліпнути, // аби вдруге прозріти // перед *сірою грудочкою землі, // перед сірим горобчиком над сірою стріхою, // перед сірою татовою шинелькою, // перед сірою маминою фуфаєчкою*» [3, с. 61]. Зауважимо при цьому, що у виділених означальних словосполученнях лише *земля* та *горобчик* репрезентують власне апелятиви, які створені природою та є незмінними. Інші ж – *стріха*, *шинелька* та *фуфаєчка* репрезентують невеселі часи в невеселій країні, що цінні поетові лише через спогади про дитинство.

Такі спогади описано поетом і в творі «Чорні черешні», де це заголовкове словосполучення вживається як рефрен, а вся поезія має пісенну ритміку: «Надламана гілка у шибку скребе. // Дорога додому позаду нарешті. // Таки

дочекались мене і тебе // за білою хатою чорні черешні. // Сльозяться на вітрі шибки голубі. // І сумно порипують двері сінешні. // І дивляться в душу мені і тобі // за білою хатою чорні черешні. // І видно півсвіту у ріднім вікні».

Виділяємо тут сполуки, в яких виявляються відчуття рідної домівки – довгоочікувані, але й сумні (через дієслівні одиниці *сльозяться*, *сумно порипують*). Також відзначаємо речення *видно півсвіту у ріднім вікні*, що позначає первинність батьківщини для людини, а також можливість життєвої (світової) перспективи лише через пріоритетність рідної землі.

Чорні черешні як символ батьківської домівки відповідно пов'язуються з часовими (віковими) елементами, вираженими цьому мікроконтексті послідовністю іменників *літо – осінь*: *«Минатиме літо. І осінь мине. // Студитимуть душу морози прийдешні. // Та все ж відігріють тебе і мене // за білою хатою чорні черешні»* [3, с. 62]. При цьому виділені нами дієслова у формі майбутнього часу також утворюють часову послідовність, межевими точками якої визначаємо одиниці *студитимуть – відігріють*, де останнє також пов'язано з позитивним значенням батьківщини, що завжди *відігріє* душу.

Отже, візуальність поетичного опису, зокрема ландшафтного, надто властива А. Кичинському як професійному художникові, який пропускає образи спочатку через власну уяву. Так, у поезії «Оksamитовий сезон» не лише колористичні елементи зумовлюють візуальне сприйняття тексту, але й інші: *«Жовтогарячий листок // в крону зелену проник, // ніби супутник-шпигун»*, *«Небо лежить на воді»*, *«Хвиля гойдає блакить»*, *«Берег погойдує нас»* [3, с. 53]. Серед них дієслівні словосполучення *небо лежить*, *хвиля гойдає*, *берег погойдує* у складі метафор виконують роль динамізатора й візуалізатора. Причому спостерігаємо навіть певні тактильні відчуття гойдання.

Візуальні, аудіальні (загалом кінематографічні, за словами Л. Талалая), а також смакові й тактильні аспекти поетичного опису визначаються нами як елементи метафоричних конструкцій, що відзначаються динамікою та семантичною активністю (експресивністю). Наприклад, у строфі *«Бурлять жадані води. // Виходить з берегів нестримна течія. // Вихлюпує весна із*

горла солов'я // солодку гіркоту гіркої насолоди» [3, с. 56] виділені словосполучення характеризують невблаганність приходу весни – через дієслова із семантикою швидкої фізичної зміни. До цього долучається й означення *нестримна*, а також і *жадані*, що виявляє очікуваність і бажаність весняних перетворень.

Антитезне подвійне словосполучення *солодка гіркота гіркої насолоди* попри свою оригінальну синтаксичну форму (у кількісному вимірі) відзначається також протиставним зв'язком і між обома частинами (у якісному вимірі), коли кожна з них має свою смакову ознаку, які у свою чергу пов'язані між собою як підмет і неузгоджене означення. Тобто до власне візуальності додається й смаковий чинник. Антитезу «гірке – солодке» поет поглиблює, поєднуючи ці протилежні смаки з фітонімними елементами: *«І де вона тепер, ота роса, яку ти // з гіркої полину, з солодкої цикути, // з любистку, з лободи, зі всяких інших трав // зім'ятим піджаком, як мед бджола, збирає?» [3, с. 57].* Виділені фітонімні сполуки й назви поєднуються в степовому елементі *роса*, який і міксує їх на *зім'ятому піджаку*. Зрештою до смаку меду автор додає ще смак *недограного вина*, що характеризує молодість ліричного героя: *«І мед тобі тоді здавався ще солодшим. // І молодість лилась недоганим вином» [3, с. 57].* Акцентуємо тут і на словосполученні *молодість лилась* як часовій динамічній ознаці.

Відзначаємо аудіальний чинник створення опису природи. Так, у тій же поезії читаємо: *«Так солодко гуде гірка соборна мідь, // немов по дикий мед злетілися до вуха // бджола, оса і джміль!» [3, с. 56].* Виділені семантичні ознаки звучання характеризують його на різних рівнях: приядерний елемент – дієслово *гуде*, периферійні – іменник *мідь* і навіть дієслівна сполука *злетілися до вуха*, що становить метафоричний опис гудіння перерахованих автором далі комах (*бджола, оса і джміль*). На нашу думку, навіть окличний знак наприкінці фрази вказує на метафоричність описаної ситуації. Зрештою метафоричні елементи семантичного поля «комахи» взяті поетом для звукового зіставлення з гудінням соборних дзвонів.

Репрезентантами семантики звуку також можуть бути більш конкретні об'єкти. Наприклад, у фразі *«таких дзвінких пташок на волю випускала, // що ними ніч тобі співала, мов “Ла Скала”»* [3, с. 57] серед виділених словосполучень перше позначає безпосередніх традиційних виконавців співу, друге – метафоричну, а третє – метонімніну ознаку (назва всесвітньо відомого оперного театру). Принагідно простежуємо тут і традиційну поетичну думку, що пташки по-справжньому співають лише на волі.

У змальованих А. Кичинським образах часто провідним візуальним елементом є колористичний, що бере участь не лише у створенні метафоричних конструкцій, але й у виявленні відповідних опозицій. Наприклад, образ ворона традиційно маніфестує чорний колір. Так, у поезії «Ворон» автор акцентує на метафоричних зіставленнях, базованих на колористичних елементах: *«Злітаю. З матір'ю на пару. // Гніздо під нами кружеля. // І віддзеркалює рілля // і чорних нас, і чорну хмару. // Я чорним буду триста літ. // Я відтінятиму цей світ, // який чомусь назвали білим»* [7, с. 121]. Окрім виділених словосполучень, семантичне поле кольору репрезентовано дієсловами *віддзеркалює* та *відтінятиму*, що пов'язані з колористичною характеристикою. Іменник *білий* у такому контексті є ніби протиставленням до загальної чорної візуальної картини. Образ *коня* також може виявляти колористичну семантику: *«Біла зірка на лобі // вороного коня, // що мене засліпила // серед білого дня»* (відзначаємо елементи контрастної опозиції «біле – чорне», серед яких і *приядерний прикметник вороний*) [4, с. 63].

У візуальній площині часом спостерігається градація кольорів, коли на окремому кольорі автор акцентує увагу. Наприклад, повторюючи *прикметник жовтий*, поет досягає того рівня візуальності, коли вже й *золотий* у такому насиченому колористичному контексті сприймається реально: *«По жовтому піску, // по жовтім шовку жовтня, // копитцем золотим ступаючи, // вітрець // нестиме в Нестеров // колишню назву Жовква <...> Спливатиме вода // в Дніпрі і Жовтих Водах, // для спраглої душі до краплі золота <...> Жовтітиме пісок <...> Білітиме цей світ, // і Золоті ворота»* [4, с. 22]. У

виділеній низці мовних одиниць відзначаємо й топонім *Жовква*, що за звуковим ефектом тотожний до інших. Однак останні два рядки містять певну антитезу, коли змальований у жовто-золотих кольорах довколишній світ спрогнозований автором на «біління». Особливо акцентовано на *Золотих воротах* – славетній пам'ятці Київської Русі – через постпозицію цього словосполучення в мікротексті про таке біління.

До звукового й візуального аспектів опису додається і смаковий, що також базований на колористичних елементах. Так, білий колір може асоціюватися із сіллю: «*Він так змішався з сіллю Сиваша, // що й досі в роті солоно від нього...*» [4, с. 23] (сполука *в роті солоно* тут означає уявне смакове відчуття, а топонім *Сиваш* доповнює ознаку солоності через асоційованість цього лиману з добуванням солі). Цю паралель «біле – сіль» поет поширює на сприйняття світу взагалі: «*І стоїть, // як міраж, // білий світ, // де без солі // сльоза – // не сльоза, // хліб – не хліб, // кров – не кров, // ніт – не ніт*» [4, с. 25] (у цій строфі акцентовано на об'єктах, складником яких є сіль, при цьому навіть міраж асоціюється з нею, оскільки візуально пов'язаний з білим кольором).

Колір пов'язаний зі смаком і в метафоричних конструкціях, елементом яких є лексема *мед* («золотий» – «солодкий»). У А. Кичинського *мед* використовується не лише на позначення продукту бджолої праці, а й як донорський компонент порівняльного звороту: «*Був той день золотим, // наче склянка травневого меду, // і тягучим, як мед, // був політ молодої бджоли*» [4, с. 12]. Тут епітет *золотий* потребує ще й уточнення – порівняння з кольором меду (і саме травневого – квіткового), а *тягучий* (ознака польоту бджоли) – порівняння з медом за ознакою його фізичної щільності.

Отже, смакові ознаки, пов'язані з візуальними (зокрема й колористичними) та звуковими, створюють комплекс кінематографічних ознак, за допомогою яких, за словами Л. Талалая, А. Кичинський «не лише занурюється в минуле, намагаючись заговорити “голосом скіфа” чи голосом Мамає, він створює ілюзію нашої присутності в тому минулому, що ми його спостерігаємо з теперішнього часу, опиняючись під запитальними поглядами

наших далеких пращурів» [9, с. 377]. Тобто ці ознаки дозволяють «зануритися» в контентну сутність творів поета, беруть участь не лише в ландшафтних описах і творенні метафоричних конструкцій, але й в оформленні філософських роздумів поета щодо пошуків сутності життя: «— *Куди нас ці води несуть? // — До суті. // — А де вона, суть? // — На березі вічності*» [6, с. 54].

Таким чином, мовний світ поезій А. Кичинського зазнає впливу елементів кореляції творчих іпостасей художника й поета, коли поезія сприймається через призму художницького бачення, інтерполюючи такий стиль мислення в літературний творчий процес. Аналогічно таке відбувалося з Т. Шевченком, який також був професійним художником. Так формується кінематографічність поетичного опису (з відповідними візуальними, аудіальними ознаками, а також смаковими й тактильними) — саме через призму художницького сприйняття світу поетом.

У контексті дослідження мовомислення А. Кичинського плануємо в подальшому проаналізувати особливості візуалізації ним концептосфери «Природа» — у сферах ландшафтного опису та зоологічних об'єктів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белінська І. Д. Концепт природи в поезії Вільяма Блейка та Федора Тютчева: автореф. дис. ...канд. філол. наук / 10.01.05 — порівняльне літературознавство. Тернопіль, 2011. 22 с.

2. Генералюк Л. Шевченківські образи-концепти: вербально-іконічна єдність. *Шевченкознавчі студії: збірник наукових праць Київського національного університету ім. Тараса Шевченка* / гол. ред. кол. Г.Ф. Семенюк. 2014. Вип. 17. С. 24–33.

3. Кичинський А. Бджола на піску: вірші, поеми. Херсон: Айлант, 2003. 123 с.

4. Кичинський А. В гості до мами. Вірші, поема. Київ: Веселка, 1991. 94 с.

5. Кичинський А. Вулиця закоханих дерев. Поезії. Київ: Молодь, 1976. 40 с.

6. Кичинський А. Дорога завдовжки в любов. Поезії. Київ: Молодь, 1988.

112 с.

7. Кичинський А. Світло трави. Вірші, поема. Сімферополь: Таврія, 1979.

64 с.

8. Слюніна О. В. Вербалізація природних стихій в українській поезії 80-х – 90-х років ХХ століття: дис. ...канд. філол. наук / 10.02.01 – українська мова. Харків, 2011. 266 с.

9. Талалай Л. Срібна голка і нить золота: поезія А. Кичинського. *Кур'єр Кривбасу*. 2011. № 252-273. С. 376–383.

АНОТАЦІЯ

Белінська В. Є. Вербальна репрезентація кінематографічності в поезії А. Кичинського.

У статті проаналізовано корелятивні площини поетичної й художницької творчості українського поета А. Кичинського, зокрема щодо створення комплексу вербальних ознак кінематографічності, який складається з візуальних, аудіальних, смакових і тактильних елементів. Проведено паралель із поетичною творчістю Т. Шевченка. Зроблено висновок, що ці елементи виявляються через призму художницького сприйняття світу.

Ключові слова: А. Кичинський, поезія, художник, кінематографічність, візуальність, вербальні ознаки, концепт, метафора.

SUMMARY

Belinska V. Verbal Representation of Cinematography in A. Kychinskyi's Poetry.

The article analyzes the correlative planes of poetic and artistic creativity of the Ukrainian poet A. Kychinskyi, in particular the creation of a complex of verbal signs of cinematography, which includes visual, audio, taste and tactile elements. A parallel with the poetry of T. Shevchenko is analyzed. It is concluded that these elements are manifested through the prism of artistic perception of the world.

Key words: A. Kychinskyi, poetry, artist, cinematography, visuality, verbal traits, concept, metaphor.

УДК 821.161.1

ЛІТЕРАТОГРАФ ПАТРИКА МОДІАНО

Свій перший роман «La Place de l'Étoile» («Площа Зірки») прозаїк і сценарист Патрік Модіано (народ. 1945 р.) видав 1968-го року. За нього він отримав дві літературні відзнаки – премію Роже Німьє і премію Фенеона. Дебют видався досить вдалим, хоча й не варто переоцінювати статус цих нагород. Премія Роже Німьє (Roger Nimier, французький сценарист і прозаїк, який прожив недовге життя – неповних 37 років) присуджується переважно письменникові, який тільки-но починає свою дорогу, та й у фінансовому сенсі вона становить вельми скромну, як за європейськими мірками, суму. Премія Фенеона (Felix Feneon, французький публіцист, мистецький критик, прозаїк) також вручається молодому митцеві (письменникові, маляреві чи скульпторові), якому має бути не більше 35 років, і є передусім заохочувальною, стимулювальною.

Після успішного літстарту Патрік Модіано не став баритися й 1969 року випускає ще один роман – «La Ronde de nuit» («Нічний дозір»). Його третій роман «Les Boulevards de ceinture» («Бульварне кільце»), видрукуваний 1972 року і концептуально споріднений із двома першими, приніс молодому письменникові Гран-прі Французької Академії (1972). Перші три романи Модіано виявилися своєрідними берегами, між якими протікають-розвиваються основні мотиви, фабули, колізії його прозової і сценарної творчості. У «La Place de l'Étoile», «La Ronde de nuit» і «Les Boulevards de ceinture» Патріка Модіано цікавила «внутрішня людина», яка живе своїм психологічноцентричним життям і намагається розібратися в тому, чому все у житті складається так, як складається. Його персонажі пильно вглядаються в перипетії як своєї долі, так і долі близьких їм людей. Для його нараторів вкрай важливо простежити кожен крок, кожную життєву деталь, кожен психологічний порух, скільки для них не існує несуттєвих дрібниць і все, абсолютно все пояснює і прояснює таку

примарно-ефемерно-фантомну субстанцію, як людська доля. Мисленнєвий зір Патріка Модіано приваблює не стільки вся дистанція людської долі, скільки ця доля, виокремлена в конкретному життєвому періоді. Фрагментарність, аспектна «зрізність», локальна просторовість долі персонажа/ персонажів властива як романам, так і сценаріям, фільмографії прозаїка.

1973 року французький режисер Луї Маль (Louis Malle) здійснив постановку фільму «Lacombe Lucien» («Лякомб Люсьєн»), сценарій до якого він написав разом із Патріком Модіано й прем'єра якого відбулася 30 січня 1974-го. «Lacombe Lucien» – фільм з оригінальними сюжетними «розкрутками», які припадають на завершальні стадії Другої світової війни. Події в цій кіноісторії чи навіть кіноновелі розгортаються, починаючи з червня 1994 року, на південному заході Франції, окупованому німецькими військами. У фокусі кінонарративу – персона старшого підлітка Люсьєна (П'єр Блез/ Pierre Blaise), що живе в невеличкому селі Суліяк. Він фізично добре розвинений, з прекрасною міцною статурою, знає і виконує роботу по домашньому господарству, працює в ближчому місті чи то в лікарні, чи то в притулку для старих людей, схожому на лікарню, проте бути прибиральником його не вдовольняє, і він шукає іншого місця для застосування своїх сил. Люсьєн Лякомб не відрізняється особливою чутливістю до людського страждання, болю, із ціннісними орієнтирами в нього теж все доволі специфічно, серед війни йому добре там, де він відчує себе значущою особою, він готовий служити тим, хто його першим пригріє. Інакше кажучи, для Люсьєна все одно, що макі, що німці, що такі ж французи, як він, що служать окупаційній владі. Одна з сюжетних «розкруток» приводить до того, що сільський підліток Люсьєн Лякомб починає працювати в німецькій поліції. І при цьому досить комфортно почувати себе в цій соціумній іпостасі: йому відкривається звабливе відчуття влади, яке він буквально таки зримо побачив у двох ситуаціях – з чергою, коли перед ним, хлопцем, спасував французький жандарм, і арешті доктора, який допомагав макі. Відчуття практично не обмеженої влади над іншими – це те, чого Люсьєну виявилось цілком достатньо в цьому житті, й він

починає цією владою так само не обмежено користуватися.

Друга з оригінальних сюжетних «розкруток» фільму Луї Маля – близькі стосунки старшого підлітка Люсьєна з молодою вродливою жінкою Франс Хорн (Аврора Клеман/ *Aurore Clément*). «Фішка» тут у тому, що той, хто не просто працює на німецьку владу, а служить у німецькій поліції, робить своєю фактичною наложницею єврейку, перебирається жити в єврейську сім'ю і мешкає разом з її батьком Альбертом Хорном (Хольгер Льовенадлер / *Holger Löwenadler*), який є далеко не бідною людиною і готовий платити будь-які гроші за те, щоб перебратися до Іспанії, й бабусею Беллою Хорн (Тереза Гізе / *Therese Giehse*), яка у сценах в основному виразно мовчить і займається своїми карточними справами.

Табулатура взаємин у парах Люсьєн – Франс, Люсьєн – Альберт, Альберт – Франс оприявнює акцентовані психологічні нюанси: Люсьєн спочатку сприймає Франс як свою приватну власність, у якої є обов'язок належати лише йому, але з часом починає відчувати тяжіння до неї як до жінки, причому, вочевидь, не тільки фізіологічне; Альберт Хорн підкреслено зневажає Люсьєна, який шантажем примусив його красуню-доньку жити з ним, але не може не рахуватися з новим-майже-членом-його-сім'ї, будучи євреєм, який залишив Париж і переховується під підробленим паспортом; у Франс доволі непрості стосунки з батьком, які сформувалися ще до вторгнення в їхню родину самовпевненого Люсьєна й ускладнилися через те, що вона погодилася з домаганнями підлітка, щоб спробувати переправити Альберта Хорна в Іспанію. Усе це складається в багатогранну психологічну конформацію Люсьєн – Франс – Альберт, відтінки і переходи в якій зображуються досить детально, неквапливо й акуратно-глибоко, чергуються з епізодами, в яких фігурують різні типажі німецької поліції, що знаходиться у приміщенні колишнього готелю, і суттєво впливають на сюжетні повороти, які стаються з основними характерами фільму. «*Lacombe Lucien*» – це історія, власне, не про війну, а про ті по-своєму унікальні колізії, що трапляються з людською натурою, психікою, свідомістю в умовах війни, коли будь-яка людина спроможна отримати майже все, а будь-

яке життя може стати практично нічим.

Доречно зауважити, що фільмографія Луї Маля в оригінальний спосіб «перетнула» творчі маршрути Патріка Модіано і Роже Німьє, премію якого романіст, що став нобеліантом, отримав на початках своєї романної кар'єри. За шістнадцять років до фільму «Lacombe Lucien», що став однією з найвідоміших робіт цього режисера, а точніше – 1957 року, той же Луї Маль зняв психологічно-кримінальний фільм «Ascenseur pour l'échafaud» («Ліфт на ешафот»), що в американському прокаті йшов під назвою «Elevator to the Gallows», а в британському – «Lift to the Scaffold». Це була перша самостійна робота Луї Маля як кінорежисера, і ґрунтувалася вона на романі «Ascenseur pour l'échafaud» Ноеля Калефа (Noël Calef). Сценарій до цього фільму написали Роже Німьє і Луї Маль, діалоги розробив Роже Німьє. Дебютний фільм Луї Маля представляє психологічну анатомію вбивства, що задумане і відбувається через фатальну взаємну пристрасть ефектно-чуттєвої Флоранс Карала (Жанна Моро / Jeanne Moreau) і бувшого офіцера, капітана, що воював у Індокитаї та Алжирі, а нині благополучного службовця Жюльєна Таверньє (Моріс Роне / Maurice Ronet), який працює на крупній фірмі її немолодого чоловіка й користується його довірою, підтримкою і професійною симпатією.

У фільмі «Ascenseur pour l'échafaud» кохання, у сенсі – справжнє кохання, що затьмарює усе минуле й спонукає до життя з чистого аркуша, потрактовується як злочин, точніше, як вимушений злочин, що його неможливо обійти чи уникнути, як злочин, що вище злочину, оскільки не містить, здається, і дешиці меркантильної зацікавленості й протканий насамперед одним – бажанням життя в любові удвох, як майже-завжди-злочин, позаяк ґрунтується на подоланні канонів, бар'єрів, законів у собі і – що значно складніше – у явленні чи субстанції іншої людини. У комбінації Флоранс Карала – Жюльєн – Сімон Карала третій явно зайвий, причому зайвий фізично. Допоки він, цей третій, реально є, отрута завжди поруч і життя в любові удвох навряд чи гарантоване. А раз так, то злочин стає бажаною необхідністю, життєдайною спробою вирватися за межі замкненого кола приреченості власного існування.

Флоранс кохає відданіше, по-жіночому тотальніше, вона об'ємно, цілісно, сказати б, синкретично живе Жюльєном, вбираючи в себе його обличчя, почуття, рухи, наміри, єство, і саме вона є вольовим генератором цього акту злочину-любові, наповнюючи свого мужчину власної енергією зіграти в рулетку – виграти право на свободу в любові через убивство. У фільмі скрупулезно, як у спеціальній лабораторії, з анатомічною неквапністю перебирається ланцюжок подій-намистин, що пов'язаний з іще двома смертями, точніше, убивствами – довірливого подружжя німців-туристів у випадковому нічному motelі, із убивствами, до яких привела гра в дорослість безоглядної і юно-імпульсивної парочки Луї (Жорж Пужулі / Georges Poujouly) – Веронік (Йорі Бертен / Yori Bertin) і які стаються несподівано й поза волею того, хто їх інстинктивно, у стані, близькому до афекту, здійснив. Любов і злочин – це звучить у фільмі Луї Маля не лише як метафора і зовсім не як антитеза. А як віднайдення семантично споріднених, ба навіть однокореневих за своєю суттю величин.

«Ascenseur pour l'échafaud» має ознаки любовної драми, авантюри, кримінальної драми, детективу, підсилені й “розгорнуті” щемливо-мінорними, ностальгійно-тривожними саундтреками Майлза Девіса (Miles Davis), виконаними в стилі кул-джаза. Ці саундтреки уповільнено і пронизливо передають ситуацію внутрішнього надриву, самотньої рефлексійності, розгубленої невизначеності, з якою стикаються персонажі, коли зовнішній світ для них або немовби замикається на одній напружено-зосередженій події, або майже перестає існувати як об'єктивно доступний смисл і коли з'являється підсвідомо беззаперечне відчуття, що усе в цьому божевільно любовному злочині Флоранс Карала і Жюльєна Таверньє складеться абсолютно не так, як ними в ідеалі замислювалося, й що не допоможе навіть військова витримка, передбачливість і натренованість Жюльєна. Хоча все ж таки кохання Флоранс виявляється стійкішим, витривалішим за обриси того покарання, яке світить обом любовникам-злочинцям.

За роман «Villa Triste» («Вілла Печаль»), опублікований 1975 року,

Патрік Модіано вчетверте опинився на літературному подіумі, відзначений премією книготорговців Франції (1976). Французький режисер і сценарист Патріс Леконт (Patrice Leconte) за мотивами роману «Villa Triste» поставив фільм «Le Parfum d'Yvonne» («Парфум Івонни»), прем'єра якого відбулася 23 березня 1994 року. Фільм становить собою сповідь-монолог основного персонажа, який згадує, розповідає й наново пропускає крізь себе усе те, що сталося з ним в молоді роки, коли в холі фешенебельного готелю «Ермітаж» сталася зустріч, яка змінила все його життя. У «Le Parfum d'Yvonne» кілька часових вимірів – ностальгійні дні літа 1958 року, прожиті основним персонажем на березі Женевського озера, тривожно-короткий період через кілька місяців, проведений приблизно в тих самих місцях десь восени чи взимку, і ще пізніший період, із симфонічної безвиході якого й ведеться розповідь-спогад. Ці часові виміри постійно перетинаються, межують, чергуються, оскільки основний персонаж своїми емоціями, почуттями, внутрішніми слайдами, як зачарований, повертається в минуле, передусім у безм'ятежно обнадійливе літо 1958-го.

«Le Parfum d'Yvonne» – це класична мелодрама, сповнена елегійно-чуттєвої тональності. Головна колізія – стосунки статурно ефектної та зовнішньо гармонійної пари, яку становлять Віктор Хмара (Іпполіт Жирардо / Hippolyte Girardot) й Івонна Жакє (Сандра Мажани / Sandra Majani). Проте не все в житті кожного з цієї пари до кінця “просвічено”. Аристократичного вигляду Віктор представляється як російський граф, що живе, сказати б, ненапряжно та з позірною безтурботністю, проте в одному з епізодів, найвірогідніше, в поштовому відділенні, він запитує задля себе кореспонденцію на ім'я Сімона Анжеліяна. Івонна ж в одній із ситуацій, за якою спостерігає респектабельний Віктор, зустрічається з чоловіком дещо підозрілої, чи навіть навколокримінальної зовнішності, й ця зустріч не проходить безпроблемно, а в іншій (ситуації) Віктор, риючись у її речах, у її одяжній шафі, натрапляє на акуратно заховану чи приховану пачку крупних купюр. Ці життєві нюанси кожного з бездоганно привабливої пари Віктор – Івонна у фільмі не

прояснюються. Та й навіщо? Чи можна в персональних життєвських історіях усе до кінця прояснити? Людина – це територія, у якій завжди знайдеться ніша для затемненого або принаймні непросвітленого закутку.

Віктор Хмара й Івонна насолоджуються своєю молодістю, сексуальністю й обопільною тілесною привабливістю. Зовнішньо, ба навіть фізично вони дуже підходять одне одному, але за складом характеру вони безмірно різні. Віктор Хмара, попри всю свою розміренність, схильний до кардинальних поворотів і різких рішень, для Івонни найважливіше жити в своєму стилі, своєму ключі й бути іконою для чоловіка. У фільмі «Le Parfum d'Yvonne» життя людини потрактовується як життя її плоті, а дух плоті визначає феромони індивідуальної свідомості. Віктор Хмара вже чимало років немовби розчинений у парфумах і тілесних чарах Івонни, зображених із ніжно цнотливою еротичністю. Врода й тіло красуні Івонни – це як окремий образ у фільмі Патріса Леконта, образ, що, неначе любовний якір, тримає Віктора у путах минулого, зробивши його в'язнем кохання. Ще один колористичний образ – це парфум, аромат, неповторно магнетичний запах коханої людини, що потрактовується, без сумнівів, метафорично. Любов – це те, що триває, поширюється, захоплює і щезає, наче парфум; спогади – ще більш парфумний за своєю суттю процес, спогади невлучимо й суб'єктивно предметні та, якщо доводити логіку до самого кінця, нереально реальні; життя, у сенсі індивідуальне життя – це теж чарівна субстанція і, можна сказати, запашна ефемерна самоінсталяція, що навіюється, розвіюється й, урешті, зникає, мов бентежний і надто чутливий парфум.

До 30 років Модіано вже був автором 4 романів, кожен із яких був помічений критикою. Чи не найуспішнішим текстом Патріка Модіано став, сказати б, роман психологічного розслідування під назвою «Rue des boutiques obscures» («Вулиця темних крамниць», 1978), за який він отримав Гонкурівську премію (1978). Коли київський часопис «Всесвіт» у другому числі 1989 року друкував один з недавніх (на той час) романів Патріка Модіано, якому тоді йшов 44-й рік, то в іміджево-презентаційній інформації про нього підкреслив,

що це «один з найпопулярніших сучасних французьких прозаїків» і володар престижних літературних премій. Нині в його письменницькому арсеналі 30 романів. Літературна активність Патріка Модіано не поступається періоду його молодих років. Лише за кілька останніх років опубліковано три його нові романи – «L'Horizon» («Горизонт», 2010), «L'Herbe des nuits» («Нічна трава», 2012) і «Pour que tu ne perdes pas dans le quartier» («Щоб ти не заблукав у кварталі», 2014). За низкою романів, серед яких «Une jeunesse» («Молодість», 1981), «De si braves garçons» («Такі славні хлопці», 1982), «Dimanches d'août» («Неділі в серпні», 1986) знято художні фільми, а за романами «Madame le juge» («Мадам суддя», 1978), «Un cirque passe» («Бродячий цирк», 1992) зроблено їхні телевізійні версії.

2003 року французький режисер Жан-Поль Раппно (Jean-Paul Rappeneau) поставив фільм «Bon voyage» («У добру путь»), прем'єра якого відбулася 13 квітня того ж року й одним з основних сценаристів якого – разом із Жан-Полем Раппно – виступив Патрік Модіано. За своєю фактурою «Bon voyage» є фільмом, витриманим у найатрибутивніших традиціях мейстріма. Уся ця конструкція позначена гіперподієвістю, видовищністю, експресивністю, що виразно підсилюється напружено-експансивною музикою, яку написав Габріель Яред (Gabriel Yared) і яка немовби підштовхує ситуації та колізії до свого безкомпромисного розвитку й імпульсивного розгортання. За своєю жанровою суттю «Bon voyage» успішно претендує на статус абсолютної синтетичності, де «зібрані» риси-властивості мелодрами, ексцентричної комедії, драми, авантюрно-пригодницького, шпигунського і, сказати б, навколополітичного фільму. Ця кіноробота Жан-Поля Раппно буквально дихає феєричністю сюжетних і субсюжетних кроків, які подаються практично без відволікаючих чи уповільнювальних пауз, немовби «наїжджаючи» одне на одного, і складаються в динамічно-інтригуючу агломерацію подій, які, здається, просто-таки переслідують і полюють за персонажами.

Якщо поглянути об'ємним поглядом, у фільмі виділяються дві основні величини – стосунки і політика, точніше, пристрасті стосунків і те, що

патетично іменується політикою. Події відбуваються у Франції – переважно влітку 1940 року, конкретизуються навіть дві дати – 14 червня 1940-го, між іншим, реально важлива в історії Парижа, й 28 квітня 1942 року, ситуації якої також відбуваються в Парижі. Основні події, за сюжетними реаліями, відбуваються на південному заході – в Бордо, куди перебралися французька влада й чимало людей після заняття німецькими військами столиці, теж, до речі, достеменний історичний факт. У фільмі експресивно переплетені приватні взаємини і доля Франції періоду початку окупації. Усе це густо оздоблено комедійним флером, смачно розробленими характерами і холеричним темпераментом сюжету, який нікого з основних персонажів не залишає в спокої і кожному з них готує цікаві персональні інтриги-повороти.

