

UNIwersYTET WARSZAWSKI
wydział prawa
DIAMOND TRADING TOUR
WYŻSZA SZKOŁA EKONOMICZNA
w Białymstoku
ZWIĄZEK POLAKÓW DONA

ZBIÓR
RAPORTÓW NAUKOWYCH

Literatura, socjologia i
kulturoznawstwo.
Nauka wczoraj, dziś, jutro.

WARSZAWA
30.05.2015 - 31.05.2015

Część 1

УНИВЕРСИТЕТ ВАРШАВСКИЙ
факультет права
DIAMOND TRADING TOUR
ВЫСШАЯ ЭКОНОМИЧЕСКАЯ ШКОЛА
в Белостоке
СОЮЗ ПОЛЯКОВ ДОНА

СБОРНИК
НАУЧНЫХ ДОКЛАДОВ

Филология, социология и
культурология.
Наука вчера, сегодня, завтра.

ВАРШАВА
30.05.2015 - 31.05.2015

Часть 1

U.D.C. 316+8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

B.B.C. 94

Z 40

Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Druk i oprawa: Sp. z o.o. «Diamond trading tour»

Adres wydawcy i redakcji: 00-728 Warszawa, ul. S. Kierbedzia, 4 lok.103

e-mail: info@conferenc.pl

Cena (zl.): bezpłatnie

Zbiór raportów naukowych.

Z 40 Zbiór raportów naukowych. „ Literatura, socjologia i kulturoznawstwo.

Nauka wczoraj, dziś, jutro..» (30.05.2015 - 31.05.2015) - Warszawa: Wydawca: Sp. z o.o. «Diamond trading tour», 2015. - 100 str.

ISBN: 978-83-65207-20-3 (t.1)

Zbiór raportów naukowych. Wykonane na materiałach Międzynarodowej Naukowo-Praktycznej Konferencji 30.05.2015 - 31.05.2015 roku. Warszawa.

U.D.C. 316+8.2+8.1.1.1.1.1 +8.0.1.8+082

B.B.C. 94

Komitet Organizacyjny Konferencji:

1. В. Окулич-Казарин – (председатель), доктор наук, «Союз поляков Дона»;
2. K. Rączka prof. dr hab. Dziekan Wydziału Prawa i Administracji UW;
3. M. Grzybowski, dr, Prodziekan ds. finansowch Prawa i Administracji UW;
4. J. Turłukowski, Dr, UW;
5. A. Prokopiuk, Rektor, Wyższa Szkoła Ekonomiczna w Białymstoku.

Kolegium redakcyjne konferencji:

1. A. Murza, przewodniczący, «Diamond trading tour»;
2. T. Giaro, prof. dr hab, Prodziekan ds. współpracy z zagranicą i kadry naukowej, UW;
3. Ł. Pisarczyk, Prof. dr hab. UW;
4. A. Bosiacki, Prof. dr hab. UW;
5. A. Bielecki, Dr, UW;
6. B. Powichrowska, dr, Wyższa Szkoła Ekonomiczna w Białymstoku;
7. Д. Стаханов, доктор наук, зав.кафедрой, Таганрогский институт им. А.П. Чехова (филиал) «РГЭУ (РИНХ)»;
8. E. Чекунова, доктор наук, профессор, ЮРИ РАНХиГС.

Grupa robocza: «Союз поляков Дона»: Т. Мартинкова (руководитель), Н. Мишина, М. Ордынская.

Wszelkie prawa zastrzeżone. Powielanie i kopiowanie materiałów bez zgody autora jest zakazane. Wszelkie prawa do materiałów konferencji należą do ich autorów. Pisownia oryginalna jest zachowana. Wszelkie prawa do materiałów w formie elektronicznej opublikowanych w zbiorach należą Sp. z o.o. «Diamond trading tour». Obowiązkowym jest odniesienie do zbioru.

ISBN: 978-83-65207-20-3(t.1)

"Diamond trading tour" ©

Warszawa 2015

SPIS /СОДЕРЖАНИЕ

SEKSCJA 22. FILOLOGIE. (ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

1. Бродська О.О.....	5
ПОЕТИЧНИЙ СТИЛЬ ВАСИЛЯ СТУСА ТА ПАУЛЯ ЦЕЛАНА: ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ	
2. Сивик О. А.....	9
ЛЮДИНА І ПРИРОДА В ТВОРЧОСТІ А. ШТІФТЕРА	
3. Турко М.В.	14
РОМАН «ЧАРІВНА ГОРА» Т. МАННА ЯК ЗРАЗОК НЕМІМЕТИЧНОГО РОМАНУ	
4. Золотухина А. В.	17
ПСИХОЛОГИЯ ПОДРОСТКА И НОВЫЙ ТИП ГЕРОЯ В РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	
5. Zakaraia I. K.	20
THE PRINCIPAL DAVID, ENTREPRENEUR DAVID AND GEORGIAN LITERATURE	
6. Быданцева М. Г.	23
ЖАНРОВО – СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНИ В ПРОЗЕ» ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА	
7. Вацлав Л.В.	37
ІСТОРИЗМ ТА ІСТОРІЯ У ПОВІСТІ І. ФІПЧАКА «БУДІВНИЧИЙ ДЕРЖАВИ»	
8. Жукова Н.Д.	45
ПРОБЛЕМА РАЗЛИЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И РЕАЛЬНОГО МИРОВО НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В ВУЗЕ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ	
9. Диндаренко О.А.....	51
“MOTHER MATURIN”- THE LOST OR THE RESTORED HERITAGE OF THE ENGLISH LITRATURE?	
10. Уваров Ю.В.....	57
ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ТЕТЯНИ КОМЛІК	
11. Иванникова Е.С.....	65
ПОЭТИКА ЦИКЛА РОМАНА «АТЛАНТ РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ» АЙН РЭНД	