Вихідна приватна історія – безрозсудна закоханість Фредеріка Оже (Грегорі Деранжер / Grégori Derangère) у красуню Вівіан Денверс (Ізабель Аджані / Isabelle Adjani). Фредерік – молодий письменник, що пише роман, точніше, написав свій перший роман, характер феноменально наївний і безпробудно довірливий. Він ще змалку, з часів Діжона (місто на сході Франції), марить дівчинкою Вівіан, якій вибачає абсолютно все і тривалий час бачить у ній лише те, що хоче бачити. Вівіан Денверс – популярна кіноактриса, через яку втрачають голову чоловіки, і – головне – класична аферистка, що звикла манкірувати й маніпулювати чоловіками, оскільки вони для неї є передусім інструментом для досягнення успіху й комфорту. Правдиве слово в устах кінокрасуні Вівіан є такою ж незбагненою рідкістю, як і її непідробні, натурально-живі почуття. Фредерік – цей нікому ще невідомий письменник – їй даром не потрібен, але вона своєю жіночою інтуїцією добре знає, що будь-який мужчина може коли-небудь знадобитися, і тримає його на прив'язі.

Люксембурзький сад персонажів інтенсивно поповнюється колоритними й індивідуалізованими персонами – міністра Жан-Етьєна Бофора (Жерар Депард'є / Gérard Depardieu), для якого найважливіше бути завжди «на плаву», підлаштовуватися під ту політичну кон'юнктуру, що складається, який заради себе, своїх інтересів здасть майже все – від жінки, якої так добивався, до країни,

якій він начебто служить; молодій дослідниці Камілли (Віржині Ледуайєн / *Virginie Ledoyen*), яка працює лаборанткою кафедри фізики в Колеж де Франс, фанатки – в найкращому сенсі цього слова – науки, порядності й стратегічних інтересів своєї країни, яка – разом із своїм науковим патроном, похилого віку професором Копольським (Жан-Марк Стель / *Jean-Marc Stehlé*) – робить усе можливе й неможливе для того, щоб важка вода, необхідна для створення атомної бомби, не потрапила в руки німців і була вивезена за межі Франції; злочинця Рауля (Іван Аттал / *Yvan Attal*) – професійного кримінального елемента, що не проти похизуватися зухвалістю й самовпевненістю, але в якого є свої уявлення про честь, достоїнство і чоловічу відданість, абсолютно «незаконної» людини, що волею чи то обставин, чи то випадку втекла з в'язниці й так само волею долі «втягується» в порятунок важкої води, яку Бофор і компанія готові віддати окупаційній владі, а заодно й у порятунок реноме Франції; паризького журналіста Алекса Уінклера (Пітер Койоті / *Peter Coyote*) – який виконує роль імпозантного й респектабельного паризького журналіста лише за сумісництвом, за «легендою», а насправді є офіцером четвертого відділення абвера, що доволі успішно поєднує свої шпигунські обов'язки із суто чоловічим полюванням за кінозіркою Вівіан, війна, як кажуть, війною, а фізіологію ніхто не відміняв.

У «*Von voyage*» з перших сцен відчутно грає гротесково-комедійна фактура. Делікатно-іронічні, тонко-саркастичні, м'яко-карикатурні сцени, ситуації, репризи тривалий час динамічно превалюють у фільмі Жан-Поля Раппно. Проте з мотивом вивезення за кордони Франції важкої води “запускаються” напружено-сміслові тони, що починають взаємодіяти й чергуватися з гротесково-комедійним інтонуванням. Після сюжетної зв'язки у вигляді масової сцени в Бордо, де камера багатообіцяюче фокусується на поведінці міністра Бофора, який завжди був надчутливим до тенденцій політичної сейсміки і тепер апелює до курсу маршала Петена, що виступав за капітуляцію перед Третім рейхом, та конфліктного діалогу Бофор – Камілла – Копольський, у якому гранично прояснюються індивідуальні риси-якості

політично ультралабільного міністра, посилюється партія тривожно-сміислової тональності, яка починає відігравати відчутнішу роль у фільмі, врешті перехоплюючи ініціативу після психологічно еволюційного епізоду нічної розмови Фредеріка і Камілли. «Bon voyage» Жан-Поля Раппно має, сказати б, цілком кінематографічну чи кінематогенічну рамку: на початку події відбуваються в розкішному столичному кінотеатрі, де звучать кадри з нового фільму зірки Вівіан Денверс, вочевидь, дуже простенької і забавної комедії, в останньому епізоді – також у кінотеатрі, точніше, в невеличкому паризькому кінотеатрі, в якому час від часу увага фокусується на кінокадрах за участі зовнішньо-ляльково-чарівливої Вівіан. Усе показане, зображене є передусім умовністю, змодельованою і змонтованою за непорушними канонами художнього дійства. Але чим самобутніша умовність, тим цінніша, привабливіша і, можливо, вірогідніша сутність цього самого дійства. Інакше кажучи, підкреслена, акцентована умовність цілком може обернутися надійним “тонелем”, що приведе до відчуття-розуміння-відкриття енігматичних секретів достеменної реальності.

Патрік Модіано навряд чи мав честолюбні наміри покласти своє літжиття на те, щоб стати лауреатом Нобелівської премії. Він усе життя зосереджено займався справою, яку вважав і нині вважає у смисловому сенсі найпосутнішою, – романним і сценарним дослідженням усього того, що відбувається з людиною в її повсякденній прихованій внутрішній реальності. Й, можливо, саме ця гранична сконцентрованість, ба навіть зорово-мисленнєва замкненість на пріоритетній проблематиці й обернулася для нього трофеєм у вигляді Нобеля-2014.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреев Л. В поисках утраченных корней. *Модиано М. Повести: Сборник*: Пер. с франц. / Составл. О. Тимашевой. Москва: Радуга, 1989. С. 3–22.
2. Голобородько Я. Ю. Мандри закапелками пам'яті. *Віче: Журнал Верховної Ради України*. 2014. № 24. С.51–52.

3. Голобородько Я. Ю. Техніка Модіано, або як вигравати мистецькі перегони. *Слово і час*. 2015. № 7. С. 52–67.

4. Норец Т. М. Нарративная функція хронотопа в творчестве П. Модіано. *Научный поиск в современном мире: сборник материалов 11-й международной науч.-практ. конф. (г. Махачкала, 31 января 2016 г.)*. Махачкала: Издательство «Апробация», 2016. С. 130–131.

5. Тимашева О. Хроніки несостоявшихся судеб: О романах Патрика Модіано. *Иностранная литература*. 1987. № 6. С. 228–233.

АНОТАЦІЯ

Голобородько Я. Ю. Літератограф Патріка Модіано.

У статті розглядаються конкретні аспекти зв'язку літератури й кінематографу. Вихідним художнім матеріалом слугують сценарії та романістика видатного французького прозаїка Патріка Модіано, автора понад тридцяти романів, відзначеного за значний внесок у літературний процес Нобелівською премією 2014 року. Стаття позначена міждисциплінарним підходом – літературознавчими й мистецтвознавчими інтенціями, паралелями, реаліями.

У дослідженні аналізуються повнометражні художні фільми, поставлені за сценаріями П. Модіано: «Lacombe Lucien» (1973) і «Bon voyage» (2003). Виокремлюються їхні атрибутивні риси, серед яких – пов'язаність із драматичними подіями Другої світової війни, акцентування приватного звучання людських долі, моделювання і розвиток неординарних ситуацій, на яких тримаються обидва ці фільми. Підкреслюється, що ключова проблема цих кіноробіт, поставлених французькими режисерами, – зображення людини на тлі й у контексті гострих геополітичних потрясінь, виражених у вигляді епізодів та картин Другої світової війни. У статті вказується на відмінності цих двох художніх фільмів. Якщо «Lacombe Lucien» є передусім психологічною драмою, в якій особиста драма підлітка – головного персонажа фільму – пов'язується із широкою драмою сучасної йому історії, то у «Bon voyage» цілком приватна історія одного кохання багатогранно вплітається в драматичну тональність

війни, що з розвоєм сюжету ментально охоплює всю Францію.

У статті також докладно обсервується фільм «Le Parfum d'Yvonne» (1994), який став екранізацією роману Патріка Модіано «Villa Triste» (1975). На відміну від попередніх двох фільмів, «Le Parfum d'Yvonne» становить собою сповідь-монолог основного персонажа, який згадує, розповідає й наново пропускає крізь себе усе те, що сталося з ним в молоді роки, коли влітку 1958 року він зустрів жінку, яка змінила все його життя. Підкреслюється, що «Le Parfum d'Yvonne» – це класична мелодрама, сповнена мінорно-настрєвої та елеґійно-чуттєвої тональності.

У статті пропонується новий термін – літератограф, що вказує на органічну зрощеність літературного й кінематографічного мислення.

Ключові слова: фільмографія, кінонаротив, колізія, табулатура взаємин, телевізійні версії, атрибутивний мейнстрім

SUMMARY

Goloborodko Ya. Yu. Patrick Modiano's Literary Graph.

The article is examined concrete aspects of connection of literature and cinematograph. Initial artistic material serves scenarios and Romance philology of outstanding French prose writer Patrick Modiano – the author of more than thirty novels, who was marked by the Nobel Prize in 2014 for considerable contribution to literary process. The article is underlined the intersubject approach – study of literary and study of artistic aspirations, parallels, realities.

The research is analysed full-length feature films, screened after scenarios of P. Modiano: «Lacombe Lucien» (1973) and «Bon voyage» (2003). It is emphasized their proper traits, among them – connection with dramatic events of the Second World War, accent on private sounding of humans' destinies, modelling and development of extraordinary situations – both mentioned films are based on these components. It is stressed that the key problem of these cinematograph works, screened by French producers – representation of a person on the background and in the context of sharp geographical and political shocks, emphasized in episodes and events of the Second World War. The article is pointed out the distinctions of these

two feature films. If «Lacombe Lucien» is first of all psychological drama, where we see an individual drama of a teenager – the main character of a film who is connected with a wide drama of contemporary for him story, then «Bon voyage» is completely private story of a separate love intertwined in a complicated way with a dramatic key of war that mentally envelops the whole France with the development of a plot.

The article is also observed in detail the film «Le Parfum d'Yvonne» (1994) that became a screen version of a novel of Patrick Modiano «Villa Triste» (1975). In contrast to previous two films, «Le Parfum d'Yvonne» is a confession-monologue of the main character, who recollects, tells and passes through himself again everything, that have passed with him in his young years when in summer in 1958 he met a woman, who changed all his life. It is stressed that «Le Parfum d'Yvonne» is a classic melodrama, full of melancholic-behavioral, elegiac-perceptible key.

A new term is proposed in the article – literary graph, which indicates on organic unity of literary and cinematograph thinking.

Key words: filmographics, cinema narration, collision, peculiarities of interactions, television versions, attributive mainstream.

*Дьячок Н. В.
(г. Днепр)*

УДК 811.161.1: 81'373.611

ТИПОЛОГИЯ МЕХАНИЗМОВ КВАЗИУНИВЕРБАЦИИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ

Актуальным остаётся вопрос об адекватном описании механизмов квазиунивербации в русском языке, поскольку его решение сможет существенно дополнить информацию об одном из аспектов функционирования теории номинации и тем самым снять противоречия относительно критериев определения первичных / порождающих словосочетаний.

Целью статьи стало определение типологии механизмов квазиунивербации как сегмента изучения номинатом типа «словосочетание + эллиптический универб».

Предмет данного исследования – набор соответствий, в каждом из которых моновербальный коррелянт представлен квазиунивербом, типа *богач – богатый человек, подсобка – подсобное помещение, автомат – автоматическая коробка передач, гидравлика – гидравлический привод, денрик – день рождения* и т.п.

Факты истории изучения универбации демонстрируют различные подходы к определению предложенного для рассмотрения лингвального феномена. Итак, универбация – это и «образование слова на базе наименования, представляющего собой сочетание слов» [3, с. 74-75], и явление семантического стяжения (или семантической конденсации), и утрата семантической расчлененности комплексных наименований, и образование производных слов в результате эллипсиса производящего словосочетания с одновременной суффиксацией, и стяжение.

Практически все учёные сошлись во мнении, что универбация – явление деривационного характера. Но почему-то на данный вывод никак не повлиял факт семантического тождества словосочетания и соответствующего ему слова, что могло бы стать поводом усомниться в характере данного явления, показывая, наоборот, что между словосочетанием и словом реализуются отношения совсем не деривационные в их классической трактовке.

Значительное количество мнений относительно явления универбации стало основной причиной терминологической унификации сущности исследуемого феномена. Явление и процесс эквивалентизации словосочетания и слова, прежде всего в речи, закономерно назвать универбацией. Словесный (синтетический) эквивалент словосочетания – универбом. Каждую отдельную абстрактную номинативную единицу, способную реализоваться и в слове-универбе и словосочетании, – номинатемой. Она, наряду с подобными ей единицами, составляет группу структурных разновидностей номинатемы с доминантой-словосочетанием, то есть является единицей, семантически ему тождественной.

В предыдущих исследованиях мы описали условия дифференциации квазиунивербов, собственно универбов и деривационных универбов [1, с. 72] и

пришли к выводу, что одним из таких условий может стать применение принципа этимологизирования. Квазиунивербация вообще отражает сущность образования универбов по аналогии, а именно «включение конкретных единиц в группу универбов при условии наличия так называемых квазиунивербальных параметров, один из которых – развертывание на базе генетического деривата псевдогенерирующего словосочетания» [1, с. 72]. «В результате данного процесса появляется псевдогенерирующее словосочетание, или квазисловосочетание, представляющее собой квазидублет соответствующей номинатемы. Наличие квазисловосочетания – это, пожалуй, основной параметр существования квазиунивербов в речи и языке» [2, с. 15]. Пути порождения псевдогенерирующих словосочетаний могут быть разными.

1. **Деривационно-диахронический**, который «заключается в развертывании псевдогенерирующего словосочетания на базе генетического исконного деривата» [2, с. 15]. Такие случаи квазиунивербации довольно редки, что объясняется временем происхождения этимологического деривата. Например существительное *друг*: оно является непризводным с позиций синхронии, а с точки зрения диахронии (точнее – ахронии) оно производно от прилагательного *другъ* (это субстантивированная форма прилагательного твёрдой разновидности склонения, ср. *другъ* < **drougōs*). Эквивалентным словосочетанием могло обоснованно считаться словосочетание *другой человек*, которое ни в коем случае не может рассматриваться как исходное относительно данного существительного; его можно трактовать как псевдогенерирующее словосочетание: *Такожде аще единъ другъ, другаго друга велѣство благоволително долженствует почѣтать, ілі почтеніе нѣкое ему воздавати, и себе по воли его со кротостію умѣряти* (неизвестный [перевод трактата С. Пуфендорфа]. О должности человека и гражданина по закону естественному. Книга вторая (1726); http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?sort=i_grtagging&lang=ru&startyear=1771&text=lexform&req=другъ&endyear=1791&mode=main&env=alpha&nodia=1&p=34) – *С этих пор как будто самое существование его сделалось как-то полнее, как будто бы он женился, как будто какой-то другой человек*

присутствовал с ним, как будто он был не один, а какая-то приятная подруга жизни согласилась с ним проходить вместе жизненную дорогу (Е. В. Падучева. Кто же вышел из «Шинели» Гоголя? (о подразумеваемых субъектах неопределенных местоимений) (1997); http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?sort=i_grtagging&lang=ru&startyear=1981&text=lexform&req=другой%20человек&endyear=2001&mode=main&env=alpha&nodia=1&p=31).

2. **Деривационно-синхронический**, который заключается в развертывании псевдогенерирующего словосочетания на базе генетического исконного деривата, являющегося таковым на современном этапе объективации языковых реалий. Соответствия *заикаться – заика – заикающийся человек, злюка – злой человек, зима – зимник – зимняя дорога, зерно – зерновка – зерновой вредитель, зенит – зенитка – зенитное орудие* и т.п. отражают сущность и результат данного пути формирования квазиунивербов. Например: *Не сразу партдеятель пришёл в себя после тирады поэта, **заикаться** начал: – Ды-да ка-ак вы можете?* (Виктор Астафьев. Затеси (1999) // «Новый Мир», 2000;

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=заикаться) – *Один – худой и с растерянным всегда взглядом, совершенный бездарь в учебе, кроткий **заика**, ничтожный человек, обыкновенный и в то же время совершенный раб божий, вдруг отрывается головой от страниц и застывает* (Александр Иличевский. Перс (2009);

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=заика) – **Заикающийся человек** *внимательно на него смотрел* (М. А. Алданов. Истоки. Части 9-17 (1942-1946); http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=заикающийся+человек);

*Когда маленький велосипедист вернулся домой, солнце перевалило через **зенит**, от деревьев, заборов и столбов падали равновеликие предметам тени* (Алексей Варламов. Купавна // «Новый Мир», 2000;

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=зенит) – *Я вовремя заткнул уши, прежде чем с площадки прямо над моей головой стала вбивать сваи в небо наша **зенитка*** (Ашот Аршакян. Шведский дебют Ивана Денисовича // «Сибирские огни», 2012;

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=зенитка) – *В правом углу, у изгороди из колючей проволоки, с враждебной настороженностью уставилось стволом в небо **зенитное орудие*** (Владимир Богомолов. Момент истины (В августе сорок четвертого...)) (1973);

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=зенитное+орудие);

*И зарегистрироваться в качестве участника торгов, и сдать зерно можно было только по документам от сельхозпроизводителя. Мы часто слышим обвинения, что, мол, перекупщики договорились с крестьянами и продают через них своё **зерно*** (Хлеборобов опять обманули // «Аргументы и факты», 2003.01.22;

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=зерно) – *Другими словами, **зерновка** будет ввинчиваться при закручивании, но не будет вывинчиваться при раскручивании и мало-помалу зароеется глубоко в землю* (К. А. Тимирязев. Жизнь растения (1878);

http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&la

ng=ru&nodia=1&text=lexform&req=зерновка) – *Сухие зерна и фрукты поедают личинки грибной и зерновой моли – до 10 видов рода *Netarogon*; мех, шерсть, перья – пища личинок молей рода *Tineola** (Г. А. Мамонов. Экскурсия на помойку // «Биология», 2003.10.08)
http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?sort=i_grtagging&lang=ru&startyear=1994&text=lexform&req=зерновой&endyear=2014&mode=main&env=alpha&nodia=1&p=2).

3. **Интерлингвальный**, который «заключается в развертывании псевдогенерирующего словосочетания на базе генетического заимствованного деривата» [2, с. 16]. Данный феномен отражён в случае заимствования из английского: существительные *танцор* (англ. *dancer*) стало базой для псевдогенерирующего словосочетания *танцующий человек: Но что должен выразить натренированный танцор в народном танце?* (Костромская «Карусель» // «Народное творчество», 2003;
http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=танцор) – *Сбили с него шляпу и не позабыли наградить пинками: «Это за то, что ты варвар и угнетатель русский, а вот это за то, что ты танцующий поляк»* (М. Е. Салтыков-Щедрин. Наша общественная жизнь (1863-1864);
http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?sort=i_grtagging&lang=ru&startyear=1912&text=lexform&req=танцующий&endyear=1932&mode=main&env=alpha&nodia=1&p=5).

4. **Универбализационный**, который «заключается в развертывании псевдогенерирующего словосочетания на базе генетического универба» [2, с. 17]. Синтетические эквиваленты словосочетаний типа *трёхдверка*, *валерьянка*, *вишнёвка*, *гречка* могут, на первый взгляд, иметь как минимум два исходных аналитических эквивалента, например: *гречневая каша – гречка*, *каша из гречи – гречка*, *медвежий детёныш – медвежонок*, *детёныш медведя – медвежонок*, *трёхдверная машина – трёхдверка*, *автомобиль с тремя дверями – трёхдверка*. В связи с этим можно было бы выдвинуть гипотезу, что

предложенные к рассмотрению универбы образовались по трём структурным моделям: 1) Прил1ед + Сущ1ед; 2) Сущ1ед + Сущ2ед; 3) Сущ1ед + предл + Числ5мн + Сущ5мн. Однако естественно, что в речи «универб впервые появляется посредством имитации словообразовательного акта на базе только одного структурно оформленного словосочетания. Второе словосочетание, семантически тождественное универбу, можно считать псевдогенерирующим» [2, с. 17]. Например: *медвежий детёныш – медвежонок1 (универб) → детёныш медведя (псевдогенерирующее словосочетание) – медвежонок2 (квазиуниверб): Медвежий оставленный ребенок напоминает «вечернюю дожи звезду» и также состоит из трех свечей: 1. Длинной белой свечи. 2. «Дожи», расположенный с ГЭПом выше максимума предыдущей свечи (Медвежий разворот на японских свечах // Forex Magazine, 2004; http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?sort=i_grtagging&lang=ru&startyear=1859&text=lexform&req=медвежий&endyear=1879&mode=main&env=alpha&nodia=1&p=19) – Когда-то я задумал сделать новый трюк с появлением медвежонка: мне ребёнок-подсадка дарил цветочки и игрушечного медведя, я клал его в коробку, а затем вместо игрушечного появлялся живой медвежонок (И. Э. Кио. Иллюзии без иллюзий (1995-1999); http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=медвежонок) – Детеныш очкового медведя изучает посетителей зоопарка из-за ограды (<http://animalsglobe.ru/medvedi/>).*

Материал исследования показал, что порождающее словосочетание тождественно соответствующему универбу не только в плане семантики: главное слово такого словосочетания имеет те же грамматические параметры, что и универб. Но при квазиунивербации довольно часто наблюдается несоответствие, например, значений грамматического рода, выражаемых ключевым компонентом словосочетания и универбом (*пятиэтажный дом – пятиэтажка, подсобное помещение – подсобка, инфекционное отделение – инфекционка, стационарное отделение – стационар, приёмное отделение – приёмник*). Это становится возможным потому, что универбы (потенциальные

квазиунивербы) развили на собственной базе квазисловосочетания, например: *инфекционная больница (клиника) – инфекционка1 (универб) – инфекционное отделение (псевдогенерирующее словосочетание) – инфекционка2 (квазиуниверб): Однажды я оказался в какой-то **инфекционной больнице*** (Андрей Макаревич. «Сам овца». Автобиографическая проза (2000-2001); http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=инфекционной+больнице) – *Хотя наш домашний врач, который работает в **инфекционке**, настаивает на лечении* (Наши дети: Малыши до года (форум) (2004); http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=в+инфекционке) – *Затем мы добыли капельницы у сестры Антона А, которая работала старшей медсестрой в **инфекционном отделении** детской больницы на Авангардной* (Ксения Букша. Завод «Свобода» // «Новый мир», 2013; http://processing.ruscorpora.ru/search.xml?env=alpha&mycorp=&mysent=&mysize=&mysentsize=&dpp=&spp=&spd=&mydocsize=&mode=main&sort=i_grtagging&lang=ru&nodia=1&text=lexform&req=в+инфекционном+отделении).

Итак, мы видим четыре пути развития квазиуниверба: 1) деривационно-диахронический, 2) деривационно-синхронический, 3) интерлингвальный, 4) универбализационный. Каждый из них отличается от остальных временем и характером процесса появления в речи и в языке квазикоррелянтов. Такой подробный анализ необходим для разграничения речевых и языковых феноменов, что, в свою очередь, обогащает теоретическую базу русского языка в области номинационных и словообразовательных процессов. Значительное дополнение теоретических знаний в области языковой и речевой дериватологии поможет систематизировать спектр проблем, ожидающих сегодня своего решения. Именно поэтому предложенные вопросы очерчивают перспективы исследований в данном сегменте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьячок Н. В. Об особенностях квазиунивербов в русском языке. *Известия Гомельского государственного университета имени Ф. Скорины*. 2014. № 1. Гуманитарные науки. С. 71–74.
2. Дьячок Н. В. Особенности механизма квазиунивербации в русском языке. *Вісник Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара. Мовознавство*. Вип. 23 (1). Дніпро, 2017. С. 13–18.
3. Кудрявцева Л. А. Моделирование динамики словарного состава языка. Киев: ИПЦ «Киевский университет», 2004. 208 с. (Киевский нац. ун-т).
4. Милославский И. Г. Синтез словосочетания и производного слова. *Вопросы языкознания*. 1977. № 5. С. 53–61.
5. Мокиенко В. М. Славянская фразеология : учебн. пособие [для студ. филол. фак-тов]. Москва: Высшая школа, 1989. 287 с.
6. Русская грамматика / [под ред. Н. Ю. Шведовой]. Москва: Наука, 1980. 784 с.
7. Сидоренко О. М. Про поняття універбізації в сучасному слов'янському мовознавстві. *Мовознавство*. 1992. № 4. С. 42–47.

АНОТАЦІЯ

Дьячок Н. В. Типологія механізмів квазіунівербації в російській мові.

Статтю присвячено опису особливостей механізмів квазіунівербації в російській мові. Об'єктом аналізу постали різноманітні квазіунівербаційні процеси. Предметом – низка універбів, модель квазімодифікування яких відрізняється від більш вживаних моделей. У праці вжито описовий та структурний методи. Внаслідок дослідження виявлено й описано механізми квазіунівербації. Кореляти «словосполучення – слово» досліджуваного зразка постають формами абстрактної лексичної одиниці – номінатеми, яка схарактеризована цілою низкою формальних і семантичних особливостей, властивих лише цій лексичній структурі.

Ключові слова: деривація, вмотивованість, номінатема, слово, словосполучення, універб, універбація, квазіуніверб, квазіунівербація.

SUMMARY

Diachok N. V. The Types of Quasiuniverbation Mechanisms in Russian.

Object of the paper is to define a notion of quasiuniverbation and to describe the peculiarities of quasiuniverbation mechanism in Russian. Object under analysis is quasiuniverbalizing processes in the context of their diversity. Subject under analysis is a variety of quasiuniverbs which modification model differs from more frequency models. In our investigation we proposed the theory of several ways of quasiuniverbation in definite lingual context. The paper applies descriptive method and structural one for decision of main tasks. Result of the analysis is signification and description of quasiuniverbation mechanism and description of both models of modification of univerbs as well as determination of processes following the modification. We came to conclusions which show that “word combination – word” parallels of the type under analysis are forms of abstract lexical unit called nominatheme characterizing by a number of formal peculiarities and semantic ones typical for the lexical structures only. Application of the analysis results can be implemented in a dictionary of Russian univerbs making.

Key words: derivation, motivation, nominatheme, word, word combination, univerb, univerbalization, quasiuniverb, quasiuniverbation.

*Е. С. Карпина
(г. Бахмут)*

УДК 821.161.1

АВТОРСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ ПЕНТАЛОГИИ

В. С. СОЛОВЬЁВА «ХРОНИКА ЧЕТЫРЁХ ПОКОЛЕНИЙ»

КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ ИСТОРИОСОФСКОЙ

КОНЦЕПЦИИ БЕЛЛЕТРИСТА

Одной из форм выражения историсофской концепции Всеволода Соловьёва, воплощенной в его пятитомной «Хронике четырёх поколений», являются авторские (лирические) отступления историсофского характера. Этим термином в современном литературоведении обозначаются «более или

менее развернутые авторские высказывания философского, лирического, автобиографического и т. п. характера» [3, с. 99]. «Автор-повествователь отвлекается от описания событий, чтобы прокомментировать их» [11, с. 116]. Это даёт ему возможность поделиться с читателем своими сокровенными мыслями и чувствами.

Под автором мы, вслед за Н. М. Щедриной, понимаем «носителя определенной концепции, некоего взгляда на действительность, выражением которого является все произведение» [12, с. 154]. Отступления являются необязательным элементом композиции художественного произведения, но если они всё же в нём присутствуют, то «играют, как правило, важнейшую роль и подлежат обязательному анализу» [3, с. 99].

Цель настоящей статьи состоит в том, чтобы рассмотреть наличествующие в тексте пенталогии авторские отступления, представляющие собой попытку художественного осмысления основных проблем, на решение которых направлен историософский дискурс.

Авторские отступления первых двух частей «Хроники четырёх поколений» наполнены глубоким историософским содержанием, что предопределено их субжанровой моделью.

Так, XXI глава второй части «Вольтерьянца» открывается пространным историософским размышлением писателя: «Каждому дню свои злобы, – но проходит день и вместе с ним проходит и злоба его. То, что казалось важным, что представлялось полным значения и интереса, то внезапно забывается и исчезает, заменяясь чем-нибудь новым, что кажется несравненно важнее и значительнее, и что, в свою очередь, исчезает с последними лучами своего дня, чтобы уступить место опять иной злобе, иному, восставшему в своем временном блеске, событию.

Таков закон природы. Таково свойство природы человеческой, склонной нестись постоянно вперед и легкомысленно забывать прошлое. Но есть и другие законы, по которым это прошлое укладывается мало-помалу, по мере своего совершения, оставляет следы свои в обрывках человеческой памяти, в

предметах вещественных, в записанных документах, – и следы эти сохраняются иногда случайно, иногда сберегаемые чьей-нибудь благоразумной рукою.

Время идет и творит свою вечную, неустанную работу. Проходит много времени. Иногда человек, не способный удовлетвориться злобою дня, утомленный этою злобой, любит отойти от себя и заглянуть в *далекое прошлое*, в *чужое прошлое*, которое тем не менее *получает* для него *значение*. Ведь *это прошлое – общечеловеческое и не может не заинтересовать всякого живого человека*.

И вот далекая, чужая злоба дня, записанная или сохранившаяся в чьей-либо памяти, как старое сказание, является совсем в ином виде, в ином освещении. Она теряет то значение, в каком представлялась современникам, занимает подобающее ей место, и человек, всматривающийся в даль прошедшего, легко понимает ее истинный смысл, ее действительную важность. Часто приходится ему изумляться, когда он встречается с доказательствами непонимания, с каким современники относились к тому или другому занимавшему их явлению. Он видит, что *иногда явление, само по себе незначительное, производило впечатление несравненно сильнейшее и продолжительнейшее, чем явление действительно крупное, имевшее большие последствия*. Иногда изумляется он людской забывчивости: *прошумело какое-нибудь событие, у целого общества было на устах чье-нибудь имя, все были заняты чьей-нибудь судьбою и вдруг – обрываются нити, и человек, разбирающийся в прошлом, не может доискаться конца истории*. Все забылось, нахлынули новые волны иных событий, затерялась судьба человека, имя которого смущало столько сердец, вызывало такие горячие порицания или такие восторги. Никому вдруг не стало дела до этого человека!..

А между тем, ведь *всякое событие, всякая судьба души человеческой должны быть исследованы до конца, для того чтобы их можно было ясно и верно понять, для того чтобы они получили свое настоящее место в истории человечества*.

И особенно тяжело становится, когда среди тумана прошедшего вдруг

выступит светлый и чистый образ, который по каким-либо обстоятельствам вызвал мгновенно всеобщее сочувствие и вдруг, блеснув прекрасным светом, померк и забылся. Таких *чистых, светлых образов вырастает немного – и в интересах развития души человеческой следует сохранять о них воспоминание и бережно передавать их следующим поколениям. Пусть эти чистые образы, озаренные случайной злобой дня, не имели никакого влияния на судьбу государств и народов, но они, во всяком случае, представляют собою пример и урок, нужный для последующих поколений*» (курсив мой – Е. К.) [7, Т. 4, с. 370-372].

Как следует из вышеприведённого отступления, личность, даже не сыгравшая видной роли в истории, гораздо значимее для романиста, чем сражающийся за свои права народ. Такое соотношение личности и народа в творческом сознании Соловьёва обусловлено его историософскими взглядами. Очевидна здесь и концептуальная переключка с широко известным высказыванием М. Ю. Лермонтова: «История души человеческой, хотя бы самой мелкой души, едва ли не любопытнее и не полезнее истории целого народа» [4, Т. 2, с. 498]. Из него можно заключить, что автор «Героя нашего времени» так же, как и Вс. С. Соловьёв, отводил главенствующую роль в истории личности.

Посыл автора, проходящий красной нитью через всё отступление, которое предшествует повествованию о личной трагедии великой княжны Александры Павловны, очевиден: несмотря на то, что всё в жизни временно, он всё же призывает читателей помнить прошлое, таящее в себе бесценные уроки для всего человечества, и передавать память о нём потомкам. Это и есть то самое «уважение к минувшему», о котором говорил А. С. Пушкин.

Во втором романе цикла Вс. Соловьёв подробно описывает последние минуты жизни Екатерины II. В главе, имеющей философское название «Смерть и жизнь», он размышляет о том, что её кончина является, на первый взгляд, вполне естественным и неизбежным завершением человеческого пути. В то же время значение деяний императрицы для России настолько велико, что,

несмотря на свой уход из жизни после «долгих лет знаменательного царствования» [7, Т. 4, с. 310], она увековечила себя в памяти потомков и продлила своё существование в веках: «Все совершилось по вечным и неизменным законам природы. С одной стороны, произошел обычный физиологический процесс, который легко было подвергнуть точному анализу – одна форма материи переходила в другую. Но рядом с этим видимым процессом произошел другой, невидимый, таинственный, отвергаемый слабым рассудком, находящим жалкое удовлетворение в сознании человеческого ничтожества, признаваемый рассудком, умеющим всесторонне наблюдать связь и развитие жизненных явлений, но, во всяком случае, неспособный стать предметом анализа, предметом человеческого знания... *Екатерины не стало... Но разве могло это могучее, феноменальное существо исчезнуть, уничтожиться, превратиться в прах? Уничтожилось тело, но это тело было совсем не то, что означало собою понятие: Екатерина...*» (курсив мой – Е. К.) [7, Т. 4, с. 307].

Следствием историософских раздумий писателя о смерти всякого земного существа является его твёрдое убеждение в бессмертии поистине великого человека, на что указывают риторический вопрос, присутствующий в конце отступления, и его заключительное предложение.

Царское происхождение само по себе не может служить залогом бессмертия. Человечество веками хранит память лишь о тех личностях, которым суждено было сыграть значительную роль в истории того или иного государства. Именно такие личности, по мысли Соловьёва, бессмертны. Удел иных – забвение, тождественное смерти.

Так, например, Александра Павловна, как явствует из рассмотренного в начале подраздела отступления, не имела ни малейшего влияния на положение дел в империи, а потому навсегда осталась в тени своих выдающихся родственников – Екатерины II и Павла I, изменивших ход российской истории и вписавших в неё золотыми буквами свои имена. После завершения своего земного пути великая княжна продолжала жить в воспоминаниях лишь тех

немногих людей, которым она была дорога. С течением же времени, которое унесло и их жизни, последняя память о ней была уничтожена.

В контексте рассмотрения соловьёвской концепции бессмертия, занимающей особое место в системе историософских взглядов писателя, нельзя не вспомнить строки IX песни «Рая» «Божественной комедии» Данте, к которым, как нам кажется, вполне можно свести её суть:

«Тех, чьи дела величием пресловуты,
Вторая жизнь вослед за первой ждет»
(курсив мой – Е. К.) [2, с. 351].

За достаточно компактным по объёму, но в то же время пространным по охвату историософских проблем, авторским отступлением следует краткое описание жизненного пути Екатерины Великой, фактически представляющее собой хвалебную оду славным деяниям российской самодержицы – Романовой не по крови, но по духу, сумевшей продолжить великое дело «державного плотника».

В XXII главу второй части второго тома «Хроники...» романистом включено историософское размышление о судьбе в духе древнеримских философов-фаталистов – Луция Аннея Сенеки, Марка Аврелия, Эпиктета и др.: «Злая судьба смеется над человеком, шутит с ним злые шутки, заставляет сердце человеческое исходить кровью, тогда как то, что могло бы дать ему успокоение, дать ему возможное на земле счастье, было от него так близко, так достижимо. Но замешалась судьба, шутила свою шутку, и то, что было близко и достижимо, отдалилось за тридевять земель в тридесятое царство, куда нет доступа, куда не проведет никакой добрый волшебник...

Но кто знает, быть может, людям только кажется, что судьба зла и насмешлива, быть может, люди клеветают на судьбу, не понимая **высших** законов, **высшей** справедливости, **высших** целей, по которым, может быть, и нужно, чтобы сердце человеческое исходило кровью, нужно для того же самого сердца...» (курсив мой – Е. К.) [7, Т. 4, с. 381].

В главе, содержащей представленное выше отступление, речь идёт о

последних приготовлениях Сергея Горбатова и Татьяны Пересветовой к долгожданной свадьбе. За счёт органичного вплетения в ткань повествования авторского размышления о судьбе предмет изображения существенно расширяется.

В сущности, идеи Соловьёва, касающиеся одной из базовых категорий историософии, могут быть сведены к трём следующим тезисам. Человек, не властный над своей жизнью, вынужден покориться судьбе и терпеливо следовать по предначертанному ему свыше пути. Величайший трагизм тотального господства предопределения в жизни человека заключается в том, что оно становится наиболее очевидным именно в те моменты, когда он в полной мере ощущает себя единственным хозяином своей судьбы, способным управлять ей, как ему захочется. В действительности же в кажущихся насмешках богини Тюхе человеку надлежит усматривать истинное благо, ведь если бы не они, он никогда не оценил бы по достоинству то, что имеет.

Концептуально приближаясь к основным положениям философского учения представителей Поздней Стои (I-II вв. н. э.) Соловьёв умело проецирует их на художественный мир своего произведения, подчёркивая особую роль высшей силы в жизни главных его персонажей. Общий контекст первых двух частей пенталогии делает основную мысль данного отступления более чем прозрачной: безжалостная, на первый взгляд, судьба разлучила Сергея и Татьяну на несколько лет единственно для того, чтобы два любящих сердца поняли, как сильно они дорожат друг другом, и соединились навеки в назначенный свыше день.

К сказанному выше добавим, что философские рассуждения о судьбе достаточно часто вводили в свои произведения авторы т. н. «греческих» («софистических») романов (II-VI вв. н. э.), на что указывает в своём фундаментальном труде о хронотопе М. М. Бахтин. Данная проблема успешно разрабатывалась также и в риторических жанрах античной литературы [1, с. 238-239].

Примечательно, что, обращаясь к её осмыслению, писатель XIX века не

только отдаёт дань сложившейся в литературе традиции, но и пытается внести свою лепту в толкование вопроса, веками волновавшего человечество, и рассмотреть его под иным углом зрения. Под маской Фатума, по убеждению Соловьёва, нередко скрывается Фортуна, коварные игры которой лишают человека всего самого дорогого в жизни и вынуждают его отчаиваться и падать духом. Лишь кардинальная переоценка ценностей даёт ему возможность выйти из этих игр победителем и возблагодарить судьбу за ниспосланные ему испытания.

Необходимо подчеркнуть, что фатальное мирозерцание пронизывает и более ранние произведения писателя. Так, в историческом романе «Юный император» о существовании трагического предопределения в жизни Петра II говорится следующее: «Смутное переходное время русского общества, вызванного к новой жизни гением Петра Великого, создало целый ряд страшных драм. Перед нами проходят вереницы виновных и невинных жертв общественного разлада, и невольно сжимается сердце, вспоминая судьбу иных чистых и светлых людей, безвременно погибших. Среди этих образов стоит и юный император. Природа богато одарила его; в *другое время, в других обстоятельствах, при другом воспитании* из него, может быть, вышел бы достойный преемник великого деда. Но *судьба решила иначе, и он должен был погибнуть*» (курсив мой – Е. К.) [10, Т. 2, с. 270].

Отметим, что в более поздних своих произведениях (диалогия «Волхвы» [6, Т. 8] и «Великий розенкрейцер» [5, Т. 9]) романист продолжает философское осмысление вышеобозначенной проблемы, однако в них на смену Судьбе приходит Божий Промысл, тождественный в своём базовом лексическом значении Провидению, что связано, главным образом, с влиянием на его мировоззрение учения святого Иоанна Кронштадтского и окончательным утверждением Соловьёва на позициях христианства.

В «Хронике...» же мотив Божьего Промысла (Провидения) разработан ещё достаточно слабо. В аресте Сергея Горбатова накануне его поездки в Гатчину к княжне Пересветовой Моська усматривает карающую десницу

Господню, кару небесную, постигшую его молодого барина за разгневавшие Бога шутки. Эпизодические персонажи третьего тома пенталогии – няня Нины Ламзиной, Матрёна Степановна и старик, случайно встретившийся Борису Горбатову в объятой пламенем Москве – считают нашествие неприятеля на второй город империи вполне заслуженным наказанием его жителям, посланным Всевышним за их грехи.

Божьему Промыслу (Провидению) в художественном цикле отводится роль одного из возможных словесных обозначений иррациональной высшей силы, которой подчинён не только исторический процесс, но и человеческая жизнь. Глубоким размышлением писателя о сущности этой таинственной силы, убедиться в существовании которой, как ему представляется, хотя бы раз в жизни имел возможность каждый человек, начинается предпоследняя глава второй части «Изгнанника»: «Никакое воображение не может придумать тех, по-видимому, совсем *невероятных стечений обстоятельств*, какие представляет жизнь, если только внимательно в нее взглядеться. Всего легче назвать эти необыкновенные стечения обстоятельств *случаем* – “случай – и все тут!”. И можно на этом успокоиться.

Но найдется немало людей во всех слоях общества, во всех странах, на всех ступенях умственного развития, которые не признают *случая* и не верят в это *бессмысленное слово*. Одни из таких людей случай заменяют понятием *Божества, Провидения*, другие указывают на психические законы, еще до сих пор очень мало исследованные нами, но все более и более, так сказать, навязывающиеся на исследования, останавливающие на себе внимание непредубежденного наблюдателя жизни.

Без всякого сомнения, большинство человеческих организмов остаются глухи и почти нечувствительны ко всему, что касается области духовной жизни. Но вряд ли найдется такой человек, который бы мог сказать искренне, что ни разу не встретился с чем-нибудь странным, непонятным, необъяснимым.

И с другой стороны, бесспорно, существуют люди, и их гораздо больше, чем может показаться с первого раза, которые способны ощущать и даже

понимать то, чего другие не ощущают и не понимают» (курсив мой – Е. К.) [8, Т. 6, с. 382-383].

Сам же Соловьёв, осмыслявший такую важную историософскую проблему, как случайность и необходимость в истории и жизни отдельного человека, сквозь призму детерминизма и глубоко убеждённый в существовании во Вселенной разумного начала, высшего разума, ей управляющего, безусловно, относился к той категории людей, которые решительно отказывались называть его «случаем». Тем не менее, будучи толерантным по отношению к персональным убеждениям читателей, романист не стремился навязывать им своего мнения, а потому вынес в название главы, в которой решил поделиться с ними своими мыслями касательно необыкновенных стечений обстоятельств, именно этот концепт.

За отступлением следует абзац, тесно связанный с ним в смысловом отношении и служащий к нему дополнением: «К числу таких людей принадлежал и Борис Сергеевич. С ним иной раз, с самого детства, творились *странные вещи*, и он поневоле верил, например, в *предчувствие*» (курсив мой – Е. К.) [8, Т. 6, с. 383].

Итак, по убеждению Вс. С. Соловьёва, одним из возможных проявлений высшей силы, во власти которой пребывает человек, является предчувствие. Именно оно помогло предотвратить непоправимое: предчувствуя близкую беду, Борис Сергеевич поспешно разыскал Николая и воспрепятствовал самоубийству последнего.

Писатели-историософы достаточно часто обращаются в своих произведениях к художественному осмыслению проблемы времени. Категория времени выступает предметом философской рефлексии и в романе Соловьёва «Сергей Горбатов». Наилучший тому пример – авторское отступление, наличествующее в III главе второй его части: «*Бывают в жизни человека периоды, когда незаметно проходят целые годы, не принося с собою никакой внутренней перемены; человек остается все тот же и почти не замечает протекшего времени. Оно, конечно, берет свое, оно медленно, но неизменно приближает к концу, к могиле, аккуратно и не спеша разрисовывает*

56

морщинами молодое лицо, серебрит сединою голову; оставляет следы свои и в мыслях, и в чувствах человека, многое изменяет вокруг него. Но все это делается тихо, неслышно, а потому и не производит сильного впечатления – не изумляет. Пройдет *несколько лет* – и только в случайную минуту, подойдя к зеркалу или вспомнив что-нибудь давно позабытое, человек с изумлением видит, сколько прошло времени...

Но бывают и другие периоды в жизни человека, когда один месяц, один день, наконец – минута значат больше, чем целые тихие годы. В месяц, в неделю человек переживает так много, так все изменяется вокруг него и в нем самом, что и поверить не может он, что прошла *одна неделя, один месяц: кажется, целая жизнь* прошла!» (курсив мой – Е. К.) [9, Т. 3, с. 222].

Мысль, которую романист пытается донести до читателя в вышеприведённом отрывке, может быть сформулирована следующим образом: модус восприятия времени каждым человеком сугубо индивидуален и зависит главным образом от насыщенности того или иного этапа его жизни событиями.

Очевидно, что в процитированном нами отступлении автором описан феномен постепенно изменяющегося ощущения времени Сергеем Горбатовым. Детство и юность, проведённые им в родной деревне, не богаты сколько-нибудь примечательными событиями, поэтому старший сын Бориса Григорьевича не обращает внимания на неумолимый ход времени и не задумывается о том, как быстро проходит человеческая жизнь. Полгода, прожитые молодым человеком в Петербурге, дарят ему множество ярких и большей частью приятных впечатлений, значительно ускоряющих течение времени. В первые же два месяца пребывания в Париже русский дипломат испытывает массу положительных эмоций и получает неизмеримо больше впечатлений, чем за двадцать два года, вследствие чего время начинает для него лететь незаметно.

Глубокая в своей основе мысль Вс. С. Соловьёва, являющаяся краеугольным камнем данного отступления, в целом созвучна той, которая заключена в достаточно известном афоризме выдающегося колумбийского писателя XX века Г. Г. Маркеса: «Жизнь – это не количество прожитых дней, а

количество дней, которые запомнились».

Подводя итог всему вышесказанному, отметим, что одной из форм выражения историософской концепции романиста, имеющих первостепенное значение для мира идей «Хроники четырёх поколений», являются авторские отступления. В них он размышляет над следующими проблемами: личность как основной двигатель истории; тленность всего сущего; важность уроков истории для человечества и необходимость воспитания уважения к прошлому у потомков; смерть и жизнь; бессмертие выдающихся личностей, оставивших существенный след в мировой истории; случайность и необходимость в истории и судьбе конкретного человека. Вполне естественно, что для Вс. С. Соловьёва – приверженца концепции исторического детерминизма – понятие «случай» оказывается совершенно неприемлемым для обозначения высшего разума, управляющего мирозданием.

Перспективы наших дальнейших исследований связаны с рассмотрением имеющихся в пенталогии авторских отступлений на общефилософские темы, тесно связанных в концептуальном плане с таковыми историософского характера и, таким образом, служащих дополнением к общей картине.

ЛИТЕРАТУРА

1. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике. *Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература, 1975. С. 234–407.

2. Данте А. Божественная комедия / пер. с итал. М. Лозинского. Москва: Наука, 1967. 627 с.

3. Есин А. Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения: учеб. пособ. для студ. и преп. филол. фак., учителей-словесников. 3-е изд. Москва: Флинта; Наука, 2000. 248 с.

4. Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. *Лермонтов М. Ю. Сочинения*: в 2 т. Москва: Правда, 1988–1990. Т. 2 / сост. и ком. И. С. Чистовой; ил. В. А. Носкова. 1990. С. 455–589.

5. Соловьёв Вс. Собр. соч.: в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

Т. 9: Великий Розенкрейцер: исторический роман. 272 с.

6. Соловьев Вс. Собр. соч.: в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

Т. 8: Волхвы: исторический роман. 384 с.

7. Соловьев Вс. Собр. соч.: в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

Т. 4: Хроника четырёх поколений: Вольтерьянец: исторический роман. 448 с.

8. Соловьев Вс. Собр. соч.: в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

Т. 6: Хроника четырёх поколений: Изгнанник: исторический роман. 400 с.

9. Соловьев Вс. Собр. соч.: в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009.

Т. 3: Хроника четырёх поколений: Сергей Горбатов: исторический роман. 432 с.

10. Соловьев Вс. Юный император. *Соловьёв Вс. Собр. соч.:* в 9 т. Москва: ТЕРРА – Книжный клуб, 2009. Т. 2: Юный император; Капитан гренадерской роты: исторические романы. С. 7–270.

11. Фесенко Э. Я. Теория литературы: учеб. пособ. для вузов. 3-е изд., доп. и испр. Москва: Академический Проект; Фонд «Мир», 2008. 780 с. (Gaudeamus).

12. Щедрина Н. М. Исторический роман в русской литературе последней трети XX века (Пути развития. Концепция личности. Поэтика): дис. ...д-ра филол. наук: 10.01.01 / Башкир. гос. ун-т. Уфа, 1995. 379 с.

АНОТАЦІЯ

Карпіна О. С. Авторські відступи пенталогії Вс. С. Соловйова «Хроніка чотирьох поколінь» як форма вираження історіософської концепції белетриста.

Стаття присвячена детальному вивченню авторських відступів історіософського характеру, наявних у пенталогії Вс. С. Соловйова «Хроніка чотирьох поколінь». Вони розглядаються автором у якості однієї з форм вираження історіософської концепції романіста, що знайшла органічне втілення у його програмній літературній праці. У них він розмірковує над наступними проблемами: особистість як основний двигун історії; тлінність усього сущого; важливість уроків історії для людства та необхідність виховання поваги до минулого у нащадків; смерть і життя; безсмертя видатних особистостей, які залишили істотний слід у світовій історії; випадковість і необхідність в історії

та долі конкретної людини.

Ключові слова: авторський відступ, історіософська концепція, пенталогія, історична белетристика, історіософський дискурс, сімейна хроніка, історичний роман.

SUMMARY

Karpina E. S. Author's Digressions of Vs. S. Solovyov's Pentalogy "The Chronicle of Four Generations" as the Form of Expression of the Fiction Writer's Historiosophical Conception.

The article is dedicated to the detailed study of the author's digressions of the historiosophical nature included in the pentalogy "The Chronicle of Four Generations" by Vs. S. Solovyov. They are considered by the author as one of the forms of expression of the historiosophical conception of the novelist which was organically embodied in his program literary work. He reflects in them on the following problems: personality as the main mover of history; perishability of all things; importance of the history lessons for humanity and need to cultivate respect for the past among posterity; death and life; immortality of the prominent personalities who left a significant mark on the world history; randomness and necessity in the history and the fate of a particular person.

Key words: author's digression, historiosophical conception, pentalogy, historical fiction, historiosophical discourse, family chronicle, historical novel.

*C. A. Комаров
(г. Бахмут)*

УДК 821.161.1-3

ИНТЕРТЕКСТ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В КНИГЕ ОЧЕРКОВ

А. В. АМФИТЕАТРОВА «ГОРЕСТНЫЕ ЗАМЕТЫ»

Творчество А. В. Амфитеатрова, очень известного в начале XX века русского писателя, долгое время находилось на периферии научных поисков, что можно объяснить не только фактом эмиграции автора в конце гражданской

войны, но и проявляющейся в большинстве его произведений, в том числе и художественных, установкой на оперативность и злободневность. Многие его тексты просто утратили свою актуальность, остались в рамках своей эпохи. Тем не менее, проза А. В. Амфитеатрова представляет интерес с точки зрения формальных особенностей: синтетичной жанровой структуры, стилистической неоднородности, многогранности в использовании художественных средств, среди которых особое место занимает интертекстуальность – апелляция к традициям, мотивам, образам русской и мировой литературы, игра с историческими фактами, мифологическими, литературными аллюзиями и цитатами. Данным фактором, в том числе, объясняется причина нашего обращения к творчеству этого писателя, книге очерков «Горестные заметы» (1921), в частности.

Публицистика и документалистика А. В. Амфитеатрова еще не становились объектом системного изучения. Исследователи только указывали на определенные свойства их поэтики. Так, в диссертации Ю. А. Сотниковой при анализе наиболее известного «большого» текста автора – романа «Восьмидесятники» – для иллюстративности привлечены памфлеты и статьи журналиста [9]. Е. Боташева обращает внимание на публицистическую составляющую в театральной критике А. В. Амфитеатрова [2]. В послесловии В. Е. Красовского к первому в Советском Союзе (1989) изданию его произведений предлагается характеристика творческого пути писателя с акцентом на его работу журналиста [5]. В одной из последних публикаций мы уже затрагивали вопрос о роли интертекста в «Горестных заметах» А. В. Амфитеатрова, анализируя исторические и библейские параллели [4]. В предлагаемой статье мы рассмотрим значение и функции отсылок на творчество русских поэтов XIX века в данной книге. В этом и состоит цель исследования.

Публицистические тексты являются важной частью наследия А. В. Амфитеатрова. Он сам часто говорил о приоритете для него именно журналистской деятельности. Писатель сотрудничал в газетах и журналах

различной политической направленности, печатал очерки, фельетоны, рецензии, статьи разнообразной тематики. Очерки, составившие книгу «Горестные заметы», создавались в первые месяцы его эмиграции в 1921 году в Финляндии. Проникнутый пафосом резкого неприятия большевизма, цикл ярко демонстрирует не только политические взгляды автора, но и его приверженность идеалам гуманизма.

Богатейшая интертекстуальность «Горестных замет» служит вспомогательным инструментом в раскрытии идейно-проблемного слоя книги. Если касаться только литературных аллюзий и цитат, которыми насыщены очерки, то следует подчеркнуть разнообразие источников – это не только русская литература (кроме отсылок на лирические тексты, которые мы рассмотрим подробно, здесь присутствуют, в частности, образы и мотивы из творчества Н. М. Карамзина, И. А. Крылова, М. Е. Салтыкова-Щедрина, А. Н. Островского, Гл. Успенского), но западноевропейская классика (Платон, Дж. Боккаччо, У. Шекспир, Вольтер, Г. Гейне, Г. Уэллс).

Интертекст русской поэзии проявляется в «Горестных заметах» как иллюстративно-образное средство в авторских суждениях на разные темы. Прежде всего, следует оговорить использование пушкинских аллюзий. Само название книги – это фрагмент посвящения, предваряющего «Евгения Онегина»: «Небрежный плод моих забав / ...Ума холодных наблюдений / И сердца горестных замет» [8, Т. 6, с. 3]. Писатель обыгрывает эту фразу в предисловии: «очень старался выдерживать объективный тон и “сердца горестные заметы” умерять “ума холодными наблюдениями”. Если это не всюду мне удалось, вина в том не моя, но чудовищных явлений и событий, на которые я откликаюсь» [1, с. 487]. Так утверждается фактор субъективности тона, противоречащий изначальной интенции.

В очерке, открывающем цикл, красноречиво названном «Вымирающий Петроград», показаны негативные последствия политики Советов, выразившиеся, в частности, в повышении уровня смертности, «обезлюдении» северной столицы: большевики, по мнению А. В. Амфитеатрова, разбудили в

народе «тягу к разброду», вскрыли «мелочное рабство закабаленных масс» [1, с. 488]. Размышляя о настоящем и будущем Петрограда, автор цитирует начальные строки «Медного всадника» А. С. Пушкина и далее продолжает образный ряд, апеллируя в современности: «“на берегу пустынных волн стоял Он, дум великих полн, и вдаль глядел”. Да! Глядеть-то глядел, но, чтобы из великих дум Его, в отдаленном потомстве, выросло зиновьевское удельное княжество, – этого ошеломляющего результата Он, конечно, не предвидел. А то, пожалуй, и от великих дум отказался бы, и своего любезного “Парадиза”, Санкт-Петербурга, строить бы не решился» [1, с. 490]. В этой смоделированной очеркистом картине горькая ирония соединена с осуждением советской власти.

Сквозной темой книги «Горестные заметы» является изображение судеб русской интеллигенции в годы революции. А. В. Амфитеатров посвящает отдельные очерки памяти недавно ушедших писателей и журналистов, рисуя их творческие и личностные портреты. При этом широко привлекается исторический и литературный интертекст. Так, в очерке «Н. С. Гумилев», написанном вскоре после трагической гибели поэта, автор сравнивает большевистскую революцию с Великой французской и проводит параллель между Гумилевым и Андре Шенье – оба стали жертвами революционного террора. Опираясь на личные воспоминания об основателе акмеизма, А. В. Амфитеатров пытается воссоздать его облик как творца и человека. В данном контексте цитируется стихотворение А. С. Пушкина «Поэт и толпа»:

«Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв...» [1, с. 518].

Эта отсылка необходима очеркисту для акцента на всецелой преданности Н. С. Гумилева делу поэзии. Автор «Пути конквистадоров» образно назван «жречески важным стихотворцем-гиерофантом», который своими стихами «как *будто* возносил на алтарь дымящуюся благоуханием жертву богам» [1, с. 518]. Пушкинский интертекст расширяется за счет привлечения неточной цитаты из

одного письма русского классика: «Пушкин рассказывает о ком-то из своих сверстников, что тот гордо хвалился: “В стихах моих может найтись бессмыслица, но проза – никогда!”» [1, с. 519]. В комментарии к ней выражается убежденность, что это было и кредо Н. С. Гумилева. Цитата усиливает заявленный мотив служения поэзии в портрете расстрелянного творца.

В очерке «Кровь, к небу вопиющая», выступающем резкой инвективой большевикам в антигуманной политике (повествуется, прежде всего, о деятельности ЧК), вынесенный в заголовок образ «крови» становится сквозным и в разных вариациях входит в состав эпитетов: «кровавые фарсы» [1, с. 505], «обескровленное ...петроградское общество» [1, с. 507], «окровавленная тень» [1, с. 509] – использование такого приема подчеркивает антисоветский пафос текста. Этой же цели служит патетический финал: «Выкупались, обагрились с головы до ног в крови неповинной, – и теперь, уж именно, “всею своею черною кровью” не смыть им с себя праведной крови этой!..» [1, с. 510], обобщающий основную идею. Закавыченная в нем цитата – несколько измененный фрагмент стихотворения М. Ю. Лермонтова «Смерть поэта»: «И вы не смоее всей вашей черной кровью / Поэта праведную кровь» [6, с. 158]. Шедевр автора «Героя нашего времени», пронизанный пушкинскими реминисценциями, соединяющий элегическое и ораторское начала, оказался созвучным негодованию А. В. Амфитеатрова по поводу уничтожения русской интеллигенции новой властью.

Важное место среди интертекстуальных связей книги «Горестные заметы» занимают цитаты и аллюзии на произведения Н. А. Некрасова. В уже упоминавшемся первом очерке цикла приведено высказывание из стихотворения «Убогая и нарядная» (1860), повествующего о судьбе проститутки:

«Цинизм твой доходит до грации!

Есть геройство в бесстыдстве твоём!» [1, с. 491].

Цитата возникает как иллюстрация характера Н. М. Анцеловича,

известного в свое время большевистского деятеля, «главного специалиста по обработке рабочих масс» [1, с. 491]. Посредством этого интертекста автор доказывает лицемерие, равнодушие ленинской партии к бедам народа, ловко манипулирующей его слабостями, а также продажность – на эту черту напрямую указывает первоисточник. Названный «героем безгранично широкой лжи, ослепительно щедрых посулов и клятвенных заверений, никогда не исполняемых» [1, с. 491], этот «фанатик коммунизма» выступает обобщенным образом новой власти.

В очерке «Памяти Абрама Евгеньевича Кауфмана» цитируются некрасовские «Сцены из лирической комедии “Медвежья охота”» (1867) [7, Т. 3, с. 5–22]. Данный текст не является пьесой в чистом виде, это скорее диалоги на общественно-политические темы. По наблюдениям комментаторов этой небольшой поэмы, в ней предпринята «попытка пересмотреть отношение к российскому либерализму, к людям 1840-х гг.» [7, Т. 3, с. 395]. Неслучайно А. В. Амфитеатров помещает фрагмент из Некрасова («Воплощенной укоризною, / Мыслью честен, сердцем чист, / Он стоял перед отчизною, / Либерал-идеалист...» [1, с. 491]) в очерк, посвященный памяти известного журналиста и деятеля культуры, после революции занимавшегося просветительской работой, а также руководившего Обществом взаимопомощи литераторов и ученых.

В портрете А. Е. Кауфмана автор превозносит такие его человеческие качества, как честность и бескомпромиссность, позволяющие смело отстаивать идеалы гуманизма и выражать открытое несогласие с политикой большевизма. Это, считает очеркист, и послужило причиной преждевременного ухода. Мотив «укоризны», взятый у Н. А. Некрасова, разворачивается под пером публициста в противопоставление «дипломатического таланта» и «убедительности» этого «либерала-семидесятника» произволу властей: «злое упрямство обломов и хамов, возглавляющих исполкомы, чека, райкомы и прочие милые учреждения, от дуновения коих ныне зависит, быть или не быть мыльному пузырю – жизни и свободе петроградского интеллигента» [1, с. 595].

Примечательно, что образ «либерала-идеалиста» из стихотворения

Н. А. Некрасова возникает и в романе Ф. М. Достоевского «Бесы». На смысл внедрения интертекста обратила внимание Е. А. Дубеник: «Цитаты из “Медвежьей охоты” используются при многоассоциативном принципе создания образа Степана Трофимовича Верховенского, встраивая его в галерею “лишних людей”, которым посвящена некрасовская поэма» [3, с. 150]. Следует подчеркнуть, что в отличие от Ф. М. Достоевского, раскрывающего тип либерала иронически, А. В. Амфитеатров показывает его с симпатией и, как можно понять из темы и общего тона очерка, с большой долей сочувствия.

Заголовок заключительного очерка книги красноречиво дублирует название классической поэмы – «“Кому на Руси жить хорошо”». Автор стремится найти современный ответ на некрасовский вопрос. И для этого, опираясь на факты, приводя статистические данные, описывает жизнь различных социальных слоев при Советах. Нигде он не находит положения вещей, способного вызвать оптимизм: «Интеллигенции живется нестерпимо скверно» [1, с. 601]; рабочим, как ни странно, – «тоже безрадостно» [1, с. 602]; солдатский класс «голодал, холодал, нищенствовал по улицам и частным квартирам, был оборван, разут, недоволен, ворчал, шумел» [1, с. 603]. Повсюду наблюдаются недовольство и презрение, тогда за счет кого советская власть («насквозь прогнившая, трупная, разложившаяся» [1, с. 605]) остается на плаву и даже укрепляется – вопрошает писатель. Ответ кроется в только возникшем общественном явлении, который назван «новым средним классом, новой буржуазией» [1, с. 605]. Его «незаметно» создали сами большевики – в основной своей массе из спекулянтов и «захватчиков чужого имущества» [1, с. 608], последовавших пресловутому лозунгу «Грабь награбленное». А. В. Амфитеатров замечает, что средний класс всегда является опорой правительств, и сложившаяся в ходе гражданской войны ситуация вполне закономерна. Поэтому, развивается мысль автора, декларации о том, что новое государство – «социалистическое», «рабоче-крестьянское», являются сплошным лицемерием, фактически оно «полицейски-хищническое» [1, с. 605].

Подробно характеризуя качественный состав «новой буржуазии», публицист обращает внимание на ту его немногочисленную часть, которая

вышла из дореволюционной интеллигенции. Это «люди, загнанные в соглашательство ...с бытовыми условиями, большевизмом продиктованными после долгой маяты в крайней нужде, холоде и голоде, переутомленные физическим трудом, а, главное, утратившие надежду на избавление» [1, с. 610], т. е. слабые, сдавшиеся интеллектуалы, пошедшие на сотрудничество с новыми хозяевами жизни ради материального благополучия. И здесь вновь цитируется «Медвежья охота» Н. А. Некрасова: «устали / Свой крест нести: / Покинул их дух мести и печали / На полпути...» [1, с. 609]. Речь идет о тех же либералах, не выдержавших новых, жестких, социально-политических реалий. И у Амфитеатрова, и у Некрасова приведенные слова не несут оттенка осуждения или критики, скорее – выражают авторское сочувствие и, отчасти, сожаление о нереализованных возможностях.