12. Плечко А.А.	68
МІСЯЦЕВА СИМВОЛІКА У СЕРЕДНЬОПОЛІСЬКИХ ЗАМОВЛЯННЯХ	
13. Сімович О.	78
ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИКИ ТРАДИЦІЙНИХ ВЕРБАЛЬНИХ СИМВОЛІВ. 2: СУБ'ЄКТИВНЕ	
14. Надточій Ю.М.	83
ОБРАЗНІСТЬ СУЧАСНОЇ ПОЛІТИЧНОЇ МЕТАФОРИ	
15. Астафьева Ю.В., Михайлова Т.В.	85
ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ОТРАСЛЕВЫХ ТЕКСТОВ СТРОИТЕЛЬНОЙ СФЕРЫ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ	
16. Олійник Л.В.	90
СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ НІМЕЦЬКИХ ТЕРМІНІВ-НЕОЛОГІЗМІВ ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ	
17. Олійник Л.В.	92
ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АБРЕВІАТУР ТА СКОРОЧЕНЬ У НІМЕЦЬКОМОВНИХ ТЕКСТАХ КОМП'ЮТЕРНОЇ ТЕМАТИКИ	
18. Чепурна З.В., Лисенко Г.Л.	94
ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ФАХОВИХ МОВ	
19. Сопилюк Н.М., Демянчук Я.І.	98
СПОСОБИ ПЕРЕДАЧІ КАУЗАТИВНИХ КОНСТРУКЦІЙ «FAIRE + INFINITIF» (НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ РОМАНУ МАРКА ЛЕВІ «VOLEUR D'OMBRES»)	



Бродська О.О.

кандидат філологічних наук,
доцент кафедри практики німецької мови Інституту іноземних мов
Дрогобицького державного педагогічного університету
імені Івана Франка

ПОЕТИЧНИЙ СТИЛЬ ВАСИЛЯ СТУСА ТА ПАУЛЯ ЦЕЛАНА: ТИПОЛОГІЧНІ ПАРАЛЕЛІ

Пауль Целан (1920 – 1970) і Василь Стус (1938 – 1985) – сучасники, яких можна без застережень зарахувати до одного покоління, до однієї “хвилі”. Життєвий досвід увібрав зовнішні ознаки біографічних збігів, які тісно переплетені з творчими устремліннями цих двох непересічних особистостей. До того ж існує і спільне поле авторських рефлексій стосовно мистецького покликання.

В. Стус і П. Целан – майстри верлібру. Це засвідчують “Фуга смерті” – найвідоміший твір зі збірки “Пісок з урн” Пауля Целана та дотюремні верлібри зі збірки “Веселий цвинтар” Василя Стуса. В поетичному стилі митців велику вагу мають мовно-образні форми, які несуть потужну “магму почувань” [1, 28]. Ключові слова у збірках демонструють розвиток відчужень, емоцій та морально-психічних станів, що виявляють ліричного героя як протагоніста – учасника драми почуттів. Художньому “я” авторів притаманні “біль”, “жаль”, “туга”, “журба”, “зажура”, “крик”, “сльози”, “ридання”, “самота”, “німота”, “темрява”, “морок”, “могила” і т.д. Для них теми й мотиви – це виходи у внутрішній світ, у невислані листи до інших про власне внутрішнє.

Тут додається ще один показник, надзвичайно важливий як з погляду світовідчуття, так і з точки зору філософсько-естетичних орієнтацій – відчуження від єврейської общини Пауля Целана та переживання своєї національної сутності Василя Стуса. Ці переживання виражалися в особливо чутливому ставленні до мови, постійному прагненні ясності й точності; тематизації й скуппульозному описі екзистенційного страху, терору й спотворення всякої гуманності, у їхньому почутті незахищеності, бездомності, проблематичності усвідомлення власної ідентичності, яка однаково терзала їх обох: у паризькій ізоляції Пауля Целана та тюремній – Василя Стуса.

Єврейський контекст є центральною домінантою поезії Пауля Целана, бо поза ним вона важко проступає з художньої тканини. Це зумовлено насамперед біографічними деталями: жахливі події Голокосту – масового знищення євреїв як етносу – стали для Целана новою точкою екзистенційного відліку і разом з тим шляхом повернення до своїх єврейських витоків. Поезія, таким чином, перетворилась на пошук єврейської ідентичності. З депортацією батьків змінилася і тематика його віршів. Теми і мотиви, які були наявні в його ранній творчості, отримали тепер нове спрямування. Це засвідчує вірш “Schwarze Flocken”, – парафразований фіктивний лист матері, яка повідомляє синові про загибель батька. У цьому творі, як і в інших поезіях, присвячених матері (“Espenbaum”, “Es fällt nun, Mutter, Schnee in der Ukraine”, “Nähe der Gräber”), автор наближається інтонаційно до каддішу – традиційної єврейської заупокійної молитви.