Таким образом, интертекстуальные включения русской классической поэзии (из стихов А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. А. Некрасова) в «Горестных заметах» воплощаются, преимущественно, в виде цитат. Они выступают иллюстративным материалом определенных наблюдений и суждений автора по основным проблемам цикла. Прежде всего, это развенчание антигуманной политики большевиков и вопрос о положении интеллигенции в советском обществе. Перспектива исследования заключается в дальнейшем анализе форм и функций интертекстуальности книги А. В. Амфитеатрова. Особый интерес представляет изучение реминисценций из западноевропейской литературы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амфитеатров А. В. Горестные заметы. *Амфитеатров А. В. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. Кн. 2. Мемуары. Горестные заметы. Воспоминания. Портреты. Записная книжка. Пародии. Эпиграммы.* Москва: НПК «Интелвак», ОО «РНТВО», 2003. С. 487–610.
2. Боташева Е. М. Театр и социум в публицистике А. В. Амфитеатрова. *Philologos.* 2012. Вып. 13. С. 18–26.
3. Дубеник Е. А. Литературные ассоциации в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»: типология приемов создания (цитаты, реминисценции, аллюзии).

Филология и человек. 2010. № 4. С. 148–153.

4. Комаров С. А. Поэтикальные особенности книги А. В. Амфитеатрова «Горестные заметы»: жанровые корреляции и интертекстуальность. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. 2019. Вип. 82. Харків, 2019. С. 18–23.

5. Красовский В. Е. Александр Амфитеатров журналист и писатель. *Амфитеатров А. Закат старого века: Романы, фельетоны, литературные заметки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1989. С. 632–650.

6. Лермонтов М. Ю. Сочинения: В 2. т. Москва: Правда, 1988-1990. Т. 1. 1990. 720 с.

7. Некрасов Н. А. Полное собрание сочинений и писем: в 15 т. Санкт-Петербург: Наука, 1981–2000.

8. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 19 т. Москва: Воскресенье, 1994–1998.

9. Сотникова Ю. А. А. В. Амфитеатров и его роман «Восьмидесятники» в социокультурном контексте 1880-х – начала 1900-х годов: автореферат дисс. ...канд. филол. наук: спец. 10.01.01. «Русская литература». Тамбов, 2006. 22 с.

АНОТАЦІЯ

Комаров С. А. Интертекст російської поезії у книзі нарисів О. В. Амфітеатрова «Горестные заметы».

Стаття присвячена розгляду інтертекстуальних зв'язків книги О. В. Амфітеатрова «Горестные заметы» з російською класичною поезією. На матеріалі текстів публіцистичних нарисів, що склали цикл, показане змістовне навантаження включених у твір алюзій і цитат з віршів О. С. Пушкіна, М. Ю. Лермонтова, М. О. Некрасова. Ліричний інтертекст книги виступає ілюстративним матеріалом авторських спостережень і думок з приводу основних проблем, виконує функцію образного розкриття антибільшовицького пафосу, допомагає відтворенню долі російської інтелігенції під час революції.

Ключові слова: нарис, інтертекстуальність, цитата, алюзія, більшовизм, інтелігенція.

SUMMARY

Komarov S. A. Intertext of Russian Poetry in A. V. Amfiteatrov's «Woeful Notes».

The article is dedicated to the investigation of the intertextual connections of A. V. Amfiteatrov's «Woeful Notes» with Russian classical poetry. On the material of the publicistical essays that compiled the book the author of the article shows meaningful load of allusions and quotations from the poems by A. S. Pushkin, M. Yu. Lermontov, N. A. Nekrasov. The lyrical intertext of the book serves as illustrative material of the writer's observations and opinions on the main problems, has a function of a figurative exposition of anti-Bolshevik pathos, helps to reproduce the fates of Russian intelligentsia at the revolution.

Key words: essay, intertextuality, quotation, allusion, Bolshevism, intelligentsia.

*Т.М. Марченко
(г. Бахмут)*

УДК 82. 091

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА

На рубеже XVIII-XIX веков, на закате Просвещения и быстрого распространения нового романтического мировосприятия, уровень культурно-исторического и социально-политического развития большинства европейских стран привёл к актуализации понятий «народ», «нация», «национальная память», «дух нации», «национальная самобытность», «национальный характер». Реализм, пришедший на смену романтизму, наполнил названные понятия новыми смыслами, все они приобретают статус эстетических категорий, активно осмысляются общественным сознанием, а результаты этого осмысления прямо или косвенно отражаются на страницах литературных текстов. Очень интересен этот процесс в английской литературе, накопившей

обширный опыт художественного воссоздания имагологического материала – ментальных представлений о своей стране и о соседях, о «Себе» и «Чужих». В указанный нами период она насыщается образами, в которых ярко, адекватно и беспристрастно воплотился национальный характер, изобилует автохарактеристиками.

Цель нашей статьи – показать специфику художественной рецепции основных черт национального характера в произведениях английских писателей XIX века. Исследование автохарактеристик, которые, в силу своей частотности, приобрели черты автостереотипов, особенно важно, ведь процесс формирования гетеростереотипов, т.е. ментальных представлений об англичанах в других национальных культурах, изучен значительно лучше. Свидетельства тому – монографии В.Д. Осипова «Британия глазами русских» (1976) и Н.А. Ерофеева «Туманный Альбион и англичане глазами русских 1825-1853 гг.» (1982) [3], [4].

В своей трактовке понятия «национальный характер» англичане-литераторы предельно социологичны. В отличие от французских просветителей, связывающих национальные различия с климатическими и географическими условиями, немецких философов-романтиков и русских славянофилов, оперировавших понятием «дух нации», истоки которого – в языке, мифологии, культурных традициях и обычаях народов, англичане понимают национальный характер как устойчивый, распространённый среди представителей той иной нации тип личности. Именно тип личности выделяет его из множественных представлений о национальных характерах других народов. Формирование такого типа личности в Англии, справедливо связывают с национальной историей XVIII-XIX вв., историей английской буржуазии, класса, которому обязана своим существованием и процветанием великая Британская империя. Национальный тип личности имеет и свою систему социокультурных норм поведения. Проиллюстрируем эти утверждения художественными примерами.

В 1712 году известный сатирик Дж. Арбетнот выпустил серию памфлетов

«История Джона Булла», в образе главного героя он описал общие личностные свойства англичан, настолько общие, что, с его лёгкой руки, они стали восприниматься как национальные. Джон Булл – честный и простодушный торговец сукном, хлебосол и весельчак, доверчивый и увлекающийся. Это нередко вредит его коммерции. Он «горяч, самонадеян и весьма непостоянного нрава <...> расположение духа у Джона Булла сильно зависело от погоды: настроение падало и поднималось вместе с барометром». Он весьма сообразителен и отменно понимает в делах, обладает твердокаменным упрямством: «Честной торговлей нажил он порядком денег» [1, с. 46-47]. Именно практическая хватка в делах и умение считать деньги – джонбульность – подчёркивается автором как черта, резко выделяющая англичан среди других народов.

Это свойство национального характера, остаётся неизменным, устойчивым, меняются лишь ценностные ориентиры, формы поведения в динамично развивающихся экономических и культурных условиях существования нации. Английская литература XIX века чётко отразила этот процесс – переход от нравов «старой весёлой Англии» времён георгианства к моральным канонам «нового времени», викторианства.

Так, у Дж. Арбетнота Джон Булл изображён в подтяжках и с кружкой эля, а мистер Домби Ч. Диккенса, один из многих джонбулей в последующей английской литературе носит безукоризненный сюртук с массивной золотой цепочкой часов, жёсткий белый галстук и скрипучие башмаки. На смену горячности и неуравновешенности нрава приходит суровый и напыщенный вид, холодность и деловая сдержанность, приличествующая джентльмену. Ещё ранее, в романе «Разум и чувства» (1811), Дж. Остин показывает, что умение считать деньги граничит с равнодушием и лицемерием. «Джейн Остин, – пишет Э. М. Форстер в «Заметках об английском характере», – удивительно умеет, в пределах своего мирка, проникать в душу англичан. Пусть сфера её интересов ограничена, пусть грехи её героев всего лишь грешки, – когда дело касается поведения людей, она видит их насквозь» [8]. Герой романа старый мистер Дэшвуд умирает. Он был дважды женат. От первого брака у него есть сын

Джон. От второго – три дочери. Сын богат, молодые девушки и их мать остаются без средств к существованию. Мистер Дэшвуд призывает сына к своему смертному одру и закликает всем, что есть святого, позаботиться о его второй семье. Молодой человек растроган. Он обещает отцу выполнить его просьбу и решает, что даст каждой из сестёр по тысяче фунтов. Он говорит о своём великодушном решении жене, и миссис Джон Дэшвуд вовсе не одобряет его намерение лишить их маленького сына такой крупной суммы. Соответственно тысяча фунтов сокращается до пятисот. Но и это кажется им многовато. Быть может, пожизненная рента мачехе не сделает такой большой брешы в их капитале? Да, не брешь, зато течь, через которую будут сочиться их деньги, ведь «она крепкая и здоровая, ей ведь едва перевалило за сорок». Куда лучше дарить ей время от времени пятьдесят фунтов, а ещё лучше посылать ей изредка рыбу. Кончается тем, что не сделано ничего: четырём обездоленным женщинам даже не помогают перевезти мебель.

«Заметки об английском национальном характере» (1920) Э. М. Форстера начинаются интригующей фразой: «Шила в мешке не утаишь...». Отмечая буржуазную природу английского характера, автор, наряду с трезвым умом и деловитостью, осторожностью и добропорядочностью, обращает внимание читателей на сухость, чёрствость, отсутствие воображения и лицемерие соотечественников: «Эти качества характеризуют среднюю буржуазию любой страны, но в Англии они сделались национальными чертами <...> Наполеон со свойственной ему грубостью называл нас нацией лавочников. Мы предпочитаем называть себя великой коммерческой нацией – это звучит достойнее, хотя означает то же. <...> Национальный символ Англии – мистер Булл в цилиндре и в отличном костюме, с солидным брюшком и солидным счётом в банке...» [8]. Подобный ментальный сдвиг в сторону критичности восприятий и оценок своей нации был подготовлен английскими писателями XIX века, наделившими своих героев различными вариантами буржуазности, собственности – от джонбульности у Дж. Остин, Ч. Диккенса и У. Теккерея до форсайтизма у Дж. Голсуорси.

В отличие от джонбульности, т.е. практической смётки и умения считать

деньги, вести коммерческие дела, дендизм, ещё одно социокультурное, метнальное явление, родиной которого стала Англия, не может рассматриваться как черта национального характера. И не только потому, что быстро стал явлением общеевропейским, породив французский, русский и ещё ряд национальных разновидностей дендизма (в литературе денди был не только Чайльд Гарольд Дж. Байрона, но и Евгений Онегин А. С. Пушкина, Адольф Б. Констана, Оберман Э. П. де Сенанкура и многие другие «светские львы», литературные герои, созданные в традициях *fashionable novel* («модного романа»)). «Философия праздной элегантности» оказалась не только быстротечным, но и узко социальным явлением, прижившимся исключительно среди аристократов и представителей богемы. Именно поэтому литературные герои – денди, «сыновья века» в 20-30-е годы, уже в 40-е годы XIX века сменяются другими «героями времени». Они, владельцы солидных счетов в банке, носят уже не кружевные фраки и панталоны цвета палевой астры, а чёрные котелки и отлично сшитые сюртуки. Писатели-викторианцы убедительно показали, что дендизм во многом противоречит буржуазной природе английского национального характера, практичности, предприимчивости и деловитости англичан. Воссоздавая характеры англичан-буржуа как определённый, национальный тип личности, они ещё и пародируют денди в откровенно карикатурных образах. Ярким примером в этом контексте является образ Джозефа Сэдли в романе У. Теккерея «Ярмарка тщеславия». Этот колониальный чиновник, приехав из Индии, ведёт образ жизни столичного щеголя. Он ежедневно катается по парку (т.е. фланирует подобно денди) на собственных лошадях, обедает в модных трактирах, стал записным театралом, как требовала тогдашняя мода (см. главу III романа). Но, показателен его внешний вид – это очень полный и одутловатый человек в кожаных штанах и в сапогах, с косынкой, несколько раз обматывавшей его шею почти до самого носа, в красном полосатом жилете и светло-зелёном сюртуке со стальными пуговицами в добрую крону величиной. Таков утренний костюм денди нового, викторианского времени. Он чрезвычайно словоохотлив, но (!!!), исключительно в мужской компании, а один вид женщины из общества

обращает его в бегство.

Гораздо белее устойчивой, распространённой и ярко выраженной чертой национального характера англичан У. Теккерей считал снобизм – высокомерие по отношению к низшим, сочетающееся с раболепием перед высшими. В знаменитой «Книге снобов, написанной одним из них» (1846-1847), писатель вновь сопровождал своих соотечественников множеством язвительных автохарактеристик, обнаружив «богатые залежи снобизма на любой ступени общественной лестницы» [6]. Написанная в жанровой традиции очерков-физиологий «Книга снобов» классифицирует это явление, локализуя внимание читателей на множестве его разновидностей. Царственные и придворные снобы, снобы из Сити и военные, снобы-клерикалы и снобы-аграрии, университетские и литературные снобы, снобы-тори и снобы-виги – «пройдя шахты в общественных слоях», приведя сотни примеров абсолютного и относительного снобизма, автор горько констатирует, что англичан учат почитать «Книгу пэров» как вторую Библию, снобизм – величайшее зло национального масштаба. Эскизно воссозданное в очерках «Книги...» разнообразие типов снобов, встречаем и на страницах романов У. Теккерей и его современников. Здесь снобы представлены с глубокой психологической достоверностью, рельефно индивидуализированы. Особое внимание стоит обратить на огромное количество второстепенных персонажей, снобы буквально «населяют» произведения английских реалистов, обнаруживая себя мельчайшими портретными деталями, чертами кинематического и речевого поведения. К примеру, в самом начале своего романа Ч. Диккенс описывает ту «раболепную учтивость», с которой домашний врач мистера Домби мистер Пилкинс открывает дверь перед доктором Паркером Пепсом, консультирующим аристократов, и «медоточивый голос» мисс Токс, приживалки в доме Домби, у которой «от долгой привычки восторженно прислушиваться ко всему, что говорится при ней, и смотреть на говоривших так, словно она мысленно запечатлевает их образы в своей душе, <...> голова совсем склонилась к плечу, а руки обрели судорожную привычку подниматься сами собою в безотчётном восторге» [2, с. 9].

Проанализированные нами примеры художественной рецепции составляющих английского национального типа личности, буржуазного по природе своей, являются первыми подступами к разностороннему исследованию заявленной в названии статьи проблемы. Дальнейшие перспективы – изучение системы художественных средств и образотворчества, расширение круга художественных текстов в интересующем нас контексте.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арбетнот Дж. История Джона Булла. *Англия в памфлете: английская публицистическая проза начала XVIII века*. Москва: Прогресс, 1987. С. 41–69.
2. Диккенс Ч. Домби и сын. Диккенс Ч. Собр. соч в 30 тт. Под общ. ред. А. А. Аникста и В. В. Ивашёвой. Москва: ГИХЛ, 1959. Т. 13. 533 с.
3. Ерофеев Н. А. Туманный Альбион и англичане глазами русских. 1825-1853 гг. Москва: Наука, 1982. 320 с.
4. Осипов В.Д. Британия глазами русского. Москва: Новости, 1976. 208 с.
5. Остин Дж. Разум и чувства. Москва: Центрполиграф, 2013. 445 с.
6. Теккерей У. Книга снобов, написанная одним из них. Москва: ФТМ, 2016. 234 с.
7. Теккерей У. Ярмарка тщеславия: роман [пер. с англ. М. Дьяконова]. Москва: Вече, 2016. 704 с.
8. Форстер Э. М. Заметки об английском характере [пер. с англ. Г. Островской]. Электронный ресурс. URL: [http:// www. Bookmate.com/r#d=D9KcbAIU.html](http://www.Bookmate.com/r#d=D9KcbAIU.html) (дата звернення: 05.10.2019).

АНОТАЦІЯ

Марченко Т. М. Національний характер як об'єкт художньої рецепції в англійській літературі XIX століття.

У статті порушено проблему художньої рецепції окремих складових національного характеру в англійській літературі XIX ст. Ці складові функціонують в літературних творах Дж. Остин, Ч. Діккенса, В. Теккерей як автохарактеристики, подекуди критичні, бо зроблені письменниками певної національності про свій народ, ментальність якого й відображають. Англійці трактують національний характер як стійкий, розповсюджений серед

представників тієї чи іншої нації тип особистості. Його формування в Англії пов'язане з історією англійської буржуазії, класу, якому зобов'язана своїм існуванням Британська імперія. Національному типу особистості притаманна практичність, вміння вести комерційні справи, снобізм – саме ці риси і втілені в численних образах літературних героїв.

Ключові слова: національний характер, автохарактеристика, тип особистості, ментальність.

SUMMARY

Marchenko T. M. National Character as an Object of Artistic Reception in English Literature of the 19th Century.

The research article explores artistic reception of certain constituents of national character in English literature of the 19th century. These constituents can be observed in works of Jane Austen, Charles Dickens and William Thackeray as somewhat critical remarks made by the authors to describe their people and the mindset they depict. English people define national character as the qualities or traits typical of many nationals. Its formation in England is closely connected with the history of the English bourgeoisie, the social class which founded the British Empire. Pragmatism, talent for commerce and snobbism seem to be common among numerous characters in English literature.

Key words: national character, characteristic, personality, mindset.

*О. В. Муратова
(м. Бахмут)*

УДК 821.161.2

ПРОБЛЕМА ВІДЧУЖЕННЯ

В ХУДОЖНІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА

(НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛ «В СУТІНКИ», «ДИВАК»)

Проблема відчуженої особистості, так само як і проблема екзистенціального сприйняття світу, набула розвитку й подальшого осмислення ще з часів Аристотеля, Платона, Сократа. Вона трансформувалася в злободенну

проблему людства в середні віки, але найгостріше виявила себе в сучасному світі, де матеріальні цінності нерідко превалюють над моральними, над духовною красою самої людини як унікальної особистості.

Традиційно феномен відчуження був предметом філософського аналізу, однак сьогодні ця проблема цікавить також соціологів, психологів, літературознавців. Вагомий внесок в осмислення проблеми відчуження зробили такі відомі літературознавці, як Е. Ільєнков [3], Т. Белова [1], Ю. Смаленцев, Т. Пороховська [4], О. Хромова [6] та ін.

Щодо постановки проблеми відчуження у вітчизняному літературознавстві 60–70-х років ХХ століття, то про це не могло бути й мови, адже тоді ми безпідставно вважали відчуження характерною ознакою тільки західного світу. Останнім часом така думка все більше суперечить дійсності. Соціально-політичні зміни, що відбулися в нашому суспільстві, відкрили можливість прямого звернення до заборонених тем, чи до ніби неіснуючих явищ соціалістичної дійсності, серед яких і відчуження. Як результат, на літературному тлі української прози, вслід за західноєвропейськими письменниками-екзистенціалістами, поступово формується умовна спілка однодумців, які не тільки не заперечують ідеалістичний світ як такий, вбачаючи в особистості основний елемент своєї концепції, а й викривають усі прагнення бюрократичної системи знецінити особистість.

Проза Григора Тютюнника в масштабах української літератури 60–70-х рр. минулого століття, як і проза В. Шевчука, Р. Андріяшика, Є. Гуцала, поезія В. Стуса, І. Драча, В. Симоненка, була своєрідним спалахом блискавки. В українській літературі Григір Тютюнник чи не єдиний серед своїх сучасників письменник, який звернувся до художнього переосмислення проблеми «відчуженої особистості». Письменника все творче життя цікавив феномен людини, що втратила своє «Я», загубила себе. У своїй творчості митець подав власну інтерпретацію проблеми, наповнивши філософську категорію «відчуження» новим художньо-естетичним змістом.

Новела «В сутінки», що виросла з приватного листа до дружини, є

ключовою для розуміння творчості Григора Тютюнника як варіації на тему психічної дитячої травми. Особисте життя автора неопосередковано перегукується з усім змістом зображуваного в новелі. В житті маленького Григора не було місця для радощів: коли йому було 6 років, заарештували його батька, а «мати осталися заміжні за іншим»; другу психічну травму майбутній письменник пережив одинадцятирічним, коли з Донбасу вирушив пішки до матері на Полтавщину і в дорозі змушений був старцювати. Подібно цьому розвивається і духовне світосприйняття юнака в новелі «В сутінки». У цьому творі видно чи не найголовнішу особливість художньої індивідуальності Григора Тютюнника: зображення цілком конкретних людей у конкретних обставинах, у всій живій відчутності, об'ємності їхніх характерів, переконливості їхніх відчуттів і настроїв виявляється глибоким і зосередженим роздумом про людські долі у широкому історичному контексті, а відтак і про одвічні морально-етичні цінності народу та про видозміни в їх трактуванні.

У творі автор змальовує образ юнака, який, гостюючи у матері, не може перебороти стіну відчуження, що постала між ним і матір'ю ще в далекі дитячі роки, коли мати зрадила батькові з чужим чоловіком. Фіксація синової уваги на подіях вісімнадцятилітньої давності свідчить про дитячу психічну травму, яка спровокувала застій у його психіці. Упродовж усього життя син у деталях пам'ятає вечір гріхопадіння своєї матері: «Отак було й того вечора. Я пам'ятаю його в усіх подробицях, він не раз уже вставав перед моїми очима і не раз снівся за ці вісімнадцять років без матері, без ласки, без поради – вісімнадцять років з чужими людьми, часто дуже хорошими, але чужими...» [5, с. 9]. Психічна травма сина викликає регресію, зацикленість на цьому моменті. Безперечно, вісімнадцятирічне відчуження не могло не мати своїх тяжких наслідків, тим більше, що в цю не вельми унікальну ситуацію талант справжнього письменника підказав Григору Тютюннику вплести в тканину твору третій, невидимий, а насправді, основний персонаж – Біль. Навіть будучи вже підлітком, головний герой твору не може забути того болю, жаху, які внесла в його душу, ще таку вразливу й ніжну, зрада матері. Юнак не тільки

підозрює, а точно впевнений, що ним нехтують, його не помічають, і саме це вражає його найбільше: «Вони вже забули про мене...Вони увіходять до хати обнявшись – радісні, щасливі...Яке їм до мене діло?» [5, с. 10–11]. Герой не може знайти відповіді на запитання: чому людина здатна полюбити чужинця ні за що, просто так, у будь-яку мить, у той час, як не може дати любові й ласки людині найріднішій, яка пов'язана з нею родинними стосунками. Це питання стає для героя майже риторичним, воно експліцитно не виражене словами, але глибоко приховане в підсвідомості. Письменник використовує художньо-стилістичний метод ретроспективної оповіді, що підсилює й нагнітає нестерпний біль від конфлікту вісімнадцятирічної давнини. Автор залишає час і можливість вдумливному читачеві уявити, наскільки посилиться межа відчуження у стосунках матері й сина.

Поріг відчуження в сім'ї не знімається навіть прагненням материного коханця послабити загальну напруженість у родинних стосунках, але у словах: «Навіщо ти на нього гарикаєш» [5, с. 11] не було ніякої відповіді. «В цьому я чую зневажливу, як милостиня, поблажливості самовпевненої людини. Я ладен підскочити до них з кулаками, але замість цього хутенько, мов загнана ящірка, дерусь на піч» [5, с. 11]. Хлопчик ще раз відчуває власне безсилля проти так званої «коаліції», в руках якої його майбутнє, а може, й його доля.

Відчуття повного відчуження між матір'ю і сином нав'яне також і тим, що сама мати протягом багатьох років теж залишається духовно самотньою, покійрно прийнявши образ «жінки-пройди», залишившись без друзів-сусідів, знайомих, товаришів і навіть без сина.

Без сумніву, не можна стверджувати, що відчуження сина й відчуження матері тотожні поняття; різниця їх психологічного вираження відчутна навіть у дуже стислому викладі новели. Новела побудована на зіставленні давноминулих подій із сучасними: син-студент приїхав відвідати постарілу матір. Вона розпалює ту саму грубку. «Солома у грубці погасла, і жар укрився тремтливим попільцем» [5, с. 13], – бачить герой тепер, уже дорослий. Попільцем укрили роки і той давній конфлікт. Мати знає, про що він думає,

мовчки дивлячись на вогонь у грубці, на попільць. Тепер вона почуває себе чи не зайвою: «Вони довго сидять на лаві біля порога, немов і не господиня в цій хаті» [5, с. 9]. І угадує синів настроїв, «з принизливим острахом» [5, с. 9] зазираючи йому в очі, несміливо куйовдячи його чуба, наче випрошує хоч гніву, – аби не мовчанки, не байдужості. «Ти, сину, вже краще б ляв мене, ніж отак...» [5, с. 9]. А в нього «тільки на одну мить» [5, с. 9] у душі пробуджується ніжність до матері, бажання порадіти, що в нього «теж є мати – хороша, як у всіх» [5, с. 9].

Безперечно, твір Григора Тютюнника екзистенційно-філософський, тобто сповнений роздумів про сенс буття і про приреченість окремої особистості. У підтекстовому плані авторський задум кожним рядком, кожним словом натякає на беззмістовність людського життя й трагічність долі індивіда. Тому не дивно, що кожний із героїв твору – людина нещаслива, безнадійно самотня, людина, яка носить в душі тяжкий болісний камінь, що роз'їдає все людське й знищує особистість.

Внутрішній стан героїв у новелі «В сутінки», почуття самотності, самовідчуження й відчуження від навколишнього оточення, поєднуються із зовнішньою атмосферою повної спустошеності в оселі. «Гнітюча тиша» стає у Тютюнника образом-символом, наскрізною деталлю цього твору.

Гідна пера визначного майстра психологічна деталь, яка з'являється в кінці твору, – рука батька, яка при зіставленні з іншою психологічною деталлю – рукою матері – дає несподіваний ефект: «Я тільки тріньки-трінечки пам'ятаю тата: вони були великі, і рука в них теж була велика. Вони часто клали ту руку мені на голову, і під нею було тепло й затишно, як під шапкою. Може, тому і зараз, коли я бачу на голівці якогось хлопчика батьківську руку, мені хочеться стати маленьким...» [5, с. 13]. Образ люблячого, ідеального батька-Бога переслідує його впродовж усього життя. Образ материнських рук, свідомо введений письменником для витворення змістового паралелізму, є проявом запізнілої материнської ніжності: «Матір ніжно куйовдить мою чуприну, і рука у них легка, як пташине крило» [5, с. 13]. Порівняння з пташиним крилом

повертає нас до початку новели, де мати каже синові (вже дорослому): «Боже, який ти худенький...мов щиглик» [5, с. 9]. У такий спосіб відновлюються зв'язки, що були розірвані, відроджується сердечне тепло.

Новела «В сутінки» програмує основні сюжетні й проблемні мотиви всієї подальшої творчості письменника. Не лише в зображенні головного героя – надто чутливого, безкомпромісного й часто наївного у своєму прагненні до ідеалу. Не лише в осмисленні зламаної багатьма обставинами жіночої долі. Неодноразово ще зустрінемось і з тим, хто назавжди залишиться чужаком. Тут нема його портрета, а є деталі одягу – короткий дублений кожух, гімнастерка, «з якої позрізувано гудзики із зірочками, а пришито інші, рогові» [5, с. 11], «галіфе, схоже на балалайку» [5, с. 11] і навіть «вузенький набірний пасок – ним він б'є матір, як нап'ється...» [5, с. 11]. Так через речі виявляється характер, і сутність його доповнюється голосом, у якому юний герой чує «зневажливу, як милостиня, поблажливість самовпевненої людини». Внутрішній протест хлопчини тут ще не знаходить прямого виходу, але показує і його характер, одночасно намічаючи постійну конфліктну основу творів Григора Тютюнника.

Якщо у вищепроаналізованій новелі самотність постає як наслідок соціально-психологічного сімейного конфлікту, як глибока психічна травма, в новелі «Дивак» письменник розглядає проблему відчуження в іншому ракурсі, звертаючи особливу увагу на феномен «дивацтва» як основну характеристику творчої особистості. Цей тип героя у творах письменника постає в різні періоди життя людини: від дитинства («Облога», «Климко», «Дивак») до смерті («Поминали Маркіяна»).

Дитяче світосприйняття для Григора Тютюнника було особливо важливим джерелом, своєрідним інструментом поглибленого аналізу дійсності, складних характерів сучасності. Втілений у новелі «Дивак» образ Олесь допоміг письменнику зрозуміти і власну долю, насичену гіркими переживаннями. Відтворені риси характеру головного героя твору нагадують нам стереотипи мислення малого Григора, найголовнішими з яких є самоусвідомлення відповідальності й людської гідності. Олесь, подібно до інших хлоп'ят переломних 30–40-х років, дуже рано дорослішає, проте він не

втрачає дитячу наївність і безпосередність. Відкриття того, що всі вважають його диваком, сприймається ним як даність. Починаючи з опису зовнішності: «Очі в нього чорні, глибокі, як вода в затінку, дивляться широко, немов одразу хочуть збагнути увесь світ» [5, с. 187], Г. Тютюнник знаходить у творі будь-яку можливість натякнути на неординарність цієї дитячої особистості, яка не може і не хоче бути схожою на інших, копіювати їхні правила поведінки в житті. Автор далі розповідає: «На початку зими ходити Олесеві до школи можна двома стежками: одна – бором, друга – річкою. Сюди зручніше, та в зазимки лід на річці тоненький, так і зяє чорною прірвою» [5, с. 187]. Це дві дороги, які ведуть у велике життя. Одна протоптана і надійна, друга – хистка і небезпечна. Олесь щоразу чує материнську настанову: «Гляди ж, сину, річкою не йди. Там лід ще молодий» [5, с. 187].

Материнська опіка посилює перевагу жіночого начала в психіці Олеся. Переважаючим для Олеся є сприйняття світу «серцем», і це робить його диваком для оточення. Внутрішня опозиція твору базується на протистоянні жіночої довірливості й чоловічого раціоналізму та прагматизму.

Світ для Олеся є безперервним великим відкриттям. У світ природи Олесь входить не руйнівником, навіть не спостерігачем, а як невід’ємна її частина. Світ природи відбиває відкриту свідомість Олеся – свідомість довіри й автономності, і водночас символізує стан пограниччя, в який входить хлопчик. Душа його відкрита для всього живого, хлопчик жаліє і дятла (не забирає в нього шишки), і розхитану вітром осоку (утрамбовує сніг під нею, щоб трималася), і навантажених коней. Олесь живе одним життям з природою, одухотвореною його дивною уявою, він не здатний дати відсіч розбишаці, та проте до сліз хвилюється й радіє, коли цей самий розбишака виявляє солідарність із ним. Те, що для однолітків Олеся є розвагою, самим хлопчиком сприймається як порушення гармонії, руйнування світу «дыва». «Дывацтво» Олеся сприймають по-різному і самі діти. Але найбільше дывує його поведінка тим, що постійна самотність і діалогічність мислення є самодостатніми речами для Олеся, які не потребують втручання реального життєвого образу-персонажа, який, навпаки, не зрозуміє його і створену ним культуру.