Тепер, матусю, сніжно на Україні...

Вінець Месії – мов разок страждання...

Моя сльоза тебе уже не стріне.

З усіх постав – лиш горде німування... (переклад П.Рихла “Зима” [2, 137])

Чи знає ще хвиля Південного Бугу,

яку тобі, мамо чинили наругу?...

Чи стерпиш, матусю, як в давні роки

ці тихі, німецькі, болючі рядки? (переклад П.Рихла “Близькість могил” [2, 139].

Тема єврейського коріння та трагедія історичного буття наявна у вірші “Radix, Matrix”, що ввійшов до поетичної книги “Die Niemandrose” (1963). Переважну частину текстової фактури займає полемічний діалог ліричного “я” з ліричним “ти”. Очевидно, що ліричне “я” – це сам автор, який шукає свою втрачену ідентичність, а ліричне “ти” – репрезентує втілення цієї ідентичності, яке виходячи з названого у заголовку “материнське лоно” і вказує на матір (праматір, прародительку) чи єврейську громаду. Ліричне “ти” постає з безодень генетичної пам’яті (“vom Abgrund her”, “vorzeiten”), зі споминів буковинського дитинства (“von einer Heimat her”) в такому близькому Целанові образі матері, проте, внаслідок Голокосту, в порожнечі ночі (“im Nichts einer Nacht”), яка підсилена тавтологічно як “ніч ночей” (“Aber-Nacht”). Це – багатократне, заклинальне, так само тавтологічне “ти” (“Aber-Du”) повинно захистити поета, взяти його до свого лона, до своєї спільноти, прилучити до свого кореня [7, 140].

Як розмовляють з каменем, як

ти,

мені з безодень пам’яті, з

вітчизни в сестри дана,

у мене кинута, ти,

ти мені з давніх давен,

ти мені у порожнечі ночі,

ти, в пере-ночі мною

зустрінута, ти

пере-ти –: (тут переклад мій – О.Б.)

Василь Стус завжди гостро відчував і переживав свою самотність, мучився своєю покинутістю, у яких концентрувалося відчуття недосконалості людського “Я”, суспільства і світу. Цей мотив проступає з першої юнацької збірки поета “Зимові дерева”, як і мотив переживання своєї національної сутності. Національне самоусвідомлення поета знаходило вихід не так у декларативній експресії, як у аналітичній роботі поетичної думки в переживанні різних, інколи суперечливих імпульсів:

“Ти вже не згинеш, ти, двожилава

земля, рабована віками,

і не скарать тебе душителям

сибірами і соловками ...” [4, 35].

Саме в цій роботі душі, часом душевній муці, розкривається зміст особистої причетності до національної долі, і він має різні виміри, різне забарвлення – від розпачливого національного самокартання та умовного прийняття бід України, що є власне формою висловлення цих бід:

*“Звіром вити, горілку пити –...
і доби підставляте спите вірнопідданого лице,
і не рюмсати на поріддя,
коли твій гайдамацький рід
ріжуть ливвами на обіддя
кілька сот божевільних літ”.* [4, 37]

до навидовижу інтимного і водночас пророчого переживання жертвовності задля України (цикл “Костомаров у Саратові”). Цей цикл вказує на внутрішню природу Стусового українства, породженого відчуттям історичної скривдженості України і потреби заступитися за неї:

*“Хто ж їй води подать захоче?
Закриє очі хто – скажи?”* [4, 57]

“Трагедія власного існування” наявна і у пізнішій збірці “Веселий цвинтар” і репрезентована такими словами і образними поняттями, як:

*“Я був у натовпі. Я був ніким.
Я сором відчував за власну ницість,
за воєнрабство...”* [3, 184].

Поезії об’єднані у збірку “Веселий цвинтар” сповнені авторського передчуття неминучої Голгофи, готовності лишитися собою наперекір тискові, не роздвоїтися “на себе і страх” як герой його вірша “Еволюція поета”, у якому “ділення” особистості продовжується майже до безкінечності:

*Геніальний поет
роздвоївся (на себе і страх!).
Півпоета роздвоїлося
(на чверть поета і страх!).
Чверть поета роздвоїлася
(на осьмуху і страх!)
Осьмуха поета роздвоїлася
(на понюху і страх!)... [4, 45]*

Найвищий злет поетичного доробку Василя Стуса – збірка таборових віршів “Палімпсести” (так називали в давнину пергаменти, на яких стерто первісний текст і написано новий). Так само свої вірші доводилось відновлювати по пам’яті авторові “Палімпсестів”. Наглядачі під різними приводами забирали окремі поезії, а то й цілі добірки і, як правило, їх не повертали. Образ, що лежить в основі, надзвичайно змістовний і багатозначний. Це один з магістральних образів у поезії Стуса. Вперше поет звернув на нього увагу знайомлячись з поезією Гарсія Лорки, якого перекладав у 60-ті роки. У поезії Василя Стуса весь час накладаються різні стани душі, які на перший погляд заперечують, стирають один одного. Проте попередній стан легко прочитується як давніший текст у палімпсестах, зумовлюючи дивну природну його глибину й багатовимірність. І, нарешті образ палімпсестів розпросторюється (якщо вжити одне з улюблених дієслів Стуса) на долю, історичний шлях України. Це своєрідна “Книга биття” українського народу, в якій стерто стільки важливих “текстів”, які треба терпляче відновлювати, повертаючи народові пам’ять:

*“Гойдається вечора зламана
віть. Це, Господи, сяєво. Це торжество:*

*надій, проминань і наближень, і на-
вертань у своє, у забуте й дочасне.* [5, 61]

У цьому контексті слід відзначити інтертекстуальний зв'язок обох поетів – Василя Стуса та Пауля Целана, оскільки і твори Пауля Целана поліфонічні, багатопланові, де майже за кожним авторським текстом відкривається присутність інших текстів, які були для поета імпульсами, каталізаторами, асоціативними паралелями чи полемічними об'єктами. Його поетична палітра відтворює не тільки художню генезу цієї лірики, але й показує її наснажену прагненням безумовної правди безкомпромісну конфронтацію зі своєю епохою. Вона засвідчила крах гуманістичних ідеалів і небачену за своїми масштабами девальвацію моральних цінностей, трагічним втіленням якої стала катастрофа Голокосту. Все це робить целанівську поезію суголосною напруженим духовним пошукам сучасної доби, її найадекватнішим ліричним вираженням.

Символом непокори, незламності навіть у найважчих умовах, що виражає “волю до опозиції”, протистоїть ворожому світові є поезія “Umhergeworfene, dennoch Fahrende” (“розпорошені, й все ж мандруючі”). Безперечно, що і цей твір прочитується у контексті жертвовної пам'яті (Голокост), але водночас і в перспективі боротьби сучасної людини за елементарні людські права [6, 98]. “Сум” розпорошених мандрівців не безпросвітний, а “незайманий, неузурпований, бунтівливий” – також прямо і недвозначно засвідчують нонконформістську суспільно-політичну позицію автора.

Всі ці та інші чинники дозволяють розглядати творчість Василя Стуса та Пауля Целана в однозначно-аналогічному дискурсі. Вони демонструють не тільки окремі моменти дотику, але нерідко і спільні філософські, естетичні чи поетологічні площини. Однак, вони не означають, що шляхи реалізації поетичних ідей у них тотожні. При цьому їхні художні досягнення не збігаються. Для поетичного письма Василя Стуса, з одного боку, та Пауля Целана – з іншого, без сумніву, характерні як спільні, так і відмінні ознаки. Вони засвідчують доцільність розгляду їхньої творчості у сполуді з типологією, а також взаємодією внутрішніх і зовнішніх чинників, що мають безпосередній вплив на рецепцію тексту.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бондаренко А.І., Бондаренко Ю.І. Час вибору: Вивчення творчості Василя Стуса в школі / Посібник. – К.: Видавничий центр “Академія”, 2003. – 232 с.
2. Рихло П. “Фуга смерті” Пауля Целана в слов'янських перекладах // Вікно в світ. – 1998. – № 2. – С.122-128.
3. Стус В. Веселий цвинтар // Стус Василь. Твори: В 6 т., 9 кн. – Л.: Просвіта, 1994. – Т.1: кн.1. – С.154-196.
4. Стус В.С. І край мене почує: Поезії / Упор. А.І.Лазоренко. – Донецьк: Донбас, 1992. – 295 с.
5. Стус В. Твори: У 4 томах, 6 книгах. – Т. 5 (додатковий). – Переклади. Поезія. Проза. Драматичні твори. – Львів: Видавнича спілка “Просвіта”, 1998. – Т.5. – 388 с.
6. Целан Пауль. Поезії. Антологія українського перекладу / Впорядкування та передмова Петра Рихла. – Чернівці: Букрек, 2001. – Нім. та укр. мовою – 224 с.
7. Paul Celan. Die Gedichte. Kommentierte Gesamtausgabe in einem Band. Herausgegeben und kommentiert von Barbara Wiedemann. – Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2003. – 1000 S.

Сивик Оксана Анатоліївна
Кандидат педагогічних наук,
Викладач кафедри
практики німецької мови
ДДПУ ім. Івана Франка

ЛЮДИНА І ПРИРОДА В ТВОРЧОСТІ А. ШТІФТЕРА

Ключові слова: природа, сюжет, ліризм, стилістика, творчість, ідеалізм, живопис.
Key-words: nature, story, lyricism, stylistic, art, idealism, painting.

Австрійський письменник Адальберт Штіфтер належить до числа найвидатніших прозаїків XIX століття. Адальберт Штіфтер народився 23 жовтня 1805 року в Оберплані, маленькому містечку Південної Чехії, у тій її частині, де Богемський ліс перетинають границі Баварії та Верхньої Австрії (чеська назва містечка – Горні Плана). Тут, на завойованій у лісу рівнині, яка спускалася до Влтави (тут ще у перші століття нашої ери поселились слов'яни, витіснені пізніше германським племенем баварів), до початку XIX стояло близько ста будиночків і церква. До провінційної тиші містечка, заселеного ремісниками, лісорубами, торговцями не швидко докотилося відлуння великих історичних подій, які сколихнули у ті роки Європу.