Зразком відчуженого культурного екземпляру постає в новелі «Дивак» епізод під час уроку малювання. Вчителька Матильда Петрівна, стара жінка суворого комуністичного виховання, звеліла намалювати дітям перегнійний горщик. Олесь на диво працював дуже старанно, але, як виявилось, намалював того ж самого дятла, якого побачив у лісі. Вчителька сприйняла це як вияв непослуху. І справа тут навіть не в тому, що Матильда Петрівна поставила йому об'єктивно і «принципово» двійку, а в тому, що тут тонкі іронічні закиди письменника щодо примітивного розуміння учительського авторитету спрямовані на те, щоб висміяти безглуздість самої ситуації, яка була створена самою вчителькою. Тому від світу людей юний герой знову втікає у світ природи: «Доки Матильда Петрівна думала про долю свого авторитету, Олесь вийшов у коридор, похапцем натяг пальтечко і опинився на ганку... Олесь уявив собі, як гарно зараз у лузі, і побіг у верболози» [5, с. 190]. Але і в ньому Олесь болісно відкриває для себе примат сили. На питання до діда: «Діду, чому дятел шишки їсть, а щука – пліточок?», він чує відповідь: «А то вже хто якого поріддя» [5, с. 192].

І саме в цю мить у нього зникає надія сховатись у світі природи, саме в цей момент стежки у світ людський і світ природи перехрещуються. Потрясінням стає для хлопчика розмова з дідом. На прохання Олеся не бити коней, бо їм важко, дід резонно зауважує: «Ось послухай, дурнику, що я тобі скажу. Слухай і на вус мотай. Тут, на землі, не бити не можна» [5, с. 193]. Олесь розуміє свою приреченість.

Усвідомлюючи свою інакшість (як певний варіант поразки в реальному світі), Олесь досить гостро її переживає. Для нього це є передусім втрата приналежності до спільноти і народження почуття неприкаяності: « – Діду, чого про мене кажуть – дивак? – Невстріливий, значить. Дивний еси... Хто ж ото таке патякає?» [5, с. 192]. Здійснюється вихід на онтологічний рівень самототожності, який окреслює маргінальність буття Олеся як особливого покликання. Саме на цьому шляху свободи, неприналежності, Олесь може відбутися як особистість і нагромаджувати потенціал для віддавання, незалежно від готовності середовища до його сприйняття. Загублена,

переможена страхом українська людина в юному дивакові долає боязнь до життя, народжується потреба в самопізнанні як процесі вічному. І тут саме досвід поразок є запорукою розвитку.

Шлях маленького дивака подається в символічних площинах життя й смерті. Відмирає жіноче начало як спадок традиціоналістської душі. Згодом настає неминуча епоха індивідуальності і спротиву традиції, коли на зміну душі традиціоналістській приходить душа раціоналістична, що прагне протиставити себе спільноті як особистість. Образно кажучи, жінці шлях до вrostання в світосприйняття раціоналістичної душі значною мірою був закритий. Її прив'язаність до спільноти, захищеність у ній, можливість реалізації саме через спільноту гальмували досягання самодостатності власного духовного епіцентру.

В Олесеві відчуження від жіночого материнського спадку відбувається як відрив од спільноти і тяжіння до особистої реалізації. Паралельним є стан самовичерпання, профанації спільноти, нездатності до розгерметизації часопростору, надання монолітності світу традиційно-обрядовому, ритуально-магічному.

Драма відчуження спільноти й індивіда, започаткована у віці дитинства, знаходить своє продовження в героях різних вікових категорій на сторінках інших творів Григора Тютюнника.

Вибудовуючи свій художній світ, Григор Тютюнник наділяв багатьох персонажів рисами власного характеру, своїми почуттями, власним світобаченням і світосприйняттям, внутрішніми комплексами. Проектуючи у свої твори особисті дитячі психічні травми, письменник підтверджував концепцію Германа Гессе, згідно якої «художня творчість – це чистилище, яке або знищує душу творця, або трансформує її в нову якість» [2, т. 3, с. 144].

ЛІТЕРАТУРА

1. Белова Т. В. Социально-философский смысл проблемы отчуждения. Москва, 1991. 48 с.
2. Гессе Г. Собрание сочинений: В 4-х т. / Пер. с нем. Санкт-Петербург: Северо-запад, 1994. Т. 3. 512 с..
3. Ильенков Э. В. Гегель и «отчуждение». [Электронный ресурс].

URL: <http://caute.ru/ilyenkov/texts/phc/hgentfr.html>

4. Смоленцев Ю. М., Пороховская Т. Н. Особенности морального отчуждения Текст. *Вестник Московского университета. Серия 7. Философия.* 1995. № 1. С. 48–55.

5. Тютюнник Г. М. Вибрані твори: Оповідання, повісті. Дніпропетровськ: Січ, 2000. 449 с.

6. Хромова О. И. Проблема отчуждения в контексте постиндустриальных трансформаций современного мира. *Культура народов Причерноморья.* 2002. № 39. С. 127–130.

АНОТАЦІЯ

Муратова О. В. Проблема відчуження в художній трансформації Григора Тютюнника (на матеріалі новел «В сутінки», «Дивак»).

У статті досліджуються особливості художньої трансформації проблеми відчуження на сторінках новелістики Григора Тютюнника. Аналізуються твори, що є ключовими для глибокого розуміння всієї багатогранної спадщини митця. Підкреслюється, що в українській літературі Григир Тютюнник чи не єдиний серед своїх сучасників письменник, який звернувся до художнього переосмислення проблеми «відчуженої особистості». Акцентується увага на тому, що митця, здебільшого, цікавив феномен людини, що втратила своє «Я», загубила себе; «дивацтво» як основна характеристика творчої особистості.

Ключові слова: екзистенціалізм, проблема відчуження, маргінальна особистість, спільнота, самовичерпання, новела, психологізм.

SUMMARY

Muratova O. V. The Problem of Alienation in the Artistic Transformation of Hryhir Tiutiunyk (Based on the Short Stories «Into the Twilight», «The Odd»).

The article deals with the peculiarities of artistic transformation of the alienation problem in the short stories by Hryhir Tiutiunyk. The works that are key to a deep understanding of the writer's multifaceted heritage are analyzed. It is emphasized that in Ukrainian literature Hryhir Tiutiunyk is perhaps the only writer

among his contemporaries who turned to the artistic rethinking of the problem of “alienated personality”. Attention is drawn to the fact that the artist was mostly interested in the phenomenon of a person who lost his/her self; “oddness” as the main characteristic of a creative personality.

Key words: existentialism, the problem of alienation, marginal personality, community, self-exhaustion, short story, psychologism.

*Н. А. Потреба
(м. Бахмут)*

УДК 82-1/3

КОЛЬОРОВА ПАЛІТРА В ОПОВІДАННЯХ І. О. БУНІНА

Вивчення поетики кольоро- і світлообразів в творах письменника може дати цікавий матеріал про особливості національної літератури і культури в цілому на певному етапі її розвитку, про характер творчості художника і його здатності за допомогою кольоро- і світлообразів та їхніх асоціацій відтворити цілісну модель світу. У зв'язку з тим, що колір і світло як художнє явище органічно пов'язане зі світоглядом, світовідчуттям і стилем письменника, вивчення кольоро- і світлообразів є спробою досягнути глибини підсвідомості художника, зрозуміти особливості його особистості і своєрідність творчої лабораторії.

У даній роботі ми вивчаємо особливості кольору і світосприйняття та їх втілення в прозових творах І. О. Буніна.

Світлові і колірні характеристики – відмітна риса творчості І. О. Буніна. Л. О. Смирнова так пояснює прагнення до кольоропозначення у творчості письменника: «Ще в ранньому дитинстві хлопчик пережив «божевілля»: на мрії стати художником, на розгляданні неба, землі, освітлення» [6].

В. В. Нефедов зазначає, що І. О. Бунін «прагне всіма силами розглядати літературу як живопис, хоче – в міру можливого, – літературну техніку

замінити живописом» [5]. Бунінські словесні картини володіють всіма характеристиками живопису: тут можна говорити, стосовно до літератури, про яскравість, спотворення кольору, колорити, контрасти, єдності колірної гами, світлотіні, світло-повітряної перспективі і т. і.

І. О. Бунін відчував навіть такий вузькопрофесійний поділ кольорів у художників як на «теплі» і «холодні». Розподіл це складне явище: так «холодний» синій має свої «теплі» відтінки (фіолетовий, фіалковий), які по відношенню, скажімо, до пурпуру будуть вже холодними. Але ґрунтується цей поділ на емоційному враженні: жовтий, помаранчевий, червоний нагадують джерела світла або тепла, наприклад вогонь, сонце, включену лампу, і вважаються теплими, а протилежні сині, блакитні, фіолетові тони традиційно закріплюються у свідомості за холодом, снігом, зимою, тому в мальовничій практиці відносяться до холодних. Що ж стосується І. О. Буніна, то він умів безпомилково розуміти цю чисто професійну художницьку градацію, ймовірно, в силу якоїсь виняткової природної обдарованості: «Холодно и скучно синело только в кабинете – окна выходили на север» («Зимовий сон») [4, с. 178].

У зв'язку з цим стає зрозумілою чудова техніка малювання майстром картин, заснована на поєднанні виступаючих теплих і відступаючих холодних колірних плям: «Зажигались фонари, тепло освещались окна магазинов, чернели фигуры идущих по тротуарам, вечер синел, как синька, в городе становилось сладко, уютно...» [5, с. 200].

Словесний живопис Івана Буніна дотримується трьох законів кольору в живопису: закон побаченого кольору, його підпорядкування змістовної задачі образу і закон цілісності покладених на полотно фарб.

Контраст – це основний прийом художнього мислення взагалі. Без контрасту в живопису немає життя. Кожен художник при цьому змушений стикатися із завданням перекладу видимого нескінченного різноманіття колірних явищ на обмежений словник палітри. Палітра може бути дуже скупкою, але дуже потужною. Так Іван Бунін може майстерно використовувати

виразні можливості тільки двох фарб, чорної і білої, взятих в сильному контрасті.

Малюючи білу, «сліпучу» площу і за нею «ще більш сліпучу будівлю вокзалу», яка «майже страшна своєю білизною на білястому від спеки небі», він скаже: «Среди всей этой белизны и белого солнечного пламени черное тело и длинные черные волосы тамила режут глаз» («Третій клас») [4, с. 189].

Подібне застосування законів контрасту дозволяє живописцю І. О. Буніну через мінімум фарб майстерно домагатися ефекту чудово-лаконічною яскравості представлених картин.

Так невелике оповідання «Початок» побудований на трьох контрастних кольорах – червоному, чорному і білому. Смысловий центр розповіді – живописна картина, що зображає, як в червоному від оксамиту диванів вагоні першого класу, на червоному дивані, на білій подушці спочиває чорнява голівка сплячої блідою «до прозорої білизни» жінки і на «чистій білизні» її обличчя «так дивно выделялись тонкие черные брови и черные сомкнутые ресницы» [4, с. 410]. В даному випадку має місце те, що є кінцевою метою будь-якого живописця – висока узагальненість кольору, його лаконізм, відсутність зайвого і мінімум слів.

Проза Івана Буніна дає зразок багатства взаємовпливу кольорів. Художники добре знають істину про те, що природний колір предмета в реальному середовищі нескінченно мінливий і реагує не тільки на ступінь освітленості, але і на сусідство інших фарб.

У бунінських творах багата палітра кольорів. Справді важко перелічити знайдені художником відтінки синього, блакитного, зеленого, жовтого кольору. І. Бунін постійно шукає світлі штрихи, сміливі зіставлення, саме в них черпаючи новий погляд на світ. Розуміння життя імпульсивно, суперечливе і тому потребує постійного накопичення вражень. Л. О. Смірнова пише: «Експресія художнього бачення обумовлена «наочністю» – конкретним станом героя, його мрією, часто невимовними снами, душею в солодкій муці зримими»

[6, с. 143]. Цю якість В. Брюсов назвав «мрійливої спостережливостію». Вона і підказує І. Буніну свіжі асоціативні визначення: трава в холодному сріблі, лимонне листя, зелено-сріблястий невловимий світ, співзвучні поетичним пошукам початку ХХ століття.

Так, в оповіданні І. О. Буніна «Муза» протягом усієї дії зміна кольоро-світових характеристик простору відображає внутрішній настрій героя, а кольори в зовнішності Музи говорять: сірий одяг ставлять її в ряд бунінських красунь, а неулюблений Буніним рудий колір (іржаві волосся, очі кольору жолудя) натякає на віроломство героїні.

В оповіданнях «Галя Ганська», «Помста» І. Бунін виділяє дві кольорових «плями»: природу і жінок. У першому оповіданні кожна зустріч героїв відбувається яскравим сонячним днем, що нагадує картини імпресіоністів. Кольоросвітловий простір жіночого образу змінюється в міру її дорослішання: від акценту на білому кольорі до виразного рудого кольору, що відображає все більш «жіночий стан» героїні, і типовою рисою «дозрілих» жінок – потемнілих очей. Крім того, натуралістичність описів жіночого тіла схожа з жанром «ню», який став популярним завдяки Едуарду Мане серед імпресіоністів. Кольоросвітловий опис жіночого тіла займає важливе місце і в оповіданні «Помста». Інтерес художника до героїні посилюється завдяки її яскравій зовнішності, кольором її волосся і сукні. Контрастні кольори (чорний і червоний, світлий рожевий і похмурий чорно-червоний) підкреслюють протиріччя в героїні: сувора зовнішність не підтверджує її внутрішнього стану. За допомогою кольору автор також малює як відношення героя до жінки (темні «східні» кольору в описі її зовнішності передають ідеал бунінської краси), так і другу лінію розповіді – історію початку відносин художника і його нової знайомої.

У творі «Божевільний художник» за допомогою кольору і світла Бунін розкриває кілька «шарів» твору: особисті переживання художника про загиблу сім'ю і протистояння художника і «натовпу». Контраст світла і темряви бере

участь у формуванні композиції, розділяючи розповідь на дві частини: перша частина наповнена кольором і світлом, що відображає позитивний настрій героя, його передчуття процесу створення картини; друга частина розповіді пов'язана з темрявою і похмурими, кривавими квітами, що символізують страхи живописця. Світло стає символом і лейтмотивом твору, а кольоросвітловий простір розкриває внутрішній світ героя і трансформації, що відбуваються в ньому.

В оповіданні «Візитні картки» загальна кольорова тональність похмура: майже вся дія відбувається похмурим днем, в сутінках або в темряві. У цей кольоровий простір гармонійно «вписуються» і герої твору: письменник – брюнет східного типу в чорному пальто і героїня – темноволоса жінка, одягнена в чорне і сіре. Розвиток любовної лінії супроводжується появою відтінків червоного, а внутрішня чистота і простота героїні виражені елементами білого в її портреті і інтер'єрі каюти.

Імпресіоністичні колірні ознаки характерні і для оповідання «Книга». Крім того, в середині розповіді є єдина кольоросвітлова пляма – опис природи, яка показує «пробудження» героя-оповідача від «книжкової мани» і усвідомлення ним цінності справжнього життя. І якщо в попередніх розповідях І. Бунін більшою мірою зачіпає особисті відносини, то тут розкривається ставлення героя до професії і переживання художника, строго і вимогливо ставитися до себе.

У циклі «Мандри» герой сумує за втраченою батьківщиною, знаходячи лише сліди того, що залишилося від колишнього, «старого» життя: «Все бедное, жалкое, следы жизни давней и уже забытой!» [3, с. 334]. Тому змінюється і колірна палітра твору. В художньому тексті «Мандри» кількість кольору в рази менше, ніж у циклі «Тінь птахи». Це пояснюється принаймні двома чинниками: з одного боку – вмістом нарисів, з іншого – еволюцією авторського стилю. Що стосується змісту, І. Бунін «малює» в творі картину згасаючої життя дореволюційної Росії: «Все еще Русь, Русь. Но уже на исходе». І, треба зауважити, що життя для письменника завжди постає в різноманітті,

90

достатку кольору і світла. У творі ми визнаємо нерівномірний розподіл вживання різноманітних кольорів, велика кількість яскравих відтінків пов'язано з описом ікон, храмів, стародавніх реліквій, всього того, що залишилося від колишнього життя: «целая стена занята большим киотом с нестерпимо блестящими золотыми образами, перед которыми разноцветно теплятся лампадки – зеленые, малиновые голубые» [3, с. 332]; «Увидал, наконец, древний собор, с зелеными главами, которые мужик назвал синими, весенний сквозной лес, а в лесу стены, древнюю башню, ворота и храм Иосифа, нежно сиявший в небе среди голых деревьев позолотой» [3, с. 339]. Сіре, коричневе, чорне, біле, бліде, навпаки, асоціюється зі смертю, з духовним розкладом, порожнечею: «палевые стены и белые колонны пустого, безмолвного дома дивно и безжизненно светили в конце аллеи из-за голых ветвей и стволов...» [3, с. 338].

Так, у циклі «Мандри» простежується співвідношення колірних символів з поняттями життя – смерть. Яскраві, чисті кольори, їх кількість говорить про те, що життя в цьому місці ще не згасло. Умовно кажучи, велика кількість яскравих, теплих кольорів є знаком «старої» Росії. Сірі, чорні та інші, так звані, ахроматичні відтінки свідчать про відсутність життя, відсутності зв'язку з минулим, з православ'ям, з корінням. Безумовно, колірна символіка циклу «Мандри», якщо порівнювати з книгою «Тінь птахи», змінюється. Білий і чорний кольори в більшості випадків використовуються в негативному значенні, в той час як в «Тіні птаха» ми зустрічаємо більш різноманітні вживання. В одному з нарисів знаходимо: «Уходя, думал: парк побелеет под месяцем, мертвый дом засветится насквозь, всеми своими пустыми, блестящими покаями...» [3, с. 339]. Білий колір сприймається як символом забуття, жалоби, він пов'язаний з переходом в інший світ. У більшості випадків у тексті цей колір має саме це значення. Таким чином, колірна символіка безпосередньо пов'язана зі змістом твору, з авторським сприйняттям того простору, який він описує. Що стосується впливу еволюції художнього стилю Буніна на колірну символіку його творів, то можна говорити про все зростаючу

усвідомленість у вживанні кольору.

В цілому, порівняльний аналіз творів І. О. Буніна, присвячений кольоровому втіленню світу художника, дає підстави говорити про навмисне акцентування уваги на індивідуальних відчуттях письменника, через які передані всі події в творах. Колір і світло грає в творах важливу роль: через колір і світло відбувається зближення чоловіки і жінки, їх взаємовідображення, кольоро і світлообрази створюють необхідний автору емоційний стан у читача, а також виконують ряд функцій, розкриваючи підтекст твору, допомагаючи висловити характери і почуття героїв.

Колір і світло в оповіданнях виконують характерологічну, психологічну, символічну, прогностичну, емоційно-експресивну функції, створюють емоційний фон твору, виявляють типологічну схожість героїв і паралельно розкривають сюжетну лінію твору.

Автор концентрує враження, що виникають у свідомості персонажа від сприйняття навколишнього світу, в яскравих образах-описах, малюнках, що поєднують пейзаж або інтер'єр з емоціями, активно вживаючи при цьому ознаки внутрішнього стану людини: «відчуваючи», «здавалося», «нагадуючи» та ін. Образи природи, що належали до зовнішнього простору, набули ознак внутрішнього простору, окресленого межами бачення і відчуження героя.

ЛІТЕРАТУРА

1. Буланов А. М. Художественная феноменология изображения «сердечной жизни» в русской классике (А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, И. А. Гончаров, Ф. М. Достоевский, Л. Н. Толстой). Волгоград: Перемена, 2003. 190 с.
2. Бунин И. А. Автобиографические заметки. *Бунин И. А. Окаянные дни: Дневники, рассказы, воспоминания, стихотворения*. Тула: Приок. кн. изд-во, 1992. 434 с.
3. Бунин И. А. Поэзия и проза / Предисл. сост. и примеч. П. А. Николаева. Москва: Художественная литература, 1986. 383 с.
4. Бунин И. А. Собр.соч. : в 4-х т. Москва: «Правда», 1988. Т. 3. 542 с.

5. Нефедов В. В. Чудесный призрак. Бунин-художник. Минск, 1990. 239 с.
6. Смирнова Л. А. Иван Алексеевич Бунин: жизнь и творчество. Москва: Просвещение, 1991. 192 с.

АНОТАЦІЯ

Потреба Н. А. Кольорова палітра в оповіданнях І. О. Буніна.

В цій роботі ми розглядаємо особливості сприйняття кольору і світла російським письменником Іваном Буніним, аналізуючи його прозаїчні твори. Кольоро і світлообрази в творах письменника дають цікавий матеріал про особливості національної літератури і культури, про характер творчості художника і його здатності за допомогою цих асоціацій відтворити цілісну модель світу. Колір і світло в прозаїчних творах виконують характерологічну, психологічну, символічну, прогностичну, емоційно-експресивну функції, створюють емоційний фон твору, виявляють типологічну схожість героїв і паралельно розкривають сюжетну лінію твору.

Ключові слова: сюжет, творчість, світовідчуття, кольорообраз, асоціації.

SUMMARY

Potreba N. A. The Color Palette in I. O. Bunin's Short Stories.

In the given article we consider the features of the perception of color and light by the Russian writer Ivan Bunin, analyzing his prose works. In the writer's works the color and light images provide interesting material about the peculiarities of national literature and culture, about the nature of the artist's creativity and his ability to reproduce an integral model of the world with the help of these associations.

In the prose works the color and light perform characterological, psychological, symbolic, prognostic, emotionally expressive functions, create the emotional background of the work, reveal the typological similarity of the characters and simultaneously reveal the storyline of the work.

Key words: plot, creativity, attitude, color image, associations.

УДК 82-1/-9

СІМЕЙНИЙ РОМАН В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ЕВОЛЮЦІЯ ТА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ЖАНРУ

Здавна родина привертала увагу культур і релігій, була предметом дослідження багатьох наук: етики, психології, філософії тощо. Та виразніше про сім'ю можна розповісти мовою художньої літератури. Сім'я була і є підсистемою суспільства, бо являє собою певний мікрокосмос, а в умовах еволюції суспільства розвивається паралельно з ним, тобто стає мікромоделлю соціуму.

Проблема жанру сучасного сімейного роману в теоретичному аспекті постає на вимогу історико-літературного процесу початку ХХІ ст., який демонструє як сталість форми жанру роману, так і намагання її зруйнувати. Стиль, проблематика, творчий метод, авторська естетика концентруються в категорії «жанру», на що свого часу звернули увагу М. Бахтін, Н. Бернадська, П. Білоус, Т. Бовсунівська, О. Галич, Л. Гінзбург, П. Декс, Ж. Дерріди, Ж. Женетт, Г. Клочек, В. Кожінова, Ю. Ковалів, Н. Копистянська, а ідеї та наукові спрямування дослідників сімейного роману К. Делл, Д. Джонса, В. Зарви, Н. Ніколаєвої, Л. Симонової, Ї-Л. Ру, В. Шкловського дають змогу розглянути цей жанр як такий, що перебуває в процесі формування й розвитку.

Метою поданої статті є спроба визначити особливості сімейного роману як жанру, що виокремився у світовій та українській літературі часів романтизму й реалізму та набуває популярності в останні десятиліття ХХІ століття.

Слід зазначити, що увага людської словесності здавна фокусувалася на створенні сімейних хронік, визначальною рисою яких є реалізація універсальної моделі розповіді про родовід. Найбільш відомі зразки – це фольклорні генеалогічні перекази, текст Старого Заповіту, античні генеалогічні міфи, ірландські саги.

Помітний злам у зображенні сімейних стосунків відбувається в літературі

XIX століття, коли активно починають аналізувати психологію особистості та специфіку протистояння людини й соціуму, що набуває розвитку в літературі романтизму й реалізму (романи Ф. Достоевського, Дж. Голсуорсі, Т. Манна та ін.) Тема трагічного занепаду поколінь уповні відбивала деградацію і вади суспільства загалом у літературі натуралізму (Е. Золя). Так само й у літературі XX століття: сімейні романи часто відображають посилення конфліктних ситуацій між поколіннями, що призводить до занепаду роду, описують як наслідування, так й оновлення побутових традицій, а також їхнє руйнування (Г.Г. Маркес «Сто років самотності», М. Дрюон «Прокляті королі», І. Альєнде «Будинок духів» та інші).

Український сімейний роман як конкретно-історичний варіант зростає на національному ґрунті та характеризує шляхи його формування на тлі розвитку вітчизняного письменства та інтеграції в європейську та світову літературу.

У класичній українській літературі жанр сімейного роману починає розвиватися, починаючи з XIX століття. Серед творів, які можна визначити як сімейні, є роман «Люборацькі» А. Свидницького, який часто означають як сімейну хроніку. До жанрового різновиду сімейної хроніки відносять і роман «Пан Халявський» (1839) Г. Квітки-Основ'яненка. Дослідження сімейних романів української літератури здійснюється в більшості випадків на матеріалі XX – початку XXI ст. (І. Франко «Петрій і Довбуцуки», У. Самчук «Волинь» і «Марія») [6, с. 315]. Розквіт жанру сімейного роману в українській літературі досягає апогею у XXI столітті (В. Шевчук «Тіні зникомі», В. Лис «Століття Якова» і «Соло для Соломії», М. Матіос «Солодка Даруся», О. Забужко «Музей покинутих секретів» та інші).

Стислий огляд дає змогу зробити висновок про те, що ретельне дослідження сімейної теми обумовило створення сімейних наративів як у світовій, так і в українській літературі. Особливістю сімейних романів є рух, зміна, занепад роду на зламі епох.

Що ж означає термін «сімейний роман»? У сучасному літературознавстві немає чіткого визначення як терміна, так і типології сімейного роману. Серед

англоамериканських та російських літературознавчих джерел, де існують подібні дослідження, найчастіше натрапляємо на терміни «сімейна хроніка», «сімейна сага», «сімейний наратив», але відсутні спільні критерії внутрішньовидової класифікації цього літературного жанру, хоча такі термінологічні сполучення наявні в науково-популярній літературі вже майже століття. Наприклад, досліджуючи сімейні хроніки, Є. В. Нікольський зазначає, що на початку ХХ століття відомий літературознавець Віктор Шкловський назвав роман М. Горького «Справа Артамонових» «витриманою сімейною хронікою» [6, с. 315].

Слід зауважити, що не існує єдиного підходу до визначення самого терміна «сімейний роман», а також відсутні спільні критерії внутрішньовидової класифікації цього літературного жанру. Попри інтенсивність літературної полеміки, термін «сімейний роман» не зміг знайти належного місця в підручниках та довідкових виданнях із теорії літератури та словниках літературознавчих термінів, які аж до початку 2000-х років не включали окремих статей, присвячених цьому жанру. Ми не знайшли їх у таких поширених і популярних в радянському й пострадянському (зокрема й українському) інтелектуально-науковому просторі словниках, як, наприклад, «Словник літературознавчих термінів» В.М. Лесина та О.С. Пулинця (К., 1971), «Краткий словарь литературоведческих терминов» С.В. Тураєва (М., 1978) та інших подібних виданнях.

Характеризуючи історію розвитку жанру роману та його становлення, М.М. Бахтін зазначає, що існують жанри «готові» й «незавершені». Саме незавершені жанри важко піддаються теоретичному осмисленню. Він визначає роман як «єдиний жанр становлення серед уже готових та частково мертвих жанрів» [2, с. 448]. Учений аналізує становлення жанру роману від античності до ХХ століття. Цілісна концепція сімейного роману представлена в роботі М. М. Бахтіна «Форми часу і хронотопу в романі», де простежується як генезис жанру, так і основні його структурні особливості, при чому М. Бахтін виокремлює ознаки класичного сімейного роману й роману поколінь.

Літературознавець не визначає сімейний роман чи сімейну хроніку як підвид роману, але визначає шляхи його диференціації. Терміном «сімейний роман» він не оперує, але окреслює проблематику й мотиви жанру «роману поколінь». Згідно з Бахтінім, «роман поколінь» виникає на зламі епох, бо викликаний катаклізмами в суспільстві та зумовлений «зруйнуванням ідилій» [3, с. 264].

Оскільки жанр сімейного роману передбачає тематичну спорідненість творів різних жанрів, його вивчення вимагає виявлення відповідної проблемно-тематичної парадигми. Сімейний роман об'єднує численні розповіді про життя сім'ї у різних поколіннях. Характерною рисою такого роману є наявність внутрішнього сімейного конфлікту й загострення родинних стосунків. Вирішальним значенням для всієї архітекtonіки жанру має характер зв'язку особи з іншими членами сім'ї, стосунки між якими мають цілий ряд особливостей приватного характеру, будуються за принципом руху від органічної єдності до розриву [3, с. 264-265].

Досліджуючи формування жанру сімейного роману, літературознавці зазначають: «Сімейний роман часто називають епосом приватного життя. За логікою такого визначення, сімейний роман повинен був сформуватися таким чином: приватне життя постає в сублімованій якості, тобто концентрується на зображенні приватного життя, що називається сім'єю. Звідси особливий тип роману – сімейний. Мова йде не про певні сторони сімейних стосунків, а саме – про специфічне жанрове явище, що називають сімейним романом. Сімейний роман розширює межі роману кар'єри, де герой «йде від самого себе, від початкової своєї заданості», від побутового роману, де людина опиняється у вузьких рамках свого буденно-побутового існування, психологічного роману, що досліджує глибини внутрішнього світу особистості, роману соціального, який розглядає закони суспільно-політичного життя, та історичного роману, що відтворює «історичні обставини та події як доцільну неминучість» і пояснює «зображувані події ... законами епохи» [1, с. 189].

Враховуючи вищезазначене, можна зробити висновок про те, що сімейний роман поступово трансформується в окремий жанр.

Н. Порохняк, досліджуючи антропологію сімейних наративів, спирається на дослідження І.О. Разумової, яка розглядає сімейний наратив як сукупність текстів, які побутують у «сімейному комунікативному просторі» та представляють сім'ю зовнішньому світові. Це означає, що тексти про сімейне життя включають інформацію про ступінь родичання, «служать для передачі накопиченого досвіду та відображають особливості зв'язків та стосунків у межах родини» [7, с. 150].

Отже, семантичній структурі терміна *сімейний роман* вирізняємо смислові компоненти, що сигналізують про відношення роману як літературного жанру до поняття *сім'ї* як соціальної групи, яка складається з людей, що перебувають у шлюбі, їхніх дітей та родичів, і здійснює свою життєдіяльність на основі спільного економічного, побутового, морально-психологічного укладу. Семантичне навантаження першого слова в назві жанру «сімейний» конкретизує особливості цього роману на формально-змістовому рівні й виокремлює цей вид роману з-поміж інших (пригодницький, психологічний, детективний романи та ін.). Такий аспект жанроутворення обумовлює вивчення своєрідної проблематики, сюжетно-фабульних сторін твору, а також категорії часу й простору. У контексті проблематики слід зазначити, що сімейний роман будь-якою мірою досліджує традиції сім'ї, її мікроклімат, проблеми батьків і дітей, а також вивчення конфліктів і соціальних зв'язків сім'ї.

У зарубіжному літературознавстві визначення терміна «сімейний роман», як і розмежування цього жанру, дещо «розмите». Для його означення науковці використовують різну термінологію. У польському літературознавстві Ю. Пальчевський вживає термін *roman-fleuve* (роман-ріка) і вказує основні характеристики такого твору: реалістичне розгортання подій роману на історичному тлі, де зображуються, принаймні, два покоління однієї родини [14, с. 6]. Американська дослідниця І-Л. Ру послуговувалась терміном *family novel*, тобто сімейний роман, аналізуючи «Сагу про Форсайтів» Дж. Голсуорсі. Л. Ферст той самий роман характеризує як *multigenerational novel* – роман про

багато поколінь. К. Делл, натомість, пропонує поняття *family saga*, сімейна сага, чи *family chronicle*, сімейна хроніка [див.: 15; 13; 12]. У французькому літературознавстві маємо термін *le-romancycle familia* (сімейна хроніка), вживаний А. Тібоді щодо романів про історію сім'ї в кількох поколіннях та їх природних зв'язках [11, с. 9]. Тривалий час поняття роману – сімейної хроніки, або сімейного роману, взагалі трактувалося літературними критиками як «тривіальний» жанр, який не вартує вивчення та дослідження [10, с. 5]. Проте на сучасному етапі розвитку літературознавства з'являються праці, які високо оцінюють роль романів такого типу. Слід відзначити монографію К. Делл «The Family Novel in North America from Post –war to Post – Millennium: A study in Genre».