Німецьке населення Оберплана завжди мало нахил до Австрії з усіма своїми зв'язками – сімейними, торговельними, культурно-освітніми. Сім'я Йоганна Штіфтера, одруженого на дочці місцевого м'ясника Магдалині Фріпес, займалася виготовленням і продажем лляного полотна. У маленького Адальберта дуже рано з'явилася незвичайна цікавість, особлива увага до пророди, живий інтерес щодо змісту і призначення оточуючих його речей. Розвитку природного таланту фантазії сприяла бабуся – Урсула Штіфтер, яка знала незкінченну кількість легенд і казок. У початковій школі Адальберт робив величезні успіхи, і батьки вирішили, що він міг би з часом стати священиком.

Роки навчання у гімназії були періодом строгої монастирської дисципліни і напруженої праці. Божий Закон, стародавні мови і твори античних авторів, новітня література; крім того математика, фізика, астрономія; останні два роки були присвячені вивченню філософії. У 1826 році Штіфтер блискуче закінчив гімназію і отримав право поступати до університету. Попрощавшись із рідними в Оберплані, він вирушив до Відня. Тут він стає студентом права.

Щасливі дні своєї юності Штіфтер відродить в оповіданні «Холостяк» («Der Hagestolz»). У молодіжному гуртку він знайомиться з Фанні Грейпль і невдовзі опиняється у полоні сильного і міцного почуття кохання до цієї дівчини, яке він пронесе крізь усе життя. Він мріє з нею одружитися. Та від самого початку він не вірить у можливе щастя – багатий Матіас Грейпль не віддасть свою дочку за студента без спадку і кар'єри. Його листи до Фанні – яскраві літературні документи, сповнені почуттям горя та докорів сумління через те, що він не в змозі її завоювати.

Умовно-романтичний сюжет оповідання «Кондор», здавалось би, не мав нічого спільного з насправді пережитою його автором драмою. Поєднання ліризму з

іронічною інтонацією, герой – розчарований юнак, який шукає заспокоєння у величчї недоторканої природи, розкрили в авторі романтика. Та уже в цьому першому оповіданні є його «особлива прикмета» – пейзаж, дивовижний у витонченості спостереження і реалістичній конкретності.

«Поступово в австрійських журналах і кишенькових довідниках з'являється низка новел та оповідань, які у 1844 – 1851 роках видавець Густав Гекенаст видав у шести збірках, названих автором «Етюдї» («Studien»)» [7; 27]. Всі оповідання, які увійшли до цієї книги, раніше публікувалися в журналах, та для збірки вони були заново переписані видавцем. Так переробці підлягають і «Записник мого прадіда» («Die Mappe meines Urgroßvaters»), улюблена річ Штіфтера, яка, як «Фауст» Гете, супроводжують його все життя. Преса характеризувала «Етюдї» Штіфтера як *«першу написану вільною, нічим не скutoю мовою книгу, яка завойовує широке коло читачів»* (переклад мій: М.Г.) [7; 29].

Внаслідок переробки змінюється сама стилістика оповідань. Їх тон стає більш стриманим і рівним, приглушуються емоційні вигуки, романтична фразеологія поступається діловій строгості. Штіфтеру вже тут вдається досягти того, що буде декларовано ним пізніше як принцип «крайньої простоти» (die letzte Einfalt). Деякі твори він переробляє композиційно. Автор «Етюдів» все більше відходить від фабульної зацікавленості, концентруючи головну увагу на психологічну, моральну еволюцію персонажів. «Очевидно автор цих оповідань мав на меті у письмовій формі, тобто на папері, захоплюючи й ефективно розказати цікаву історію з дивовижними та неочікуваними змінами подій» [7; 31].

Зріла творчість Штіфтера відзначається загостреною цікавістю щодо моральної природи людини, і його ідеалізацією сільського життя. Він вимагає від людини приборкання пристрастей і морального самовдосконалення; однак його герої частіше виконують «письменницьку програму», досягаючи цілісності характеру і повноти існування, які об'єктивно у змозі були б протистояти деморалізації особистості і відчуженню, що супроводжують еволюцію капіталізму

В чому Штіфтер вбачає джерело внутрішньої гармонії, яку віднаходять його герої? Перш за все, ним являється природа. Герой ранніх новел Штіфтера – прямий нащадок романтичних мандрівників Ейхендорффа і Мюллера або, ще у більшій мірі, сентиментально-пристрасного парубка із романів Жан-Поля, героя, який на лоні природи шукає зцілення ран, нанесених йому брехнею і лицемірством людей. Так, розчарований у коханні герой «Кондора» Густав іде до Америки, примноживши кількість письменників, які отримали іронічну назву «Europamüde» («втомлені Європою»). Вдалині від «зіпсованого» Старого Світу, у горах Кордильєрах Густав прагне «віднайти нові простори для свого збентеженого, пожадливого серця». Природа для Штіфтера не тільки великий цілитель, а й великий наставник. Вперше ця тема звучить у творі «Село над луговиною» («Das Heidedorf»), герой якого, випасаючи отару в степу, віднайшов у природі справжню школу, зрозумівши почуттям ті основні закономірності життя, які можна зрозуміти лише людина старшого віку.

Романтична тема мандрівки посеред природи переходить у зрілі твори Штіфтера. Їй присвячені прекрасні сторінки у «Брігітті» («Brigitta»), «Холостяку». Саме тут розкривається уся майстерність Штіфтера-пейзажиста. Пильність дозволяє Штіфтеру то виділити найяскравіші і найсуттєвіші деталі ландшафту, то намалювати

виразну панораму гір, степів, лісові зарості, то побачити ефект освітлення чи перспективи, здавалось би, суперечливий звичному сприйняттю, та, насправді, на диво точний. Щедра і нестандартна метафорика робить ландшафт автора сповненим життя. Людина живе своїм гармонійним, замкненим у себе життям, і вирування стихій, що час від часу приголомшує людей, – це хвилиний дисонанс, який незабаром вирішується спокійним і благозвучним акордом.

Однак живопис природи у прозі Штіфтера ніде і ніколи не самоцільний. Центром всього цього великого і прекрасного світу є людина. У Штіфтера існує своя діалектика співвідношення природи і людини, не зрозуміла його сучасникам. «Природа є не тільки джерелом благ, але й прикладом і наставником, оскільки постійно демонструє людині досконалість, яка ще нею недосягнута» [3; 14].

Часто в поетичний пейзаж у Штіфтера влітаються деталі, здавалось би, занадто прозаїчні, чужі йому. Спілкування з природою і праця – ось що є рекомендованою Штіфтером панацеєю від усіх пристрастей, які суперечать природним проявам сутності і нахилів людини. Праця не тільки допомагає перебороти згубні пристасті – такі, як ревнощі, що розлучили Августіна і Маргариту, чи пристрасть почуттів, що зруйнувала щастя Штефана Мурая і Брігітті. Праця дозволяє розкрити людині всі свої внутрішні можливості, стати різносторонньою, гармонійно розвиненою. Але для цього діяльність кожного повинна служити на благо інших людей. Недаремно у «Брігітті» Штефан Мурай і сама героїня, не вірячи у повернення власного щастя, знаходять втіху в тому, що перебудова їхніх маєтків сприяє благополуччю селян і процвітанню всієї країни. Теж саме відбувається із Августіном у роки розлуки з Маргаритою, і з полковником – після смерті дружини. Вони обидва прагнуть не тільки будувати і створювати, а й прищеплювати культуру і передавати знання селянам, серед яких живуть.

Одними із головних чеснот для Штіфтера є доброзичливість, душевне тепло по відношенню до ближніх, покірність. Уміння любити, уміння зрозуміти і пробачити – це основа природних і прекрасних людських стосунків. Прощає Брігітта, прощає Августіна Маргарита – і прощення приносить щастя. І навпаки, герой «Холостяка» не зумів пробачити і закрився у собі, що привело його до морального і життєвого краху, і не зміг створити сім'ї. На думку Штіфтера тільки сім'я, діти дозволяють людині жити повноцінно і природньо, беручи участь у процесі вічного оновлення життя. І тому у повістях Штіфтера кохання, як і природа, – велика наставниця, яка у змозі виправити і смішні примхи Тібуріуса Кнайта в оповіданні «Лісова стежина» («Der Waldsteig»), і високомірний аскетизм Родерера-молодшого у «Нащадках» («Nachkommenschaften»).

Так, утопія Штіфтера базується на добровільному і радісному підпорядкуванні людини етичним нормам, які видаються стародавніми і природними. Підкорюючись їм, людина не силує себе, а слідує своїй істинній природі: Штіфтер вірить у те, що у людстві закладена ідея моральної досконалості, яка неухильно втілює свій саморозвиток. Причиною морального конфлікту може стати бажання ухилитися від слідування природним нормам, і при цьому його жертвою стає зазвичай сам норовливий. Та достатньо зрозуміти і прийняти великий моральний закон – і конфлікт легко вирішується, чому сприяють і праця, і вплив інших людей, і спілкування з природою.

У Штіфтера часто з'являється думка про байдужість природи до людських страждань. «А потім, як завжди, сяяло сонце... струмки, як і раніше текли долинами, і тільки вона, наче муха, непомітно пішла з життя» [23; 69] («Записник мого прадіда»). Штіфтер не був матеріалістом і ніколи не відривався від тих релігійних поглядів, які були закладені в ньому католицьким вихованням. І хоча глибока шана до природи, до її могутності і до створеної нею досконалої краси наближає Штіфтера до пантеїзму і витісняє теїстичне уявлення про Бога як творця всього сущого, все ж ідея благих намірів передбачення знаходить місце у його поглядах на світ.

«Бабине літо» – це, у повному розумінні слова, «виховний» роман, історія «олюднення людини» і разом з тим – подальший розвиток штіфтерівської утопії. Генріх Дрендорф, син купця, займаючись наукою, подорожує через усю країну і одного разу потрапляє до незвичайної, мальовничої садиби, в якій у майбутньому став частим гостем. Спілкування з хазяїном «Трояндового дому» (як називає Генріх цей маєток, тому що там із особливою ретельністю культивувалися троянди) – бароном фон Різахом і його близькими друзями – розширює і поглиблює знання Дрендорфа. У маєтку Різаха живуть і працюють слуги, робочі художньо-реставраційної майстерні, селяни на фермі. Місце, яке кожен займає у строгій ієрархії садиби, визначається виконанням певної роботи і духовним рівнем, і все здійснюється із мудрістю і справедливістю. Життєвий досвід Генріха збагачується за рахунок досвіду його старшого друга і наставника. Як і Вільгельма Мейстера, Дрендорф виховує мистецтво і кохання. Пізні кохання Різаха і Матільди, яке обірвалося у роки їхньої молодості, – яскравий урок для Генріха, який вчиться вірити, надіятися і прощати.