Дослідниця виділяє такі підвиди сімейного роману-хроніки:

- сімейний «романс» – твір, у якому зображено зародження сім'ї, розповідь про початок стосунків, розвиток почуттів, заручини, одруження;
- домашній роман (сімейно-побутовий роман), який зводиться до зображення побутових сцен, опису стосунків та способу життя сім'ї в межах одного покоління;
- сімейний роман, у якому описується нуклеарна сім'я в межах одного чи двох поколінь;
- сімейна сага чи роман-сімейна хроніка, що зображує життя більше, ніж двох поколінь [12, с. 33-35].

Одним із найповніших сучасних досліджень жанру сімейного роману є монографія Ї-Л. Ру «Сімейний роман. До жанрового визначення». Матеріалом слугували твори письменників Західної Європи (Англія, Франція, Німеччина) та Азії. Розділяючи *family novel proper* та *novels* (власне сімейний роман та романи взагалі) та виділяючи *сімейний роман* як окремий різновид (суб-жанр), дослідниця стверджує, що «сім'я як мотив тривалий час існує в літературній традиції, проте сімейний роман не розвивався як окремий жанр аж до початку ХХ століття» [15, с. 2]. Сьогодні сімейний роман (сімейна сага) набув великої популярності в американській та європейській літературі, про що свідчать численні літературні премії за цей жанр літературної творчості. Національною

книжною премією США були відзначені сімейні романи Джулії Гласс «Три червні» (2002), Ширлі Хаззард «Велика пожежа» (2003) та інші.

Останні десятиліття ХХІ ст. стали часом відкриття літературного доробку багатьох українських письменників у жанрі сімейного роману. (В. Лис «Століття Якова», «Соло для Соломії», М. Матіос «Солодка Даруся», О. Забужко «Музей покинутих секретів», О. Коцарев «Люди в гніздах» тощо). Із часу виходу роману «Солодка Даруся» (2004) книжка витримала 6 видань загальним накладом понад 200 тисяч. Сімейний роман «Солодка Даруся» визнаний найкращою книгою першого 15-річчя Незалежності, яка найбільше вплинула на українців.

Отже, сімейний роман – це особливий вид прози, що відрізняється такими рисами: проблематикою, специфікою історизму, особливостями хронікальної побудови та світосприйняття. Це жанр, що користується популярністю серед читачів, має глибоке історико-літературне коріння та є перспективним як для масової, так і для елітної сучасної української літератури. Тому є всі підстави до введення чіткої дефініції жанру *сімейний роман* як уніфікованого літературознавчого терміна, що задовольнив би потреби дослідників і зумовив його широке дискурсивне функціонування.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алламуратова А. Ж., Алламуратова Г. Ж. К вопросу о жанре семейного романа. *Молодой ученый*. 2014. № 4. С. 1187–1189. URL: <https://moluch.ru/archive/63/9724>
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Москва: Худож. лит., 1975. 504 с.
3. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. *Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики*. Москва: Худож. лит., 1975. С. 6–71.
4. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури: Підручник / За наук. ред. Олександра Галича. Київ: Либідь, 2001. 488 с.
5. Краткий словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. С. В. Тураев. Москва: Просвещение, 1978. 224 с.
6. Никольский Е. В. К вопросу о специфике жанра – семейной хроники и

его зарождении в русской классической литературе. *Вопрос языка и литературы в современных исследованиях: Кирилло-Мефодиевские чтения*. Москва: 2009. С. 314–320.

7. Порохняк Н. Роман – сімейна хроніка з погляду літературознавчої антропології. Питання літературознавства. 2010. Вип. 79. С. 148–155. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/P1_2010_79_21

8. Свидницький А. Люборацькі. Оповідання. Нариси та статті. Київ: А.С.К., 2006. 640 с. (Бібліотека української літератури).

9. Словарь литературоведческих терминов / Сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. М.: Просвещение, 1974. 678 с.

10. Смертин В. С. Короткий словник літературознавчих термінів. Тернопіль: Амбер, 1997. 79 с.

11. Симонова Л. А. Трилогия Э. Базена «Семья Резо» в контексте французского семейного романа: дис. ...канд. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2005. 268 с.

12. Dell Kerstin. The Family Novel in North America from Post – war to Post –Millennium: A study in Genre [Електронний ресурс]. URL: http://ubt/opus.hbz-nrw.de/volltexte/2005/330/pdf/diss_dell.pdf.

13. Furst L. R. „The Ironic Little Dark Chasms of Life”: Narrative Strategies in John Galsworthy’s Forsyte Saga and Thomas Mann’s Buddenbrooks. *LIT: Literature Interpretation Theory*. 2006. Vol. 17. Issue 2. P. 157–177.

14. Palczewski J. K. John Gaslworthy / Juliusz K. Palczewski. Warszawa: Czytelnik, 1981. 100 s.

15. Ru Yi-Ling. The Family Novel. Toward a Generic Definition. New York: Peter Lang Publishing Inc., 1992. 215 p.

АНОТАЦІЯ

Румянцева-Лахтіна О. О. Сімейний роман в літературознавстві: еволюція та диференціація жанру.

У статті проаналізовано історію розвитку жанру сімейного роману (роману-сімейної хроніки) у дослідженнях українських, російських, американських, європейських літературознавців щодо трансформації та

диференціації цього жанру. Сімейний роман розглядається як особливий тип романної прози, визначаються основні підвиди сімейного роману.

Ключові слова: сімейний роман, роман-сімейна хроніка, сімейна сага, роман поколінь, роман ріка, сімейний наратив, занепад роду.

SUMMARY

Rumyantseva-Lakhtina O.O. Family Novel: the Evolution and Differentiation of the Genre in Literary Criticism.

The history of the development of the genre of family romance (novel-family chronicles) in the studies of Russian, American, European and national literary critics in the context of transformation and differentiation of the genre is analyzed in the article. The family romance is regarded as a special type of prose novel, determining the main subspecies of the family novel.

Key words: family romance, novel family chronicle, family saga, multigenerational novel, roman-fleuve, family narrative, decay of the genus.

*О. М. Сидоренко
(м. Маріуполь)*

УДК 81'373.21

СПЕЦИФІКА ІМЕНУВАНЬ ГОТЕЛІВ У ЗАХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ

Останнім часом увага мовознавців зосереджена на вивченні нового класу онімів – ергонімів – назв об'єктів різних видів людської діяльності, особливостей їх виникнення та функціонування. Посилений інтерес до аналізу саме цього класу пояснюється зростанням кількості об'єктів різного напрямку, а саме: об'єктів виробництва, торгівлі, обслуговування, розваг. Найчисленнішою серед ергонімів є підгрупа об'єктів надання послуг – сервісонімів, до якої й належать назви об'єктів готельного бізнесу. Назви приватних закладів, найменованих власниками, спричиняють цікаві лінгвістичні дискусії, питання й зауваги.

В українському мовознавстві кінця XX – початку XXI століття з'явилося

чимало праць, присвячених дослідженню ергонімів. Основним напрямом вивчення ергонімів є ареальний. Сьогодні маємо ґрунтовні дисертаційні праці, присвячені вивченню назв різних регіонів України.

Наприклад, О. О. Белей докладно проаналізував фірмонімікон Закарпаття [1], Ю. І. Дідур провела зіставний аналіз ергонімів великих міст у різних країнах [2], Н. В. Кутуза досліджувала ергонімію Одеси [3], Н. М. Лесовець вивчала ергоніми міста Луганськ [4], О. М. Сидоренко присвятила своє дослідження номінаційним процесам у полілінгвальній ергонімії Донеччини [5], М. М. Цілина простудіювала назви Києва [6]. Значну увагу приділено ергонімам і в інших працях. Водночас, зважаючи на наявні на сьогодні наукові розвідки, можемо стверджувати, що окремі підкласи ергонімів, ще достатньо не досліджено. До такого підкласу належать сервісоніми, необхідність вивчення яких і зумовлює актуальність нашої роботи.

Мета статті – проаналізувати назви готелів, зафіксованих в західних областях України протягом останніх 10 років за лексико-семантичними та структурними ознаками.

Аналізована підгрупа сервісонімів охоплює назви готелів Волинської, Закарпатської, Івано-Франківської, Львівської, Тернопільської, Черновецької та Хмельницької областей. Загалом матеріал нашого дослідження нараховує 566 назв.

Одна із найчисленніших підгруп сервісонімів надає різномаяття ергонімним термінам, які виступають і назвами закладів, і показниками їхнього розміру, наприклад:

невеликі готелі: *міні-готель, бутик-готель* – невеликий готель зазвичай в унікальному оформленні кожного з номерів, *шале* – невеликий сільський будиночок у швейцарському стилі, *костел, хостел, котедж, апартаменти, апарт-готель*;

середні – *маєток, будинок для відпочинку, гостьовий будинок, гостинний дім, садиба, приватна садиба*;

великі – *мотель, мотельний комплекс, готельно-туристичний комплекс*,

туристичний комплекс, комплекс апартаментів.

З-поміж сервісонімів також виокремлюємо назви, що включають назви надання додаткових послуг: *готель-ресторан, ресторан-готель, готельний комплекс+ресторан, готельно-рестораний комплекс*; місце розташування: *парк-готель, туристично-краєзнавчий центр, еко-курорт кемпінг, еко-курорт коледжний, лісовий табір* тощо.

Зауважимо, що ергоніми, утворені шляхом транонімізації інших онімів становлять 33 %, шляхом онімізації апелятивів – 67%. Серед трансонімізованих онімів найчисленніші трансонімізовані топоніми – 15%, другими за репрезентативністю виступають трансонімізовані антропоніми – 11 %, а трансонімізовані інші класи онімів становлять 7%.

З-поміж назв, утворених шляхом трансонімізації топонімів виокремлюємо такі структурні моделі:

- одиничні топоніми, що вказують на державну приналежність об'єкта або на столицю країни: *готель «Україна» в Луцьку, «Київ» – у Львові та Чернівцях;*

- одиничні топоніми, які мають певне відношення до місця розташування: *«Львів», «Волинь», «Ковель», «Трускавець», «Тернопіль», «Ужгород», «Хмельницький»;*

- одиничні трансонімізовані топоніми, які не мають відношення до місця розташування: *«Варшава», «Вена», «Каліфорнія», «Малая Прага», Monaco, New York, Praha;*

- топоніми-словосполучення, до складу яких входить відтопонімний ад'єктив + апелятив: *«Луцький замок», «Бузький палац», «Смотрицька вежа», Lviv City Hostel;*

- відтопонімні назви, що вказують на географічні та інші специфічні реалії розташування об'єкта: *апартаменти «Центр», гостьовий будинок «На Чернігівський», «Золотий палац у Старому місті», «Золота підкова», Stare Misto, Cottages on Polyova, Edelweiss House;*

- одиничні гідроніми та словосполучення з гідронімами: *«Дністер»,*

«Світязь», «Світязький затишок», гостинний дім «На Світязі», «Шацькі озера»;

- одиничні ороніми та словосполучення з оронімами: «Говерла», «Еверест», «Карпати», «Червона гора»;

- одиничні природні хороніми та словосполучення: хоронім + апелятив, відхоронімний ад'єктив + апелятив: «Галичина», «Галицький двір», «Галицька садиба», *Galytska Korona*, «Прикарпаття», «Интурист Закарпатье», «Поділля», «Перлина Поділля», «Буковина», «Буковинська зірка», «В Карпатах», «Над Карпатами», «Карпатські барви», «Краса Карпат».

З-поміж трансонімізованих антропонімів виокремлюємо:

- трансонімізовані одиничні антропоніми-привабливі жіночі імена: «Єлизабет», «Надія», «Кора», «Діанна», «Орися», «Валентина», «Валерія», «Любов», «Софія», «Ніка», «Констанція», «Елена», «Лиза»;

- трансонімізовані одиничні антропоніми-чоловічі імена: «Алекс», «Волтер», «Жорж», «Едуард», «Тамерлан»;

- трансонімізовані антропоніми-чоловічі імена, запозичені з інших мов та передані засобами латинської графіки: *Franz, Leonard, Ferdinand*;

- назви з відантропонімним компонентом-вказівкою на ім'я господаря: «У Ганса», «Станіславів», «Юхнович», «У Василя», «У Аніти», «У Тетяни», «У Івана»;

- трансонімізовані прізвища видатних людей: «Шопен», *Paganini, Potocki*;

- трансонімізований антропонім+апелятив або апелятив+трансонімізований антропонім: «Либідь-Плаза», «Долина Миколая», «Маєток Івана Купала», *George House Hostel, George Palace Hotel, Baron Bartenberg*.

Цікавою видається контамінація в назві відантропонімного походження «Андінна» (Андрій та Інна).

З-поміж назв, утворених від інших видів онімів, фіксуємо:

- трансонімізований катойконім «Пулемчанка»;

- трансонімізовані анемоніми: «*Етна*», «*Цунамі*» – назви з негативною конотацією;
- назви музичних гуртів – трансонімізовані музикогрупоніми: «*Наутилус*», «*Любе Плюс*»;
- трансонімізовані титули: «*Гетьман*», «*Цісар*», «*Кайзер*»;
- трансонімізовані теоніми: «*Бахус*», *Atlant*, *Merkuriy*;
- трансонімізовані міфоніми: «*Колобок*», «*Дон Кихот*», «*Барон Мюнхаузен*», «*Монте Кристо*», «*Назар Стодоля*», «*Еней*», «*Енеїда*», «*Тарас Бульба*», «*У Поттера*».

Назви об'єктів готельного бізнесу західних регіонів України, утворених відапелятивним способом, класифікуємо на такі підгрупи:

- назви з прямою вказівкою на вид діяльності, замість назви, використано ергонімний термін, у деяких випадках з додатковою інформацією: «*Будинок для відпочинку*», «*Мотель*», «*Мотельчик*», «*Молодіжний хостел*», «*Гостинний дім*», *Holiday Rest House*;
- назви із завуальованою вказівкою на вид діяльності для надання атрактивності: «*Твій кут*», «*Хатинка*», «*Візит*», «*Маєток*», «*Родинний маєток*», *Relax, Sweet Home*;
- привабливі романтичні назви із завуальованою семантикою: «*Друзі*», «*Парасолька*», «*Імперія*», «*Корона*», «*Панорама*», «*Аристократ*», «*Парус*», *Best*;
- романтичні назви із вказівкою на будівлю: «*Маєток*», «*Сонячні бунгало*», «*Теремки*», *Fortetsya*;
- романтичні назви із вказівкою на місце розташування: «*Заповідник*», «*Лазурний берег*», «*Між трьох озер*», «*Сонячна поляна*», «*Водограй*», *Lago Casa* (в перекладі з італійської «*Будинок біля озера*»);
- лексеми, які інформують про якість обслуговування: «*Домашній*», «*Фортуна*», «*Родинний*», «*Затишок*», *Comfort, Emotion Hostel, Good Hostel, Happy Hostel, Lucky Hostel, ОК*;
- словосполучення: ад'єктив+ апелятив, де ад'єктив – назва кольору:

«Срібні лелеки», «Червона гора», «Чорний замок», «Зелений гай», «Зелений рай», «Зелений клин», «Золоте яблуко», «Золоте кільце», «Золотая гора», «Золотий палац у Старому місті», «Білі вітрила», *White House*, *Zlata Praha*, *Yellow House Hostel*;

- назви, утворені від назв птахів та тварин, з позитивною конотацією: «Какаду», «Пелікан», «Чайка», «Саясан» (хижий птах з сімейства соколиних, поширений на всіх континентах, окрім Антарктиди – назва, яка легко вимовляється, але не є позитивною), «Ведмідь», «Черепашка», «Срібні лелеки», *Aquapark Alligator*, *Leo*, *Medvezhya Berloga* – ця назва із вказівкою на житло тварини передана засобами латинської графіки;

- назви, утворені від назв рослин з позитивною конотацією: одиничний апелятив з вказівкою на частину природного ландшафту – «Дубки», «Дубрава», «Заповідник», «Нива»; назву квітки – «Горицвіт», «Арніка», «Троянда», «Орхідея», *Flery*, *Rosmarin Inn*; дерева – «Ялинка»; назву фруктового плода «Калина» – дві такі назви зафіксовано в Чернівцях та Трускавці, «Райське яблуко», «Джінджура» (лікувальна рослина, яка також називається *тирлич жовтий*, росте в Карпатах та входить до дванадцяти магічних рослин Ордену розенкрейцерів), *Orange*, *Apple Hostel*, *Cherry Hostel*;

- назви, утворені від назв дорогоцінних каменів: «Перлина Карпат», «Перлина Дністра», «Перлина Поділля», «Смотрицька перлина», «Ізумруд»;

- назви-демінітиви, які вказують на невеликий розмір об'єктів готельного бізнесу: «Мотельчик», «Хатинка», «Домик в деревне», «Дворик», «Ялинка»;

- назви з лексемою *старий/a/e* з позитивною конотацією: «Старий замок», «Стара фортеця», «Старе місто», «Золотий палац у старому місті», *Old Continent*.

Назви іншомовного походження з-поміж найменувань готелів західного регіону становлять 37% від загальної кількості (212 власних назв). Назви, подані латинською графікою – 20%, іншомовні назви, які транслітеровані кирилицею нараховують лише 17%.

Більшість запозичених назв у рідній мові мають позитивне стилістичне

забарвлення: *Happy Hostel* у Львові, де *happy* в перекладі з англійської – щасливий; *Lucky Hostel*, де *lucky* з англійської – вдалий; *Cherry Hostel* – *cherry* в перекладі з англійської – вишня; *Apple Hostel* – *apple* в англійській позначає яблуко. Іншомовні назви готелів зручніше вживати для реклами їх діяльності в інтернеті. Українські міста з давньою історією та пам'ятками архітектури, такі, як Львів, Чернівці, Ужгород, приваблюють іноземних відвідувачів, що, безумовно, мотивує номінаторів до використання іншомовних слів у назвах готелів. Іноземним гостям зручніше обрати готелі із запозиченими назвами, передусім з англійськими – *Premier*, *Santa*, або назвами, поданими літерами латинського алфавіту – *Medvezhya Berloga*, *Sacvoyage*, *Cossacks Hostel*, ніж з'ясовувати назви, подані слов'янськими мовами, чи тлумачити запозичення, транслітеровані кирилицею. Тому основним способом передачі іншомовних слів є пряме включення, яке нараховує 83% від загальної кількості запозичень: *Praha*, *Europa*, *New York*, *Lion's Heart*, *Lucky Hostel*. Крім прямого включення, запозичення передаються методами транслітерації – нараховують лише 17% готелі «*Пауер Хауз*», «*Порт Сімі*», «*Вива Актив*» і т. п.

Основними способами утворення назв з-поміж запозичених так само, як і з-поміж українських сервісонімів, є відонімний та відапелятивний.

Відонімні назви - це трансонімізовані оніми різних груп:

- трансонімізовані антропоніми: імена міфологічних героїв, подані кирилицею – «*Еней*», «*Дон Кихот*», «*Монте Кристо*»;
- трансонімізовані топоніми: континентоніми *Europa*; гідроніми *Dnister*; астіоніми *New York Hostel*, *Praha*; урбаноніми: *Hostel na Pidgradskiy*, *Apartment on Zankovetska Street*, *Luxury Apartment on Grushevsky Street*, *Magnificent Apartment on Halitska*.

До відапелятивних назв належать лексеми із вказівкою на якість обслуговування: *Hostel Comfort*, *Wanted Hostel*, *Good Hostel*; гарний настрій: *Happy Hostel*, *Lucky Hostel*, *Hostel Emotions*, *Hostel Smile*; ввічливість до відвідувачів: *Hospoda*.

Англійські лексичні одиниці, як власні назви, так і запозичені апелятиви, створюють найчисленнішу групу – 95% усіх іншомовних назв готелів західного

регіону України. Крім запозичень з англійської, зафіксовано також поодинокі назви, запозичені з інших мов:

- назва готелю *Casa Nostra* у Львові запозичена з італійської й перекладається як «наш дім». Не треба плутати з *Cosa Nostra*, що перекладається «наша справа» та використовується для позначення сицилійської злочинної організації, італійської мафії; термін популяризований на весь світ американським письменником італійського походження Маріо Пьюзо в його романі «Хрещений батько»;

- назва готелю *Nota Bene* запозичена з латинської мови та перекладається «зауваж добре» й означає «зверни увагу»; вимовляється [нота бене];

- назва готелю *Kaiser* запозичена з німецької, де називає керівника держави в минулому, має рівнозначне в українській мові – *імператор*.

Треба зауважити, що, крім англійських назв, які транслітеруються кирилицею, 4% українських апелятивів передано засобами латинської графіки – *Monastyr, Striha, Sacvoyage, Svitlytsia, Stare Misto*.

Основними способами формування назв готелів у західних регіонах визначено відонімний та відапелятивний. З-поміж відонімних назв виділено різні відантропонімні, відтопонімні, відміфонімні, відтеонімні назви, утворені шляхом трансонімізації. У групі відапелятивних ергонімів зафіксовано романтичні, завуальовані назви, зменшено-пестливі форми, запозичення з інших мов та складноскорочені назви. У назвах готелів досліджуваного нами регіону широко вживані іншомовні назви, подані як латинською графікою так і транслітеровані кирилицею.

Усі назви готелів – це позитивні, орфоепічно не складні лексеми, які є зрозумілими як для українськомовних, так й іншомовних (не обов'язково англомовних) відвідувачів.

ЛІТЕРАТУРА

1. Белей О. О. Сучасна українська ергонімія (на матеріалі власних назв підприємств Закарпатської області): дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01. Львів, 2000. 209 с.

2. Дідур Ю. І. Особливості функціонування ергонімів у мові, мовленні та ментальному лексиконі (в українській, англійській та російській мовах): дис. ...канд. філол. наук: 10.02.15. Одеса, 2015. 195 с.

3. Кутуза Н. В. Структурно-семантичні моделі ергонімів (на матеріалі ергонімікону м. Одеси): дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01. Одеса, 2003. 214 с.

4. Лесовець Н. М. Ергонімія м. Луганська: структурно-семантичний і соціально-функціональний аспекти: дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01. Луганськ, 2007. 295 с.

5. Сидоренко О. М. Номінаційні процеси в полілінгвальній ергонімії Донеччини: дис. ...канд. філол. наук: 10.02.15. Донецьк, 2013. 210 с.

6. Цілина М. М. Ергоніми м. Києва: структура, семантика, функціонування: дис. ...канд. філол. наук: 10.02.01. Київ, 2006. 243 с.

АНОТАЦІЯ

Сидоренко О. М. Специфіка іменувань готелів у західних регіонах України.

У статті проаналізовано назви готелів, зафіксовані впродовж останніх років в різних областях на заході України. Основними способами формування назв визначено відонімний та відапелятивний. З-поміж відонімних назв виокремлено різні відантропонімні, відтопонімні, відміфонімні, відтеонімні назви, утворені шляхом трансонімізації. Виявлено використання відапелятивних позитивних найменувань, орфоепічно не складних та зрозумілих відвідувачам. З'ясовано специфіку ергонімів, запозичених з інших мов.

Ключові слова: ергонім, антропонім, топонім, трансонімізація, апелятив, лексема.

SUMMARY

Sydorenko O. N. Specification of Hotels Naming in Western Regions of Ukraine.

The names of the hotels fixed during the last several years in western district of Ukraine, are considered in the article. The main ways of the names formation are onymian and appellativian. Among the onymian names there are various ergonyms,

formed by the transonymization from antroponyms, toponyms, mythonyms, teonyms. Among appellativian ergonyms the use of positive words, which are understandable easy is shown. The borrowings from other languages are also analyzed.

Key words: ergonym, antroponym, toponym, transonymization, appellative, lexical unit.

*І. О. Скляр
(м. Бахмут)*

УДК 821.09:159.954.2

**ПРОГРАМА ПСИХОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ
ФЕНОМЕНУ ТВОРЧОЇ ПРИРОДИ
ОСОБИСТОСТІ Й ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ**

Феномен природи творчої особистості й творчого процесу постав об'єктом спільної уваги як філософії, педагогіки, мистецтвознавства, естетики, соціології, так, звичайно, і психології, і філології, а також інших численних міждисциплінарних наукових галузей у працях вітчизняних (В. Ананьєв, М. Бердяєв, Л. Виготський, Г. В'язовський, Г. Костюк, Б. Мейлах, О. Потєбня, Д. Овсянико-Куликовський, І. Лапшин, Б. Лезін, В. Роменець, С. Рубінштейн, Я. Пономарев, І. Страхов, І. Франко, П. Якобсон та ін.) і зарубіжних дослідників (А. Адлер, Ф. Бэррон, Дж. Гілфорд, Т. Мюллер, О. Ранк, Е. Торренс, З. Фройд, В. Шульц, К. Юнг). Попри недостатній рівень обґрунтування загальнотеоретичних положень на початку становлення психології художньої творчості як наукової галузі, вченими все ж був зроблений прорив і неоцінений внесок у її розвій.

Сучасні здобутки у царині психології художньої творчості (Д. Богоявленська, В. Гінецинський, Л. Дорфман, Д. Леонтьєв, О. Маляко, К. Сельчонок) скеровані на продовження розбудови її поняттєвого апарату, фундаментальних принципів і методик. Так, до слова, вченими переважно робиться акцент не тільки на творчій діяльності як процесі, а на характеристиці творчої особистості в цілому, у такий спосіб, фактично, розширюються її

змістові кордони.

На теренах сучасної української науки заявили про себе дослідники психології творчості П. Білоус, М. Гнатюк, Н. Зборовська, С. Ковпик, О. Кузьма, С. Павличко, Р. Піхманець, С. Михида, К. Марчук, Л. Мірошніченко, Т. Пастух, О. Пуніна, А. Черниш та ін.. Новітні розвідки учених демонструють зацікавлення їхніх авторів проблемами поетики творчості художника в аспекті художньої психографії, вираження його психоментальності у творчості, «окреслення психологічної структури особистості письменника як осередку художності» [7], «співвідношення творчості й життєвого простору особистості» [1, с. 13], визначення психотипу митця тощо. Чимало досліджень присвячено особливостям формування психосвіту митця в лінгвістичному, літературознавчому й психологічному дискурсах.

Огляд багатоманітних наукових праць, присвячених проблемі психології художньої творчості, зумовив потребу у розширенні шляхів вивчення творчої особистості митця в контексті розвитку психопоетики на сучасному етапі її розвитку як міждисциплінарної наукової галузі, а відтак це робить наше дослідження актуальним.

За мету наукового дослідження ми ставимо визначення алгоритму осмислення творчої особистості митця в психопоетикальній площині як одного з можливих підходів до аналізу його творчості в цілому.

Осмислення феномену природи творчої особистості й власне творчого процесу як складових у дослідженні психології художньої творчості митця, безумовно, ґрунтується на зробленому попередниками. Так, теоретичним підґрунтям нашої розвідки слугували студії П. Білоуса, Р. Піхманця, Я. Пономарева, С. Рубінштейна, О. Белецького, С. Михиди та ін.

Дослідження обумовлене міждисциплінарним характером. Про беззаперечний взаємозв'язок мистецтва і психології говорив К. Г. Юнг, відзначаючи, що той аспект мистецтва, який стосується власне процесу створення твору, цілковито може бути об'єктом і психологічного дослідження [див. 13]. Проблема художньої творчості сама собою є доволі складною для

учених в аспекті міждисциплінарних досліджень, адже обумовлена різними чинниками, зокрема: особистісними та соціально-історичними умовами розвитку творчості, мотиваційно-стимулюючими факторами, власне специфікою процесу креації, психолого-фізіологічною природою таланту тощо. Думається вона нам складною насамперед через багатоманітність її визначення науковцями на сьогодні.

О. Белецький називав всебічний біографічний аналіз *«психографічним»*. На думку науковця, центром уваги психографії має бути «внутрішнє», душевні риси автора, реєстрація та статистика їх проявів [див. 2, с. 19]. С. Л. Рубінштейн вихідним у визначенні предмета психології творчості вбачав розуміння творчості як процесу: «від його початкових фаз, творчих імпульсів та виникнення задуму, через внутрішнє визрівання твору, його кристалізацію і словесне втілення, до «співтворчості» читача, сприймання естетичної цінності» [9, с. 9].

П. М. Якобсон, один із провідних науковців в області психології художньої творчості, визначальну роль у творчому процесі відводив природним нахилам [див. 14]. Н. С. Ференц також у творчості письменника відзначає насамперед не світогляд письменника, а його хист, природну обдарованість, вміння образно пізнавати й відтворювати смисл предметів і явищ [12, с. 364]. Проте П. Білоус, не відкидаючи важливості творчих здібностей для митця, зауважує, що вони не завжди є основою високих досягнень, але важливі для самовираження та самоутвердження особистості [див. 1, с. 177]. Вирішальну роль, на думку ученого, «відіграють рівень і міра осмислення життя, інтенсивна чуттєва та інтелектуальна робота, самобутній погляд на дійсність, що формують талановиту особистість, здатну творити оригінальні, потужні за естетичною силою художні полотна» [1, с. 103].

Такі категорії як талант, хист, творчі здібності обумовлені індивідуально-психологічними особливостями особистості митця, структури яких визначаються конкретною діяльністю I чи II сигнальної системи (за І. П. Павловим). Так, наприклад, емоційність і яскравість образів властива

«художньому» типу. Абстрактність мислення, оперування математичним матеріалом характерне для «мисленнєвого» типу особистості. «Філософському» типу притаманне пізнання світу за допомогою інтуїції (за С. О. Грузенбером). На нашу думку, дуже слушним для дослідження творчої природи особистості митця є пізнання «фізіології» його таланту, методів творчості творця, які відповідають індивідуальним характеристикам – особистісним, мотиваційним, когнітивним, а також матеріалу, на якому розгортається його творчість.

Отже, пропонуємо програму психобіографічного дослідження творчої природи особистості митця і творчого процесу. З цією метою необхідно здійснити аналіз етапів (фаз) творчого процесу митця, який передбачає отримання відповідей на наступні питання.

I. «Фізіологія» таланту, методів творчості митця-творця.

II. Внутрішня робота творчого процесу.

- *Які мотиви спонукали митця до творчості або її викликали (самостійна внутрішня потреба, різновид пошукової активності, під якою ми розуміємо активність, що спрямована на зміни ситуації або на зміну самого суб'єкта, його ставлення до ситуації, при відсутності певного прогнозу бажаних результатів такої активності чи це механізм сублімації)?*

- *Як проявляється у митця воля до творчості (як раптовий і нездоланий порив або інші варіанти)?*

- *Наскільки суттєві в цьому пориві переконання творця?*

- *Яке значення вони мають для його творчості?*

- *Яка роль негативних почуттів (на кшталт ненависті й протесту до когось або по відношенню до чогось) у спонуканні взятись за перо?*

- *Чи є стимулом до творчості вольові імпульси, як-от: користолюбство, амбітність, прагматизм тощо?*

- *Яку роль відіграють зовнішні мотиви? Це радше випадковий поштовх чи постійний стимул: матеріальна потреба, порада, спонукання близьких і друзів, доручення, успіх попереднього твору тощо?*

- *Як можна охарактеризувати переважачий характер уявлень*

митця (зоровий, слуховий, моторний психологічний, змішаний, з перевагою одного або іншого)?