У цей світ здійсненої утопії Штіфтер наче переносить самого себе. Барон фон Різах, один із найпластичніших образів Штіфтера, являється очевидним перевтіленням автора, який перетворив у життя Різаха усі свої найпотаємніші мрії. Різах, любитель троянд (у пізній творчості Штіфтера троянди набувають особливого значення як символ прекрасного і символ кохання), покровитель птахів, які знайшли пристановище у його саду, живе посеред прекрасної природи і гарних речей, створених руками умілих майстерів минулого і сьогодення. В його уста автор вклав свої думки про хід історії, про виховання людини, про призначення мистецтва. Різах – Штіфтер вірить у кінцеву перемогу добра і мудрості над злом; він надіється на прогрес техніки, яка полегшить людині її матеріальне існування і звільнить її духовні сили. Важливу роль у моральному вихованні людства він покладає на письменників, художників – на «жреців Прекрасного», які протиставляють нестійкості і капризам історії етичну «постійну величину».

Останні роки життя Штіфтера затьмарені печаллю і хворобами. Виступи критиків дратують його своєю моральною і естетичною сліпотою. Творчі неприємності підсилюються особистими нещастями. У 1859 році раптово пішла з дому його прийомна дочка Юліана, а через деякий час у річці Дунай виловили її труп. Це неочікуване самогубство приголомшило його і до кінця своїх днів він не міг з цим змиритися.

У 1863 році Штіфтер захворів. Запалення печінки напротязі багатьох років псувало йому нерви і вимагало тривалого перебування на воді. Незважаючи на свою хворобу, Штіфтер наполегливо продовжує працювати над «Записником мого прадіда», але відчуває, що йому вже не завершити цю роботу до кінця. Лікарі ставлять діа-

гноз рак печінки. Стомлений від приступів болі і страху перед нестерпною агонією, Адальберт Штіфтер «у ночі на 26 січня 1868 року перерізає собі горло бритвою. Ще непритомний він прожив до 28 січня» [10; 149].

Трагічна смерть Штіфтера дала привід деяким його біографам і дослідникам вбачати у всьому його житті і творчості дещо хворобливо-паталогічне, зацікавленість стихійно-катастрофічними явищами, «екзистенційний жах» ХХ століття.

Поетична чарівність прози Штіфтера, утвердження ним високого гуманістичного ідеалу, його непохитна віра у творчі можливості людини безсумнівно принесли визнання цьому сьогодні відомому авторові.

Література

1. Антична література: Довідник / Буркат О. П., Беляєв Р. С., Вишневська Н. О. та ін. За ред. С. В. Семчинського. – К. : Либідь, 1993. – С. 34-36.
2. Гаврилів Т. Жанрово-видові особливості «Неймовірних подорожей» сучасної австрійської письменниці Ільзе Айхінгер. Питання літературознавства: Науковий посібник. – Чернівці: Рута, 2007. – Вип. 74. – С. 101 – 116.
3. Штіфтер А. Лесная тропа. Повести и рассказы. Пер. с нем. [Сост. и вступит. статья С. 3 – 26. С. Шлапоберской]. М., «Худож. лит.», 1971. – 519 с.
4. Blackall Eric A. Adalbert Stifter, Cambridge 1949.
5. Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart/ von Wolfgang Beutin... – 5., überarb. Aufl. – Stuttgart; Weimar: Metzler 1994.
6. Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart/von Wolfgang Beutin... – 6., verb. und erw. Aufl. – Stuttgart; Weimar: Metzler 2001.
7. Holzinger Lutz: Adalbert Stifter. Seine Welt. – Holzhausen Verlag, Wien 2004. – 241 S.
8. Klein J. Geschichte der deutschen Novellen von Goethe bis zur Gegenwart. – Wiesbaden: Steiner, 1960. – 674 S.
9. Mann T. Die Entstehung des Doktor Faustes: Roman eines Romans. – Amsterdam: Bermann – Fischer, 1949. – 204 S.
10. Roedel Urban, Adalbert Stifter mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Reinbek bei Hamburg 1965.
11. Stifter Adalbert. Werke in sechs Bänden, Mit einer Einleitung vor Karl Pröll, Berlin und Leipzig ohne Jahr (zitiert als ASW).
12. Zymomyra I. Poetik der deutschsprachigen Novelle: Stillbesonderheiten im Kontext der Intertextualität und Kunstanthropologie // Germanistik in der Ukraine. – Jahrbuch Nr. 3. – Kyjiw, 2008. – S. 88 – 95.

**РОМАН «ЧАРІВНА ГОРА» Т. МАННА
ЯК ЗРАЗОК НЕМІМЕТИЧНОГО РОМАНУ**

Ключові слова: міметичний роман, виховний роман, час і простір, фабулізація, символ, інтертекстуальність.

Keywords: mimetic novel, educative novel, time and extend, fable, symbol, intertextual.