- *Який зміст образів художнього уявлення?*
- *Як виникають образи: безпосередньо через власні переживання і враження митця, які отримуються ззовні, або у формі співпереживання як результат чужої розповіді? Чи є місце психотравмуючим ситуаціям у цьому процесі?*
- *Яка роль підсвідомості й фантазії у творчому процесі?*
- *При творчій роботі думка у творчому процесі, як і уві сні, йде шляхом асоціацій. Наскільки багата здатність митця до асоціацій?*
- *У процесі внутрішньої творчості чи продумуються до деталей сюжет, розв'язка твору митцем?*
- *У процесі висвітлення образу, пошуку для його форми, яке приблизно відношення внутрішньої роботи до зовнішньої: чи довго виношується твір, чи відповідають внутрішні можливості можливостям зовнішнього складу особистості митця?*
- *Яка ймовірність того, що письменник проектує ряд власних душевних конфліктів на свого героя/героїв?*
- *Як відбувається загалом внутрішній процес творення образів, сюжету на психологічному рівні (муки творення або їх відсутність, сензитивність, реактивність, резистентність, вразливість, емоційність тощо)*

III. Зовнішня робота творчого процесу

- *Чи існує залежність у митця від «знаряддя виробництва»?*
- *Як триває робота над твором: спорадично чи систематично?*
- *Дослідження техніки роботи над твором: мова, форма, прийоми тощо.*

Непохитний інтерес до творчої особистості митця й творчого процесу не тільки не згасає, але навпаки, збільшується. Запропонована нами програма психографічного дослідження феномену творчої природи особистості й творчого процесу має трикомпонентну структуру: «фізіологія» таланту, методів

творчості митця-творця, внутрішня робота творчого процесу, зовнішня робота творчого процесу. Наше дослідження має на меті продовжити вивчати проблему психографії як одного з теоретико-методологічних підходів до техніки психопоетикального аналізу в сучасному літературознавстві.

ЛІТЕРАТУРА

1. Білоус П. В. Психологія літературної творчості. Київ: Академвидав, 2014. 216 с.
2. Белецкий А. И. В мастерской художника слова. Москва: Высшая школа, 1989. 160 с.
3. Блок В. Б. Сопереживание и сотворчество. *Психология художественного творчества: Хрестоматия* / Сост. К. В. Сельчонок. Минск: Харвест, 1999. С. 465–503.
4. Гинецинский В. И. Психография поэтики м. Ю. Лермонтова (к 200-летию со дня рождения). *Вестник СПбГУ. Сер. 16.* 2015. Вып. 1. С. 27-33. URL: [//psihografiya-poetiki-m-yu-lermontova-k-200-letiyu-so-dnya-rozhdeniy.pdf](http://psihografiya-poetiki-m-yu-lermontova-k-200-letiyu-so-dnya-rozhdeniy.pdf)
5. Дорфман Л. Я. Человек креативный: особенности мышления и личности. *Во времени истории и в пространстве культуры: к 30-летию института.* Пермь: Пермский государственный институт искусства и культуры, 2005. С. 86–119.
6. Замятин Е. И. Психология творчества. Художественное творчество и психология. Москва: Наука, 1991. С. 158-162.
7. Михида С. П. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника: монографія. Кіровоград: «Поліграф – Терція», 2012. 352 с.
8. Мірошніченко Л. П. Над рукописами Лесі Українки: Нариси з психології творчості та текстології. Київ: КНУ, 2001. 263 с.
9. Піхманець Р. В. Психологія художньої творчості. Київ: Наукова думка, 1991. 164 с.
10. Пономарев Я. А. Фазы творческого процесса (вместо введения). *Исследование проблем психологии творчества.* Москва: Наука, 1983. С. 3–26.

11. Пуніна О. Наукова інтерпретація творчої особистості письменника: інтердисциплінарна стратегія. *Султанівські читання: зб. Статей*. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2019. Вип. 8. С. 63–74.
12. Ференц Н. С. Теорія літератури і основи естетики. Київ: Знання, 2014. 511 с.
13. Юнг К. Г., Нойманн Э. Психологизм и искусство. Москва: REFL-book, Киев: Ваклер, 1996. 304 с.
14. Якобсон П. М. Психология художественного творчества. Москва: Знание, 1971. 48 с.

АНОТАЦІЯ

Скляр І. О. Програма психографічного дослідження феномену творчої природи особистості й творчого процесу.

У статті робиться спроба осмислення феномену творчої особистості митця і творчого процесу в контексті розвитку психографічного методу. Пропонується загальна трикомпонентна програма дослідження особистості творця. Психографія як метод дає можливість дослідити цілісний портрет письменника у єдності його «експліцитних» та «імпліцитних» проявів у творчому процесі.

Ключові слова: психографія, творчий процес, внутрішня робота творчого процесу, зовнішня робота творчого процесу, талант митця.

SUMMARY

Skliar I. O. Psychographic Research Program on the Phenomenon of the Creative Nature of Personality and the Creative Process.

The article attempts to understand the phenomenon of the creative personality of the artist and the creative process in the context of the development of the psychographic method. The general three-component program of research of the personality of the creator is offered. Psychography as a method makes it possible to explore the holistic portrait of the writer in the unity of his "explicit" and "implicit" manifestations in the creative process.

Key words: psychography, creative process, the inner workings of the creative process, external work of the creative process, artist's talent.

УДК 81-25

**USO DE MEDIOS EXPRESIVOS EN LA PUBLICIDAD MODERNA
DE ANUNCIOS DE MEDIOS AUDIOVISUALES ESPAÑOLES
(EN EL MATERIAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA)**

El español utiliza medios dinámicos para transmitir información. El verbo español es expresivo e informativo. Lleva una idea, una dinámica, a él compete la carga semántica principal.

Este tema es relevante, debido al hecho de que el lenguaje de la publicidad requiere una actualización constante, ya que expresivo significa que se desgasta y, al extenderse rápidamente, comienza a reproducirse mecánicamente. Como resultado, las imágenes se borran, lo que significa que se reduce la credibilidad de la publicidad. El discurso se vuelve más expresivo si se juegan diferentes significados de la misma palabra o expresión. En publicidad, las figuras estilísticas también se utilizan para resaltar la idea principal, el motivo publicitario o la imagen publicitaria.

Por lo tanto, en los anuncios, las formas verbales son más comunes de lo que cabría esperar, dada la tendencia de la publicidad a la nominación. El más común es el tiempo presente de indicativo, el mensaje de actualización. Los expertos identifican varias opciones para su uso:

a) real extendido: la acción coincide ampliamente con el momento del discurso, por ejemplo:

Vive de cara. (anuncio de cosmética “Olay”);

b) presente generalizado: dichos utilizados en el texto publicitario, verdades generalmente aceptadas que son de naturaleza aforística, por ejemplo:

¡Que bueno es! (anuncio de yogur “Danon”);

c) presente con el significado del futuro da una sensación de confianza y predeterminación, a menudo utilizada en títulos, por ejemplo:

Dales lo mejor ahora porque ellos lo harán mañana. (anuncio de salchichas).

Una alternativa a la tendencia verbal y la naturaleza nominativa de la publicidad es la forma infinitiva, fácilmente verificable. A menudo forma

construcciones con verbos modales, expresando la posibilidad, el deseo, la propuesta, por ejemplo:

¡Todos a chocolatear la leche puede ser con Nesquik! (anuncio de bebida de chocoate);

Tenemos que hablar. (anuncio de programas de protección infantil para teléfonos);

Como debe saber una cerveza. (anuncio de cerveza).

El estado de modo imperativo como uno de los medios para implementar el impacto de la función publicitaria en sus formas directas se utiliza cuando se dirige a un público juvenil. El imperativo conlleva un desafío, una carga, un atractivo y se centra en las formas de comunicación aceptadas en este entorno sin ceremonias, por ejemplo:

¡Siempre toca! (anuncio de lotería);

Más vivos que nunca. (anuncio de Opera Barcelona).

Los adjetivos y adverbios en grado superlativo transmiten la alta calidad del sujeto de la publicidad:

Con menos bolsas de plástico todos podremos respirar más tranquilos. (anuncio de protección del medio ambiente);

La Navidad es mejor con bigote. (anuncio de camarón);

Lo que compartimos es más fuerte. (anuncio de Coca-Cola).

El patético y la exageración socavan la credibilidad de la publicidad. En textos publicitarios creados profesionalmente, la evaluación se mejora mediante el uso de herramientas de lenguaje no estándar. Para expresar el máximo grado de calidad, recurren a formas que son menos comunes en otros estilos de habla. Para este propósito, se utilizan los siguientes:

a). adjetivos con el valor de las evaluaciones en la medida máxima, por ejemplo:

Innovación. La más suave de las pinturas persistentes. (anuncio tinte para el pelo);

Libertad absoluta. (anuncio de cosméticos).

b). prefijos de intensidad: ultra, multi, super, extra, hiper, por ejemplo:

Las pestañas son alargadas, desconectadas, súper negras. (anuncio de máscara);

Rizado-rizado-super-peludo-grueso! (anuncio de máscara).

c). sustantivos y expresiones con semántica evaluativa, por ejemplo:

Cola-Cao – Alimento completo (anuncio de chocolate);

El mundo granDE no se lo hagamos peQueño (anuncio de galletas).

d). adverbios, por ejemplo:

Haz que cada momento importe. (anuncio de plato de pescado).

A menudo, la definición en sí la juega la propia marca, que tiene una imagen de alta calidad, elegancia, etc., por ejemplo:

Audi. A lavanguardia de la técnica. (anuncio de coche);

“Juguettos” el país de siempre jugar. (anuncio de juguetería);

Paquetes: historias en un Citypaq. (anuncio de la agencia de correos Citypaq).

Un texto publicitario a veces incluye una imitación de un estilo de conversación: elipticidad, sintaxis interrumpida, metáfora *“La metáfora es (...) un fértil recurso mental que nos ayuda a explicar las cosas, porque explicar no es sino el intento de comprender lo no conocido en términos de lo conocido. Y ello no supone más que aplicar a las formas más complejas de conocimiento un talento natural de nuestra especie: el de hallar semejanzas entre nuevas experiencias y hechos familiares.”* [1, p. 130]., unión múltiple como reproducción de saltos en el desarrollo del pensamiento, por ejemplo:

Eso tan tuyo... (anuncio de chocolate);

Y tú...¿te imaginas to mundo sin aceite de oliva? (anuncio de aceite de oliva).

Las formas interrogativas se utilizan en tácticas indirectas del habla como medio de presentación lateral de información. La información se almacena en el subconsciente sin causar objeciones por parte del cliente. Para atraer la atención, se usan oraciones interrogativas incluso en los títulos. A menudo, la pregunta suena retórica y representa una declaración expresiva patética, por ejemplo:

¿Esta es mi casa? (anuncio de Burger King);

¿Reposo? (anuncio de yogur).

La tercera opción para usar preguntas es plantear un problema, la clave para resolverlo, que resulta ser el tema de la publicidad:

¿Cuánto tiempo dura el regalo? – Toda una vida... (anuncio de la pluma Parker).

Dicha función puede realizarse mediante oraciones condicionales del primer tipo, que no contengan una pregunta al cliente sobre su problema, sino que, suponiendo la existencia de una, ofrezca una "receta".

Las oraciones narrativas se utilizan en las tácticas del habla de "máxima objetividad". La acción se lleva a cabo a través de una presentación "justo" de los hechos (seleccionados de acuerdo con la impresión de que debe hacerse en el cliente), evitando las puntas de las condiciones y recursos, lo que permite al receptor a tomar decisiones, por ejemplo:

La vida no tiene manual de instrucciones. Tu casa tampoco. (anuncio de ferretería);

Compartir nos ha hecho grandes (anuncio de la constructora).

La brevedad y el alto contenido de información de las propuestas nominativas estipulan su uso frecuente para la comunicación directa sobre el tema de la publicidad (más a menudo al comienzo de un anuncio), por ejemplo:

De persona a persona. (anuncio de la radio);

Una aceituna como ninguna. (anuncio de olivas).

Al describir el tema de la publicidad, sus funciones y aplicación, se utiliza la inyección sin unión de miembros homogéneos, lo que crea la impresión de universalidad y riqueza del contenido del objeto publicitado, por ejemplo:

La verdad por incómoda que sea. La verdad no se elige, se elige donde buscarla. (anuncio del periódico).

El nombre del tema de la publicidad, su marca, las palabras clave se repiten en el texto publicitario para una mejor memoria del producto y la organización del ritmo. La repetición léxica se correlaciona con la sintáctica, las construcciones de marcos utilizadas tradicionalmente en los anuncios le dan a la idea integridad, ciclicidad y expresividad. Pueden considerarse una especie de anáfora:

11 del 11 de la ONCE. (anuncio de la lotería con premio 11.000.000).

La abundancia en la publicidad de oraciones simples, a menudo de naturaleza nominativa, parcelación, listado, repetición, diseños anafóricos crea y mantiene un ritmo especial: staccato, característico del género publicitario. Gracias a tal construcción del texto, se siente claramente un ritmo algo desigual, como si el "mensaje" incrustado en el texto "golpeará" en las cabezas de los clientes.

La publicidad sigue el principio de la economía: solo se informa lo desconocido o algo que no se puede adivinar por el contexto. Estructuralmente, esta tendencia se refleja en puntos suspensivos. Cada frase lleva nueva información, se omite la ya conocida, por ejemplo:

Por fin, unos suecos que no vienen a tomar el sol. (anuncio de IKEA).

Elipsis, junto con las oraciones nominativas predeterminadas, la aplicación es un medio de compresión en la publicidad y refleja el deseo de influir en el destinatario con la ayuda de información mínima explícita. La compresión también se manifiesta en la omisión de palabras oficiales, semánticamente "subcargadas", por ejemplo:

Tenemos herramientas que usted creía que ya no existían. (anuncio de las herramientas);

Va como un payaso, come como un rey. (anuncio de Burger King).

Los medios de expresividad en el campo de la sintaxis se implementan en figuras estilísticas. El fondo estilístico activo de la publicidad está formado por estructuras periódicas. Las figuras estilísticas más utilizadas son:

a) inversión - acentuación expresiva debido a permutaciones reumáticas temáticas, por ejemplo:

Disfrutamos ayudando a disfrutar. (anuncio de productos frescos).

b) anáfora, a menudo coincidiendo con el anacoluto, por ejemplo:

Historias del dinero. Historias del futuro. (anuncio del banco nacional).

La repetibilidad es uno de los principios básicos del material lingüístico en publicidad. "Con la ayuda de repeticiones de varios tipos (fonética, morfológica, sintáctica), en sentido amplio con la ayuda del paralelismo, se logra la construcción

de múltiples capas de textos publicitarios. Los textos diseñados para el uso completo y con propósito de los niveles profundos del lenguaje y la conciencia se construyen con mayor frecuencia como una secuencia de oraciones unidas por paralelismo en varios niveles ".

c) gradación: una variante de enumeración con fortalecimiento / debilitamiento de la calidad en el desarrollo de una idea. También es rítmico y mejora la impresión, por ejemplo:

Si no es bueno para ti, no es bueno para nosotros. (anuncio del banco);

¿Fácil, fresco, hermoso? ¡Todo se puede lograr! (anuncio de la crema).

d) en comparación con las cifras de expansión y repetición, el valor predeterminado utiliza el método opuesto para crear expresión - falta de información:

- como un medio para llamar la atención, a menudo en los titulares. La parte omitida de la información se restaura del texto principal, por ejemplo:

La ilusión lo cambia todo. (anuncio de Corte Inglés);

El protagonista eres tú. (anuncio de los libros para niños).

- subestimación debido a la inagotabilidad de la idea:

Tiene ese algo. (anuncio de la ropa);

Feliz Navidad...de verdad!

- refleja un giro inesperado de pensamiento:

¡Colchones como en América! para descansar más en menos horas. (anuncio de colchones).

El vocabulario de un texto publicitario se caracteriza por expresividad, coloración emocional y valoración. En palabras de Echeverría: *"El receptor deberá reconocer en ella [en la novedad] algo que le resulte familiar y atractivo -emociones, valores morales y opiniones, conflictos, espectáculo algo que distorsione esa familiaridad o su propio universo conceptual"* [1, p. 74]. Las palabras con un alto "valor publicitario" forman la imagen del tema publicitado y luego evocan fácilmente una idea en la mente. Además del significado literal, llevan información sobre las características culturales, étnicas y sociales de un determinado pueblo, la sociedad. La semántica de la gran mayoría de las palabras en el texto publicitario es positiva.

Aunque en cierto sentido, toda esta diversidad se reduce a variaciones de tres palabras: "bueno", "nuevo" e "impresionante". Por ejemplo: "dorado, alegre, excelente, individual, personal, abierto, mágico, fantástico, conocedor, excelente, personal, innovador, excepcional, general, encantador, rápido, independiente, maravilloso, seductor", etc. El arsenal de herramientas para atraer la atención, despertar la confianza y la persuasión es muy diverso:

a) posibilidades expresivas de sintagmática: en un texto se combina vocabulario perteneciente a grupos completamente diferentes (tecnicismos, términos, vocabulario coloquial, poesía, etc.), por ejemplo:

Una rebajita claro que sí guapísimo para mí. (anuncio de la aplicación).

b) subjetividad generalizada. La saturación del texto con adjetivos revela el deseo del texto publicitario de dinamismo, originalidad, la intención de intrigar al lector y alentarle a leer el texto hasta el final;

c) La explotación de la ambigüedad lingüística es un método favorito de publicidad. Esta técnica es un juego de lenguaje, y el efecto que se logra con ella se basa en el placer recibido de un juego exitoso: el "éxito" de un destinatario de anuncios como socio en este juego es el descubrimiento por él de ambos significados que están presentes simultáneamente en un texto publicitario particular. El "segundo significado" es a menudo "indecente" en un grado u otro, pero en el caso general esto es completamente opcional. Las formas de lograr el efecto del juego son muy diversas, por ejemplo:

- el juego se puede construir sobre una rima:

¿De que vas? "Bitter Kas" (anuncio de cerveza).

- a menudo basado en una atracción paronímica - la similitud sonora de las expresiones, por ejemplo:

" Ace " lo hace. (anuncio de detergente).

- la polisemia está involucrada activamente. La "actualización doble", la realización de los significados directos y figurativos de una palabra al mismo tiempo, a veces da un efecto cómico y le permite expresar una idea de una manera inusual y pegadiza, por ejemplo:

De naranja a sus libios. (anuncio de zumo de naranja).

d) un amplio fondo de connotación con la brevedad de la forma le permite utilizar con éxito frases y frases en la publicidad para obtener nuevos tonos estilísticos. Por ejemplo:

No estás solo. (anuncio de Sprite);

Piense en verde. (anuncio de cerveza Heiniken).

e) publicidad: una de las principales fuentes de neologismos en los idiomas modernos. En los anuncios, se utilizan activamente recursos de formación de palabras, préstamos extranjeros. El grupo más grande de neologismos está formado por los nombres de marcas comerciales, empresas y características únicas de los productos. La singularidad, originalidad de las neoplasias acentúa las características de los productos desde una perspectiva diferente y, por lo tanto, atrae la atención de los consumidores, por ejemplo:

Mejor easy, mejor Evo. (anuncio de banco).

Todos los ejemplos anteriores muestran la diversidad de tácticas del habla utilizadas en publicidad. El texto publicitario es un texto específico en el que: 1) la sinonimia situacional está activa; 2) las posibles combinaciones de palabras son más amplias que el lenguaje normativo general; 3) polisemia desarrollada; 4) la brevedad de las frases junto con su alto contenido de información es palpable. A menudo, cada frase individual es autosuficiente y es un microtexto.

En general, el texto publicitario 1) es polisémico, se caracteriza por una imitación de varios estilos y géneros: escritura, receta, certificado, conversación, fábula, etc. 2) muy expresivo; 3) original; 4) resuelto; 5) elíptica, tiende a la compresión.

Entonces, los medios figurativos del lenguaje animan, actualizan el texto publicitario. Una variedad de expresiones verbales, que mejoran la expresividad que acompaña incluso al tema más simple, al mismo tiempo que se entiende en general, debería servir como uno de los principios para compilar publicidad.

ЖИТЕПАТҮПА

1. Echeverría M. A. En busca de la emoción. Barcelona: GTE Editorial,

1997. 74 p.

2. Romo M. *Psicología de la creatividad*. Barcelona: Paidós, 1997. P. 130-136.
3. Блинкина-Мельник М. М. *Рекламный текст*. Москва: ОГИ, 2004. 202 с.
4. Головлева Е. Л. *Основы рекламы*. Москва–Ростов-на-Дону: Московский гуманитарный институт; Феникс, 2004. 316 с.
5. Кеворков В. В. *Слоган: практическое руководство*. Москва: РИП-холдинг, 2005. 155 с.
6. Копнина Г. А. О классификации риторических приемов (к постановке проблемы). *Филологические науки*. 2004. № 2. С. 88–95.
7. Кубрякова Е. С., Демьянков В. З., Панкрац Ю. Г., Лузина Л. Г. *Краткий словарь когнитивных терминов*. Москва: Филол. ф-т МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. 245 с.
8. Лакофф Дж., Джонсон М. *Метафоры, которыми мы живем. Теория метафоры*. Москва: Прогресс, 2004. С. 387–415.
9. Медведева Е. В. *Рекламная коммуникация*. Москва: Едиториал УРСС, 2004. 278 с.
10. Пименов П. А. *Основы рекламы*. Москва: Гардарики, 2005. 399 с.
11. Шатин Ю. В. *Построение рекламного текста*. Москва: Бератор-Пресс, 2003. 128 с.

АНОТАЦІЯ

Чабанова І. В. Використання засобів виразності в сучасній телерекламі (на основі іспаномовного матеріалу).

Проаналізований матеріал показує, що образні засоби мови поживляють, актуалізують рекламний текст. Різноманітність прийомів мовного вираження, посилення експресивності, при одночасній загальнозрозумілості повинні служити одним з принципів складання реклами. Реклама не лише інформує, але і формує у споживача яскравий, чіткий рекламний образ через систему образотворчо-виразних засобів мови в

об'єктивну інформацію. Як правило, привноситься додаткова, що має суб'єктивну спрямованість. Вона утворюється головним чином за рахунок стилістично забарвленої лексики і синтаксису, що дозволяють створити конкретно-чуттєвий образ рекламного оголошення, емоційно оцінити факти.

Ключові слова: засоби виразності, експресивність, суб'єктивна спрямованість, стилістично забарвлена лексика.

SUMMARY

Chabanova I. V. The Use of Expressive Means in Modern TV Advertising (Based on Spanish-speaking Material).

The analyzed material shows that the figurative means of the language enliven and actualize the advertising text. A variety of verbal expressions, enhancing expressivity, while at the same time being generally understood, should serve as one of the principles for compiling advertising. Advertising not only informs, but also forms a vivid, clear advertising image with the consumer through a system of graphic and expressive language means into objective information. As a rule, an additional subjective orientation is introduced. It is formed mainly due to stylistically colored vocabulary and syntax that allows you to create a specifically-sensual image of an advertisement, emotionally evaluate the facts.

Keywords: means of expression, expressiveness, subjective orientation, stylistically colored vocabulary.

*О. О. Чурсінова
(м. Бахмут)*

УДК: 811.133.1'25: 70

ПЕРЕКЛАД ВЛАСНИХ ІМЕН ТА ГЕОГРАФІЧНИХ НАЗВ В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ

Власні імена є невід'ємною частиною будь-якої мовної системи. Ці мовні одиниці служать для позначення індивідуальних об'єктів навколишнього світу. А географічні назви – найцінніші пам'ятки духовної культури людства. Вони передаються від покоління до покоління і в перебігу століть та тисячоліть

зберігають пам'ять народу про його минуле. Інформаційний потенціал назв великий та різноманітний. Кожна назва відображає якість особливості так званого об'єкта, що обумовлює ефективність залучення географічних назв для вирішення різноманітних історичних, географічних і лінгвістичних задач. Виключно важливе практичне значення має адресна функція назв, здатність вказувати де знаходиться той чи інший об'єкт, де відбулася та чи інша подія. Ця функція назв використовується у всіх видах діяльності з управління суспільством і його обслуговуванні та прив'язується до місцевості за допомогою назв.

Основною метою даної роботи є визначення необхідності перекладу власних імен і географічних назв в тому числі, способів їх перекладу. Визначення найбільш вірних способів для передачі змісту тієї чи іншої назви, а також коротке висвітлення теми мови в сучасному світі. Також метою є розгляд ситуації перекладу французьких географічних назв в сучасній публіцистиці.

Дослідження присвячене розгляду системно-мовних і контекстно-мовних властивостей французьких назв. Актуальність дослідження визначається необхідністю комплексного опису французьких назв, яке враховувало б як системно-мовні, так і контекстно-мовні властивості даних одиниць, і обумовлена недостатньою розробленістю у французькій граматиці. Актуальність вивчення цієї проблеми також полягає в повсякденному вживанні власних назв, а також у випадках їх невірного перекладу.

Власні імена завжди цікавили лінгвістів і були об'єктом численних досліджень на базі німецької, англійської, португальської та інших мов. Загальні відомості про французькі імена містяться в теоретичних і практичних роботах з граматики французької мови (Василь'єва, Піцкова, Реферовської, Гака, Скреліна, *Damourette, Wagner* та інш.).

Матеріалом для аналізу контекстно-мовних властивостей імен, географічних назв, організацій, газет послужила сучасна французька публіцистика: газети *Libération, Le Figaro, Le Monde, L'Evadé*, інтернет-видання цих та інших газет.

Об'єктом дослідження є французькі власні імена, географічні назви, тощо. Предметом дослідження – парадигматичні й синтагматичні властивості французьких назв.

Для того, щоб грамотно писати іноземні імена українською, необхідні знання відповідних правил і принципів. Однак вірність написання – це щось відносне, мінливе з появою нових норм, розпоряджень та інструкцій. Необхідно також уявляти собі, як вчинити, якщо не виявиться необхідного правила для перекладу.

При перекладі власних імен (імені особи, географічних назв, назви підприємств, газет та інш.) може бути використаний один із наступних прийомів: а) переклад; б) транслітерація; в) транскрипція.

Переклад використовується дуже рідко, а саме, коли потрібно передати назву організацій, значущих елементів географічних назв (наприклад, *Bas-Rhin* – *Нижній Рейн*) та в деяких інших випадках. До перекладу можна віднести й використання національних форм особистих імен (*Лев* замість *Léon*, *Іоанн* замість *Jean*) та географічних назв (порівняємо: *La Chine* та *Kumai*).

Транслітерація – це відображення літерами однієї мови написання імені власного в іншій мові на підставі умовної відповідності знаків двох абеток при дозволеному відступі від реальної вимови. Транслітерація використовувалась при перекладі з французької в 18 – 19 ст. В ті часи писали, наприклад, *Дідерот* (*Diderot*), *Беранжер* (*Béranger*) замість *Дідро* та *Беранже*. Традиція зберегла залишки транслітерації у відображенні французьких німих приголосних (*Марат*, *Мюрат*, *Капет*, *Гюго*), буквосполучення *il(l)* (*ль* замість *й*: *Версаль*), буквосполучення *au*, *eu* (*ай*, *ей* замість *e*, *ε*), німого *e* та інш.

В даний час основним засобом передачі власних імен при перекладі є практична транскрипція, тобто відображення звучання даного слова за допомогою літер іншої мови. Це звучання завжди є приблизним, тому що системи фонем в українській та французькій мовах не співпадають. Але ж поступово виробляються певні правила передачі звуків однієї мови графічними засобами іншої.

На думку В. Г. Гака, щоб вірно перекласти французькі власні імена необхідно:

1) Вміти вірно прочитати французьке слово. У французьких власних імен нерідко зустрічаються відхилення від звичайних правил читання, залишки давньої орфографії. В багатьох випадках тільки довідники можуть дати відомості про вірну вимову того чи іншого власного імені.

2) Знати, як потрібно відображати українськими літерами ті чи інші фонemi французької мови.

3) Знати правила графічного оформлення французьких власних імен в українській транскрипції (використання дефіса, апострофа, великих літер).

4) Знати традицію передачі власного імені в українській мові.

Розглянемо деякі особливості читання французьких власних імен. Так, наприклад в назвах та іменах, що утворилися від поєднання двох слів (або слова з артиклем), кожна частина зберігає своє звучання: *Descartes* – *Декарт*, а не *Дескарт*; *Montfaucon* – *Монфокон*, а не *Монтфокон*.

А кінцеві приголосні (*r, s, st, t, z*) у власних іменах вимовляють частіше там, де в звичайних словах вони залишаються невимовними. Так, завжди читають такі закінчення: *-ès: Jaurès* – *Жорес*; *-ez: Mathiez* – *Мать'єз*.

Спостерігаються й коливання у читанні фінальної літери в таких закінченнях, як: *-as, -us, -os, -is, -at, -it, -st* та інш. (в цих випадках треба звертатися до довідника): *-as: Barras* – *Баррас*; але: *Thomas* – *Тома*. А от у закінченнях *-ier, -iers* літера *r* зазвичай не вимовляється: *Poitiers* – *Пуать'є*.

Так, літера *s* не вимовляється у французьких іменах перед іншими приголосними в тих випадках, де її можна замінити на *accent circonflexe* (частіше перед *t, l, n, m, d*): *Duchesne* – *Дюшен*; *Guesde* – *Гед*.

В деяких іменах перед літерою *v* зустрічається невимовна літера *b*: *Lefebvre* – *Лефевр*; *Fabvier* – *Фавье*.

У сполученнях *au, eu, ou, uу* літера *у*, що знаходиться наприкінці або ж перед приголосним, вимовляється як одна, а не дві літери *i*. Тому в таких випадках вищезазначені сполучення треба транскрибувати як *e(ε), уа, юи*.

Наприклад: *Epernay* – *Еперне*, а не *Еперней*; *Duquoytren* – *Дююитрен*, а не *Дююйтрен*; *Ferney* – *Ферне*, а не *Ферней*.

Такі сполучення як **ау**, а іноді й **оу** перед голосними в деяких випадках вимовляються окремо: *ай* (а не *ей*), *ой* (а не *уай*). Слова з такими сполученнями (особливо *ау*) потрібно перевіряти за довідником. Наприклад: *Bayonne* – *Байонна*; *Bayard* – *Байар*.

Слід зазначити, що виникають й певні труднощі у вимові французьких імен іншомовного походження: німецького (ельзаського), фламандського, провансальського.

Так, наприклад в ельзаських та фламандських іменах **ch** вимовляється як **к**: *Vloch* – *Блок*, а не *Блош*, **lh** в провансальських іменах вимовляється **й**.

Розглянемо графічні особливості при перекладі французьких власних імен (використання дефіса, апострофа, великої літери).

У прізвищах, якщо артикль (прийменник) пишуть французькою з великої літери, тоді українською треба писати одним словом з прізвищем: *La Fontaine* – *Лафонтен*; *Le Sage* – *Лесаж*; *Du Guesclin* – *Дюгеклен*; *Du Bellay* – *Дюбелє та Дю Белє*.

Але якщо прийменник пишуть з маленької літери, тоді українською його пишуть окремо, або з апострофом: *d'Alambert* – *Д'Аламбер*.

А в географічних назвах артиклі пишуть з великої літери та за допомогою дефісу. Наприклад: *Le Creusot* – *Ле-Крьозо*; *la Manche* – *Ла-Манш*.

Всі артиклі, прийменники, що входять до складу географічних назв слід писати українською за допомогою дефісу: *Bar-le-Duc* – *Бар-ле-Дюк*; *Pic du Midi* – *Пік-дю-Міді-де-Бігор*; *Clichy-sous-Bois* – *Кліши-су-Буа*; *Castillon-et-Capitourlan* – *Кастійон-е-Капітурлан*.

В деяких випадках апостроф зберігається: *l'Ile-Adam* – *Л'Іль-Адан*; *Fort-l'Ecluse* – *Фор-л'Екюз*.

Частини географічних назв, що мають власне значення (*Mont, Port, Fort, Mer, Saint, etc.*), як правило, не перекладаються. Наприклад: *Mont-Blanc* – *Монблан*, а не *Гора Блан*; *Fort-Mahon* – *Фор-Маон*; *Port-Louis* – *Пор-Луї*.

Прийменники й союзи, що входять до географічних назв, не перекладаються, а транскрибуються. Наприклад: *Lanouvelle-devant-Nancy* - Ланьовіль-деван-Нансі; *Grez-en-Bouère* - Мрій-ан-Буер; *Dives-sur-Mer* - Див-сюр-Мер.

Винятки становлять:

а) прийменник **sur** перед назвою річки, якщо вона має в українській транскрипції закінчення жіночого роду **-а**: *Chatillon-sur-Seine* – Шатійон на Сєні, або Шатійон-сюр-Сєн (друга транскрипція – частіше);

б) союз **et** в назвах департаментів: *Loir-et-Cher* – Луар і Шєр; *Lot-et-Garonne* – Лот і Гаронна;

Слід зазначити, що назви річок не приймають закінчення жіночого роду **-а**: (*la*) *Sèvre* - Сєвр, а не Сєвру; (*La*) *Vilaine* - Вілен, а не Вілена.

Виняток становлять назви наступних річок, які українською пишуть із закінченням жіночого роду **-а**: *V'èna*, *Гарона*, *Жиронда*, *Йона*, *Луара*, *Марна*, *Рона*, *Сарта*, *Сєна*, *Сома*, *Сона*, *Уаза*, *Шаранта*, *Ена*; проте вони втрачають кінцеве **-а** в складних найменуваннях: *Neuilly-sur-Seine* – Нейї-сюр-Сєн.

Відомо, що в назвах департаментів перекладається слово, що уточнює розташування департаменту: *Haute-Marne* – Верхня Марна; *Bas-Rhin* – Нижній Рейн; *Alpes Maritimes* – Приморські Альпи.

Всі інші значущі елементи, що входять до складу назви департаменту, зазвичай не перекладаються: *Bouches-du-Rhone* – Буш-дю-Рон; *Cote-d'Or* – Кот-д'Ор.

Небагато географічних назв Франції зберегли традиційне написання українською, що не відповідає французькому звучанню. Це міста: *Париж*, *Реймс*, *Мец*, *Гавр*, *Версаль*, *Марсель*. Так у деяких назв жіночого роду з'являється **-а**: *Тулуза*, *Байона*. Назви *Рейн*, *Ельзас*, *Лотарингія*, *Вогези* транскрибуються з наближенням до німецької вимови, а *Савойя*, *Ніца*, *Корсика*, *Аячо* - з наближенням до італійської.

Що стосується перекладу назв французьких вулиць, площ, міських визначних пам'яток, то зазвичай відомі найменування такого роду

перекладаються таким чином: *Les Champs-Élysées* – Єлисейські поля; *Boulevard Sébastopol* – Севастопольський бульвар; *Place de la Concorde* – Площа Згоди; *Bois de Boulogne* – Булонський ліс; *Notre-Dame de Paris* – Собор Паризької Богоматері; *Pont-Neuf* – Новий міст.

Іноді можна зустріти і транскрипцію подібних назв: *Нотр-Дам*; *Пон-Ноф* та інш.

Значні ж найменування менш відомих пунктів міста зазвичай не перекладаються: *Rue du Bac* – вулиця Бак, а не вулиця Порома.

Назви періодичних видань не перекладаються, якщо це не викликано особливими умовами контексту. Початковий артикль в транскрипції опускають: *«L'Humanité»* – «Юманіте»; *«Le Point»* – «Пуен».

Самі назви установ або транскрибуються, або перекладаються. Наприклад: *«La Banque de Paris et des Pays-Bas»* – «Паризько-Нідерландський банк» або «Банк де Пари е де Пеї-Ба». У більшості випадків все ж прийнятий переклад подібних найменувань.

Найменування політичних партій і масових організацій також перекладаються. Наприклад: *La Confédération Générale du Travail* – Загальна конфедерація праці.

Скорочені найменування передаються, виходячи або з українського, або з французького варіанту скорочення.

Так, назви партій та профспілкових організацій часто передаються, виходячи з українського перекладу: *PCF* – ФКП, *CGT* – ВКТ, *CFTC* – ФКХТ; *Rassemblement pour la République* – Об'єднання в підтримку Республіки (ОПР).

Власні імена, як правило, передаються шляхом транскрибування. Жодним чином транскрипцію імен французів не слід наближати до звучання німецьких, англійських та інших імен.

Так, слід передавати українською: *Gustave* - Гюстав (а не Густав); *Robert* – Робер (а не Роберт) і т. д.

А жіночі імена часто приймають закінчення **-а**: *Marguerite* – Маргарита; *Isabelle* – Ізабелла та зокрема всі імена, що закінчуються на **-ета**, **-іна**, **-ана**. Не

набувають закінчення **-а** імена: *Маріон, Сюзон, Мадлон, Сесіль, Ніколь, Елен, Ірен, Мадлен, Марі, Софі, Люсі, Констанс, Соланж* і деякі інші.

Традиційно не транскрибують, а перекладають імена французьких королів і їх прізвиська, наприклад: *Clovis – Хлодвіг; Charle-magne – Карл Великий; Philippe IV le Bel – Філіп IV Красивий*. Слід також зазначити, що в іменах Луї-Філіп і Луї-Наполеон, пишуть не Людовик, а Луї.

При перекладі українською в французьких текстах зустрічаються назви місць, що знаходяться за межами Франції, а також імен не французів, їх слід передавати, виходячи не з французької вимови, а із звучання цього імені на мові даного народу або ж із традиції української транскрипції.

Тому, якщо ми зустрічаємо італійські назви такі як: *Véronèse, Titien або Venise, Plaisance, Rome*, тоді їх слід транскрибувати як: *Веронезе, Тиціан, Венеція, П'яченца, Рим*, а не «Веронезе», «Тісьєн», «Веніз».

Французи часто по-своєму називають німецькі географічні пункти, особливо ті, що розташовані в Німеччині. Їх слід транскрибувати, виходячи з традиції в українській мові. Наприклад: *Bavière, Bade, Forêt-Noire, Rhénanie, Aix-la-Chapelle, Trève, Hesse, Palatinat* слід передавати українською: *Баварія, Баден, Шварцвальд, Рейнська область, Аахен, Трір, Гесен, Пфальц*, а не «Бавьєр», «Бад» і т. д.

Особливу проблему представляє транскрипція географічних назв Бельгії та Швейцарії.

Бельгія – двомовна країна, в якій проживають валлонці (ті, хто говорять французькою) і фламандці (ті, хто говорять нідерландською). Тому багато бельгійських географічних назв мають подвійну форму: французьку і нідерландську, наприклад: *Liège – Luik; Malines – Mechelen; Anvers – Anwerpen, Gand – Gent*.

Південнобельгійські (валонські) назви в даний час прийнято передавати, ґрунтуючись на французькому варіанті назви: *Льєж, Намюр*. Назви північнобельгійські (фламандські) транскрибуються, виходячи з нідерландського джерела: *Антверпен, Мехелен, Гент* і т. д. Дві річки,

перетинають всю країну, та мають по дві назви: *Еско (Шельда)* та *Мез (Маас)*.

Аналогічне становище має місце і в багатомовній Швейцарії. Тут французькі назви зберігаються лише за географічними назвами французької частині країни: кантони Женева, Во та інш.

Треба зазначити, що проблема передачі власних назв дуже стара. Різноманітні складності й помилки пов'язані з нею, швидше за все, будуть виникати в силу як суб'єктивних, так і об'єктивних причин. Однак кількість невірних перекладів і помилок залежить від того, з якою серйозністю ми підійшли до цього питання. Причини, за якими при передачі власних назв іноді виникають проблеми, в більшості своїй пов'язані з мовними посередниками, тобто перекладачами, викладачами іноземних мов і журналістами, які не завжди бачать проблеми і не завжди мають достатню компетенцію, щоб вирішити їх.

Зазвичай, перекладають власні імена українською, використовуючи правила транскрипції, транслітерації або калькування.

При транскрипції слово записується літерами абетки, при цьому акцент робиться на точну відповідність звучання слова мови оригіналу. Через відмінності деяких звуків в українській та іноземних мовах, як правило, існує кілька варіантів транскрипції. Приживаються зазвичай ті варіанти, що є ближчими до природи української мови.

При транслітерації кількість розбіжностей менше, оскільки слово перекладається по літерах згідно з таблицею відповідностей символів, але цей переклад далеко не завжди відповідає реальному звучанню слова в мові оригіналу. Крім того, він не завжди зручний у вимові для носіїв української мови.

Також кожен перекладач повинен і зобов'язаний знати про об'єктивні діалектичні протиріччя, пов'язані з функціонуванням імені в іншому мовному середовищі. Тільки завдяки цьому можна уникнути суб'єктивних помилок і розбіжностей.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бакастова Т. В. Имя собственное в художественном тексте. *Русская ономастика: сб. науч. тр.* Одесса : ОГУ, 1984. 157 с.
2. Гак В. Г., Григорьев Б. Б. Теория и практика перевода. Французский язык. Москва: Интердиалект+, 2001. 456 с.
3. Ермолович Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. Москва: Р. Валент, 2001. 200 с.
4. Реферовская О. В. Путешествие по миру: языки 2-е изд. Москва: Просвещение, 1987. 330 с.
5. Никонов В. А. Системы личных имен у народов мира. Москва: Наука, 1989. 383 с.
6. Шубов Я. И. Некоторые особенности орфографии и транскрипции иностранных личных имен. *Орфография собственных имен.* Москва, 1965. С. 21–24.
7. Baylon Ch., Fabre P. Les noms de lieux et de personnes. Paris: Nathan: Université.
8. Guery L. La presse régionale et locale. Paris: CFPJ, 1992. 127 p.
9. Guillauma Y. La presse en France. Paris: La Découverte, 1988. 734p.
10. Viallon Ph. L'analyse du discours de la télévision. Paris: Presses Universitaires de France, 1996. 128 p.
11. Saint – Nazaire: un cambriolage sur le mistral. URL: http://www.lepoint.fr/politique/1885213_20.php.
12. Lucas G. Espagne: le chômage ne frapperait plus. URL: <http://latribune.fr/actualités/21628-040-ECH>.

АНОТАЦІЯ

Чурсінова О. О. Переклад власних імен та географічних назв в контексті французької публіцистики.

В статті розглянута і визначена необхідність перекладу власних назв і географічних назв, в тому числі способів їх перекладу. Визначені найбільш відповідні способи для передачі змісту тієї чи іншої назви, а також коротко

висвітлена тема мови в сучасному світі. Зображена ситуація перекладу французьких географічних назв в сучасній публіцистиці. Акцентується увага перекладачів на об'єктивних діалектичних протиріччях, пов'язаних з функціонуванням імен чи назв в іншому мовному середовищі.

Ключові слова: власні імена, географічні назви, транскрипція, транслітерація, переклад.

SUMMARY

Chursinova O. O. Translation of Names and Geographical Names in the Context of the French Publicist.

The article is devoted to considers and defines the necessity of translating proper names and geographical names, including the ways of their translation. The most appropriate ways to convey the content of a title are identified, as well as a brief overview of the subject of language in the modern world. The situation of translation of French geographical names in modern journalism is depicted. The attention of translators is focused on the objective dialectical contradictions associated with the operation of names or names in another language environment.

Keywords: proper names, geographical names, transcription, transliteration, translation.

І. Д. Юрченко
(м. Бахмут)

УДК 821.111

ПРОБЛЕМАТИКА КНИГИ С. РУШДІ «EAST, WEST»

Останніми роками зростає інтерес до романного мультикультурного світу англомовних письменників зі Сходу. Одним із найяскравіших представників постмодерної літератури Британії, символічна творчість якого вражає своєю глибиною та величезним простором для безкінечних інтерпретацій, є Салман Рушді. Його твори вже не один десяток років набувають поширену популярність серед сучасних читачів. Британський письменник індійського походження вдало створює атмосферу легкості та невимушеності, але разом з

цим намагається змусити кожного замислитися і знайти щось нове для себе. У його алегоричних романах розглядаються історичні та філософські питання за допомогою сюрреалістичних персонажів, задумливого гумору та виразного чи мелодраматичного прозового стилю. Його ставлення до чутливих релігійних та політичних суб'єктів зробило його суперечливою фігурою.

Метою запропонованої статті є висвітлення проблематики книги С. Рушді «East, West» (1994) у контексті літератури постмодернізму.

Центральна тема творчості С. Рушді – двоїста, «гібридна» ідентичність мігрантів східного походження в новому світі англійської метрополії, зіткнення західної і східної парадигм мислення, проблеми міжконфесійного і міжетнічного протистояння, «вживлення» іншокультурних парадигм в магістральну культуру метрополії в умовах глобалізації, боротьба з фанатизмом в питаннях релігії і віри [2; 5].

У рамках аналізу творів С. Рушді треба акцентувати значення поняття «мультикультуралізм», який є невід'ємним елементом у зображенні героїв британського автора з точки зору культури та ідентифікації. Треба зазначити, що на сучасному вивченні літературного процесу межі ХХ-ХХІ століть велика кількість науковців намагається знайти влучне пояснення даному терміну. У загальному сенсі, мультикультуралізм – це спосіб існування різних культур в межах одного суспільства, які не асимілюються одна з іншою.

О. М. Фалєєв у роботі «Постмодернізм і гуманітарна проблематика» виокремлює такі основні риси постіндустріального мистецтва, як плюралізм, децентрація, фрагментарність, еkleктизм та діалогізм [7]. Остання характеристика є особливо важливою, тому що тільки через діалоги народжується істина, що для сучасною людини є проблемою. Через постійні буденні справи, кар'єрний ріст та власне становлення, сьогоденний індивід піклується лише про себе і формує лише егоїзм та самолюбство, що і підкреслюють митці у своїх творах. Для письменників-мультикультуралістів це набуває великого значення, бо тенденції одного світу стрімко впливають на інший і, разом з цим, руйнує традиції та правила.

Так, збірник оповідань С. Рушді «East, West» (1994) – це книга, розділена на три розділи: «Схід», «Захід» та «Схід, Захід». Історії, викладені у творі, як переконливі, так і провокуючі, є найкращим зображенням феномену пристосування між двома багатими світами. Як і різниця в культурах, так і кожен розділ має кардинально різні відтінки почуттів. Схід зображується письменником, ніби це серія цікавих казок з Індії. Тут відбуваються дивні речі, але певною мірою цього можна очікувати від фантастичних історій закордонного світу. У частині «Схід, Захід» С. Рушді нагадує нам, що хоча інші культури можуть здаватися чужими, знайомство з ними є єдиним фактором, який може зробити образ людського абсурду нормальним.

Панорамна картина проблем в оповіданнях С. Рушді «East, West» дуже різнобарвна, і, якщо перша і друга частина створюють опозицію один з одним, то остання – зображає наслідки такого «альянсу». В оповіданнях на першому плані завжди виступає людина з її глибинним внутрішнім світом та самотністю. Усі історії збірки здаються легкими, з долею іронії та невимушеності, але при цьому виникає почуття руйнування та загубленості персонажа як особистості. Саме на цьому і наголошує С. Рушді у своїх творах, що у часи стрімкого розвитку життя та технічного прогресу, люди забувають про свою автентичність, бо намагаються пристосуватися до іншої культури. Але для британського письменника індійського походження батьківщина – це та невмираюча енергія, яка надає сили і робить людину постійно щасливою. Як зазначає український дослідник Д. М. Мазін, «Для письменника-експатріанта Рушді, закинутого в інше культурне середовище, пам'ять, минуле виявляються якщо не основою світосприймання та світоуявлення, то принаймні постійними темою і джерелом образності» [3, с. 86].

Оповідання «Good Advice Is Rarer Than Rubies» зображує, що популярна тенденція виїзду за кордон у пошуках щасливого життя та успіху у Британії не має нічого спільного з головною героїнею Реханою, яка, навпаки, руйнує свій шанс потрапити за кордон. Вона відповідає на всі питання невірро, відмовляється від паспорту та радісна повертається додому на улюблену

роботу: «Now I will go back to Lahore and my job. I work in a great house, as ayah to three good boys. They would have been sad to see me leave» [8, с. 32]. Вона, як і сам автор, наголошує на тому, що може бути щасливою на своїй батьківщині.

З такою проблемою зіткнувся і головний персонаж оповідання «At the Auction of the Ruby Slippers». Аукціон – це головний свідок, місце, де відбуваються головні події. Чарівні башмаки – це засіб здійснення мрій. Не дивлячись на те, що місце дії зібрало велику кількість людей із різних верст населення та різного статусу, одне залишається не змінним – їхнє бажання повернутися додому. Головний герой навіть ставить риторичне питання: чи розуміють чарівні башмачки метафоричне значення «дім» для кожного відвідувача: «They promised to take us *home*, but are metaphors of homeliness comprehensible to them, are abstractions permissible?» [8, с. 131]. У наведеному фрагменті письменник зображає, наскільки люди надають значення дрібницям та культивують деякі об'єкти. На прикладі головного героя, який надає людської подоби башмачкам та ставиться до них як до живого предмету, ми бачимо печальну тенденцію індустріального суспільства, де речі цінніше за людину.

Треба зазначити, що оповідання «At the Auction of the Ruby Slipper» – це інтерпретація роману Л. Баума «Чарівник Країни Оз» (*The Wonderful Wizard of Oz*, 1900), а сама Гейл – це алюзія на образ Чарівника з цієї книги, який полишає надію на повернення додому. Оповідач навіть моделює ситуацію: «If she wished, I would say, she could use them to travel to Mars and bring the spaceman back to Earth» [8, с. 134], – де він готовий пожертвувати цим чарівним призом, аби знов знайти внутрішню гармонію та затишок.

Вирішальну крапку у проблемі «Батьківщина та дім» ставить оповідання «The Courter» з частини «Схід, Захід», де сам С. Рушді відкрито показує, що ніякої асиміляції між двома культурами бути не може, бо це несе руйнівний характер, просякнуте абсурдом, який сучасний світ всіляко намагається приховати. Образ Мері-Звичайно є саме таким прикладом. Героїня щиро намагалася пристосуватися до Англії та її побуту, але туга за вітчизною і

постійні спогади тільки погіршують здоров'я жінки, яка одного разу не витримує і ставить крапку: «I must go» [8, с. 184], – рішуче говорить Мері, і всі домочадці дійсно розуміють це рішення. Повернувшись до Бомбею, її аритмія пройшла і, вона почуває себе щасливо, навіть у дев'яносто один рік: «After her return to Bombay, she never had a day's heart trouble again; and, as the letter from her niece Stella confirmed, at ninety-one she was still going strong» [8, с. 184]. Отже, повернувшись додому, в рідну країну, людина в будь-якому віці може відчувати себе здоровою і щасливою.

Стосовно головного героя, який отримав паспорт громадянина Британія (спочатку він постає перед читачами хлопчиком, а потім вже чоловіком), туга за батьківщиною не полишає його думок. «...обирай, обирай», «...choose, choose» [8, с. 186], – лаконічний вислів, який постійно переслідує головного героя. Рефреном виступає і опис арканів, які він відчуває на своїй шиї – це тільки підтверджує той факт, що оповідач так і не зможе зробити вибір і залишатиметься на роздоріжжя обох культур. Як зазначає О. Ю. Колесников, «бажання героя втекти від своєї крани та сім'ї та прагнення пристосуватися до західної культури, ніби заманюють його у пастку, залишаючи у напівпозиції» [2, с. 108], тобто роблять заручником власного рішення та вчинків, які не дають змогу реалізувати себе як особистості.

Постійні опозиційні стосунки роблять твори С. Рушді як логічними, так і алогічними для обох культур. Російський літературознавець С. П. Толкачов виділяє метод гібридизації – як головний спосіб зображення міжкультурного світу автора «Сатанинських віршів». Саме завдяки йому реалізується альтернативна картину світу – через протистояння добра і зла, життя та смерті, Бога чи Диявола. Дослідник наголошує на тому, що «...протиставляючи бінарні опозиції добра і зла, ...а потім через деконструкцію цих опозиції, С. Рушді показує, що антитетичні подвійності фактично взаємозалежні, і, як правило, взаємодіють між собою. Навіть сутності, найбільш відмінні одна від іншої, в цьому сенсі виявляються гібридами» [5, с. 180].

Так, в оповіданні «The Harmony of the Spheres», незважаючи на назву,

гармонії зовсім не відчувається, а відносини між чотирма заплутаними душами можна вважати абсолютно алогічними. Хан намагається жити з провиною у зраді найкращому другу. Еліот – божевільний, котрий так і не може подолати свої внутрішні переживання. Люсі заплуталась у собі, але намагається усе змінити та повернути романтику у стосунки з близькою людиною. І Мала, яка постійно намагається дотримуватися правил та засуджує антибогемну поведінку на борті, як з'ясовується, постійно зраджує Хану. С. Рушді ставить питання: «любов чи божевілля панує між усіма героями?», на яке читач повинен відповісти сам. Кожен із цих персонажів становить антитезу один одному, бо ототожнює різні культурні сфери. Проте рух однієї людини чинить серйозний вплив на життя інших, що і становить між ними цю гармонію сфер. Хан і Мала, буквально чужі Еліоту, правдиво чужі західному суспільству, в якому вони живуть. Тому їхній вплив один на одного і створює ефект гібридизації, який руйнує долі усіх героїв.

Проблема внутрішньої дисгармонії, яка межує із божевіллям, розглядається також в оповіданні «Yorick», де рушдівська версія хрестоматійного сюжету дуже відрізняється від першоджерела. Автор зображує Гамлета як свого роду лиходія. Якщо Йорик – головний герой історії, тоді Гамлет – антагоніст. С. Рушді так блискуче реконструює персонаж Гамлета, що шекспірівський герой стає демонічним та «хибним» образом, показаний невпевненою у собі дитиною, яка прагне помститися своєму батькові. Постійні чвари, спроби отримати батьківське визнання і психологічні дитячі травми, доводять Гамлета до божевілля. «He was a lonely child, who saw in Yorick a father as well as a servant, viz. the best, the perfect father, for every son would make his father a slave» [8, с.102], – саме тут оповідач намагається дати нам зрозуміти, що Гамлет – це лише самотня дитина, яка всіляко намагається привернути увагу оточуючих, але відчуває лише байдужість. Тому його вчинки можна прирівнювати до вчинків душевнохворих осіб. В останніх рядках оповідання яскраво показується, що його розум затуманюється. Гамлет випиває отруту і позбавляє себе від страждань: «...his cracking brain confuses...; until at last the

prince, who once turned Speech to Poison, drinks from a poisoned cup ... and then dead marches, and also marches of the living...» [8, с. 117].

Такою інтерпретацією С. Рушді показує, що східна і західна культура не можуть бути зрозумілою одна для одної, і що, прочитавши одне оповідання, трактування подій для людей із різних світів буде зовсім різним. Але, як наголошує Д. М. Мазін, сам письменник підкреслює, що його погляд, тобто погляд людини східного світу, є лише одним із мільйонів різних точок зору і не є істиною [3, с. 84].

У розкритті проблематики книги неможливо оминати тему релігії, яка для людини Сходу грає чи найголовнішу роль, у той час, як західне суспільство поступово відходить від цього. «The Prophet's Hair» – останнє оповідання з частини «Схід». Образ волосся Пророка Муххамеда містить у собі багатогранне значення. По-перше, ми можемо визначити, що це дійсно релігійна цінність і символ мусульманської культури. Але разом з цим автор ставить під сумнів саме сакральне значення цього об'єкту, він характеризує реліквію як предмет світського життя і описує його сліпучу красу. Для Хашима, окрім володіння цією реліквією, нічого не змінилося. Він любить і захоплюється нею, як вишуканим об'єктом в будинку. До того ж сам він неодноразово наголошує на тому, що зібрав свої статки завдяки аж ніяк не релігійним «заповітам»: «Hashim was fond of pointing out that while he was not a godly man he set great store by 'living honourably in the world'» [8, с. 64]. Із цього виникає інше значення волосся Пророка Муххамеда: це символ істини чи мудрості, яку, згідно зі священними текстами, може отримати кожен, хто до нього доторкнеться. А істина в сім'ї Хашима полягає в тому, що він має коханку, зовсім не спілкується з дітьми та дружиною, ще і гроші заробляє нечесно. Усі в родині про це знають, але, намагаючись створити образ зразкової сім'ї, просто замовчують. Оволодіння волоссям Пророка Муххамеда робить його одержимим і, тим самим, руйнує все, що він має.

У даного випадку С. Рушді не намагається критикувати релігію як таку, радше, навпаки: показує, що фанатичне ставлення чи релігійний культ у

сучасному світі набирає стрімку популярність. З іншого боку, ця історія показує реалії, де люди намагаються знайти легший шлях чи навіть відповіді, не роблячи ніяких зусиль. Так трапилося з Хашимом, який вважав, що, маючи волосся Пророка, зможе очистити свою душу та пізнати сакральні знання, те ж саме і в Європі, де заможні люди покупали індульгенції аби відкупитися від своїх гріхів.

Отже, С. Рушді у книзі «East, West» намагається відтворити третій світ, синкретичний світ «Схід-Захід», де обидві культури впливають один на одного та утворюють, так би мовити, синтез. Але при цьому письменник не намагається надати варіанти вирішення цього питання. Автор лише підкреслює, що гібридизація обох світів є неможливою, абсурдною. Незважаючи на те, що адаптація до іншої культури ставить персонажів перед питанням, належать вони до неї чи ні, С. Рушді наголошує не на цьому. Суть полягає у тому, щоб визнати: місце людини корениться тільки в її власній позиції. За допомогою багатогранної проблематики прозаїк акцентує силу людського вибору та прийняття найважливіших рішень у житті. У цьому і полягає сенс «рушдівського» художнього світу.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гольтер І. М. Мультикультуралізм у літературі: сучасний погляд на проблему. *Науковий журнал «Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського»*. 2019. № 2. Том 2. С. 64–69.

2. Колесников А. Ю. Восток и запад в произведениях Салмана Рушди и Грэма Джойса. *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*. 2015. № 2 (2). С. 105–111.

3. Мазін Д. М. Особливості художньої актуалізації персонажів у романах С. Рушді. *Наукові записки Національного університету «Кієво-Могилянська Академія»*. 2001. С. 83–87

4. Салганик М. О благотворности сомнений. Сальман Рушди – «Стыд» и другие романы. *Иностранная литература*. 1989. № 9. С. 225–233.

5. Толкачев С. П. Проблемы гибридной идентичности в современной

мультикультурної літературі. *Проблеми філології, культурології і мистецтвознавства*. 2013. № 2. С. 177–182.

6. Чуванова О. І., Теличко І. О. Особливості композиційної організації збірки оповідей Салмана Рушді «Всхід, Захід». *Вісник студентського наукового товариства ДонНУ імені Василя Стуса*. 2013. № 5. С. 208–213.

7. Фалєєв А. Н. Постмодернізм і гуманітарна проблематика. *Інтеграція освіти*. 2010. № 2. С. 3–8.

8. Rushdie S. *East, West*. Vintage International, 1995. 224 p.

АНОТАЦІЯ

Юрченко І. Д. Проблематика книги С. Рушді «East, West».

У статті розглядається проблематика книги С. Рушді «East, West». Автор розвідки досліджує взаємопоєднання західної і східної культур в контексті мультикультурної літератури та їх вплив на світосприйняття героїв твору. С. Рушді створює третій простір, і це дозволяє побачити Схід із західної точки зору, і Захід – зі східною. Письменник не намагається показати різницю між двома світами, а лише підкреслює, що проблема кожного героя пов'язана з його вибором і національною самоідентичністю.

Ключові слова: Схід, Захід, мультикультуралізм, гібридизація, синтез культур.

SUMMARY

Yurchenko I. D. Problems of “East, West” by S. Rushdie.

The work examines the issues of S. Rushdie’s book “East, West”. The author of the article explores the combination of Western and Eastern cultures in the context of multicultural literature and their influence on the worldview of the heroes of a work. S. Rushdie creates a third space, and this allows you to see the East from the western point of view, and the West from the east. The writer does not try to show the difference between the two worlds, but only emphasizes that the problem of each hero is connected with his choice and national identity.

Key words: East, West, multiculturalism, hybridization, synthesis of cultures.

ЗМІСТ

<i>О. М. Алексеева</i> ГЕНДЕРНИЙ АСПЕКТ В СИСТЕМІ ОБРАЗІВ РОМАНУ Г. ДЖЕЙМСА «WASHINGTON SQUARE»	3
<i>В. Є. Белінська</i> ВЕРБАЛЬНА РЕПРЕЗЕНТАЦІЯ КІНЕМАТОГРАФІЧНОСТІ В ПОЕЗІЇ А. КИЧИНСЬКОГО	13
<i>Я. Ю. Голобородько</i> ЛІТЕРАТОГРАФ ПАТРИКА МОДІАНО	25
<i>Дьячок Н. В.</i> ТИПОЛОГИЯ МЕХАНИЗМОВ КВАЗИУНИВЕРБАЦІИ В РУССКОМ ЯЗЫКЕ	38
<i>Е. С. Карпина</i> АВТОРСКИЕ ОТСТУПЛЕНИЯ ПЕНТАЛОГИИ ВС. С. СОЛОВЬЁВА «ХРОНИКА ЧЕТЫРЁХ ПОКОЛЕНИЙ» КАК ФОРМА ВЫРАЖЕНИЯ ИСТОРИОСОФСКОЙ КОНЦЕПЦИИ БЕЛЛЕТРИСТА	47
<i>С. А. Комаров</i> ИНТЕРТЕКСТ РУССКОЙ ПОЭЗИИ В КНИГЕ ОЧЕРКОВ А. В. АМФИТЕАТРОВА «ГОРЕСТНЫЕ ЗАМЕТЫ».....	60
<i>Т.М. Марченко</i> НАЦИОНАЛЬНЫЙ ХАРАКТЕР КАК ОБЪЕКТ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ РЕЦЕПЦИИ В АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XIX ВЕКА	69
<i>О. В. Муратова</i> ПРОБЛЕМА ВІДЧУЖЕННЯ В ХУДОЖНІЙ ТРАНСФОРМАЦІЇ ГРИГОРА ТЮТЮННИКА (НА МАТЕРІАЛІ НОВЕЛ «В СУТІНКИ», «ДИВАК»).....	76
<i>Н. А. Потребя</i> КОЛЬОРОВА ПАЛІТРА В ОПОВІДАННЯХ І. О. БУНІНА	86
<i>О. О. Румянцева-Лахтіна</i> СІМЕЙНИЙ РОМАН В ЛІТЕРАТУРОЗНАВСТВІ: ЕВОЛЮЦІЯ ТА ДИФЕРЕНЦІАЦІЯ ЖАНРУ	94
<i>О. М. Сидоренко</i> СПЕЦИФІКА ІМЕНУВАНЬ ГОТЕЛІВ У ЗАХІДНИХ РЕГІОНАХ УКРАЇНИ	102
<i>І. О. Скляр</i> ПРОГРАМА ПСИХОГРАФІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ФЕНОМЕНУ ТВОРЧОЇ ПРИРОДИ ОСОБИСТОСТІ Й ТВОРЧОГО ПРОЦЕСУ	111

<i>I. B. Чабанова</i>	
USO DE MEDIOS EXPRESIVOS EN LA PUBLICIDAD MODERNA DE ANUNCIOS DE MEDIOS AUDIOVISUALES ESPAÑOLES (EN EL MATERIAL DE LA LENGUA ESPAÑOLA).....	118
<i>O. O. Чурсінова</i>	
ПЕРЕКЛАД ВЛАСНИХ ІМЕН ТА ГЕОГРАФІЧНИХ НАЗВ В КОНТЕКСТІ ФРАНЦУЗЬКОЇ ПУБЛІЦИСТИКИ	127
<i>I. Д. Юрченко</i>	
ПРОБЛЕМАТИКА КНИГИ С. РУШДІ «EAST, WEST»	137

Східнослов'янська філологія

Збірник наукових праць

Випуск 31

Відповідальний редактор

С. А. Комаров

За зміст поданих матеріалів несуть відповідальність автори статей

Підписано до друку 23.10.2019 р.
Формат 60x84 1/16. Ум. др. арк. 9,25.
Наклад 100 прим.Зам. №1636.

ВидавництвоБ. І. Маторіна

84116, м. Слов'янськ, вул. Г. Батюка, 19.

Тел.: +38 06262 3-20-99; +38 050 518 88 99. E-mail: matorinb@ukr.net

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції ДК №3141, видане Державним комітетом телебачення та радіомовлення України від 24.03.2008 р.