Розглядаючи «Чарівну гору» як зразок неміметичного роману, слід в першу чергу з'ясувати поняття міметичного роману, адже міметична форма зображення завжди співіснувала з неміметичною. Д. Чижевський зазначає, що розвиток літературних стилів «іде шляхом постійного хитання між двома протилежними полюсами» [5, 28], маючи на увазі саме ці протилежні стилеві тенденції. Обидві форми зображення можуть співіснувати не лише у межах певної літературної епохи, але й у творчості одного автора. До таких письменників і належить Томас Манн.

Ознаками класичного міметичного роману є екстроспективність, метод «мімезису», психологічна мотивація, каузальний зв'язок, всевідання оповідача-деміурга. Такий роман є «замкненим», завершеним, дія в ньому пов'язана з конкретним часом і простором, у ньому є дія, подія, яка мала місце в минулому, фабула, сюжет, персонажі, що являють собою типи й характери. А експериментальному неміметичному роману притаманні інтенсивний час і простір, інтроспективність, відсутність цікавості до об'єктивної дійсності, деєпізація і дефабулізація, деіндивідуалізація персонажів, символічність, абстрагування, на перший план висуваються рух свідомості, техніка монтажу, цитати, втрата оповідачем своєї суверенності – він може злитися з персонажем.

«Чарівна гора» є першим неміметичним твором письменника, у якому втілено ті принципи, які, на думку Т. Манна, визначають особливості роману. Ці особливості дослідила Н. Євченко, яка зауважує, що першим принципом у творчості німецького письменника є інтроспекція [6]. Т. Манн вважав його провідним у розвитку роману як жанру, в його еволюції від античного і середньовічного епосу – примітивної форми роману, до більш розвинутої форми роману. Перефразовуючи А. Шопенгауера, автор стверджує, що таємниця оповіді полягає у тому, щоб «зробити цікавими речі, які є, власне кажучи, нудними» [3, 281]. Створений Й.В. Гете жанр виховного роману, вважає Т. Манн, є наслідком трансформації авантюрно-пригодницького роману завдяки застосуванню принципу інтроспекції. По-друге, він зазначає, що роман покликаний змальовувати навколишнє життя у його «повсякденному» вираженні й критично його висвітлювати, а також стверджує, що роман як твір сучасного мистецтва являє собою «етап критики», що змінює етап «поезії» [3, 284], і належить до епосу «як «творча свідомість» до «несвідомої творчості» [3, 284]. Отже, принцип інтроспекції має поєднуватися з критикою, тобто аналізом. По-третє, Т. Манн вирізняє також принцип гри. Розмірковуючи над перевагою естетичного, а не морального начала в

натурі митця, він зауважує, що «головним його творчим імпульсом є прагнення до гри... і якщо навіть у наївності своїй він насмілюється грати проблемами й антиноміями моралі, то гра ця має лише словесно-логічний характер» [4, 473].

«Чарівна гора» майже позбавлена подієвості: автор осмислює не події, а сутність своєї доби, яку він вважає перехідною, і проблеми історичного й духовного розвитку цієї доби є предметом полеміки у творі. Прагнення письменника проаналізувати стан перехідності зумовило побудову сюжету, коли «провідну сюжетоутворюючу роль стало відігравати не оповідне, а філософсько-аналітичне начало» [1, 55]. В основу сюжету «Чарівної гори» покладено давньогерманську легенду про міннезінгера Тангейзера. Таким чином у творі з'являється символічний план.

Т. Манн гранично звужує простір класичного міметичного роману: дія твору відбувається у високогірному санаторії для хворих на туберкульоз. Він створює модель духовного життя Європи, і мікросвіт Давосу стає символічним втіленням приреченого на загибель старого світу, декадансу. Молодий герой Ганс Касторп «на горі», відчуваючи на собі «спокуси» декадансу і вбираючи зовнішні враження, проходить шлях виховання. Оскільки в центрі роману «історія активізації людської особистості» [2, 165], то всю дію роману зведено до зображення розвитку душі героя. Тому «Чарівна гора» є інтроспективним романом («доцентровим», зверненим у середину самого себе, тоді як роман традиційний, відповідно, «відцентровий», звернений зовні). Автор створює атмосферу «позачасового» існування героя, коли роки, проведені «на горі», зливаються у його свідомості в один день. Експеримент із часом реалізується Т. Манном на двох рівнях: у розмовах героїв про час, його безперервний рух, і у самому творі, «коли сама книга... прагне за допомогою своїх художніх засобів вимкнути час» [2, 165].

Принцип гри у Т. Манна виконує важливу функцію: він сприяє процесу деєпізації і дефабулізації роману. Якщо у класичному міметичному романі XIX століття авторська оповідь монтувалася з драматично побудованими епізодами, то у «Чарівній горі» такі епізоди є кульмінаційними і позначають зміни у процесі виховання героя, який переходить від споглядання до дії (освідчення Ганса у кохання Клавдії Шоша в кінці першої книги роману, рішення героя залишити «гору» і взяти участь у війні в кінці другої книги). З процесом деєпізації і дефабулізації пов'язана наявність у романі надзвичайно докладних роздумів, екскурсів у різні галузі знань, вони переповнюють текст і теж зумовлені принципом гри. Даному процесу сприяють також особливості розвитку сюжетної дії у «Чарівній горі». Оскільки всю дійсність у романі відображено у дискусіях, монологів, діалогів героїв, то його сюжетний розвиток і композиція «визначаються логікою або асоціативним рухом авторської думки» [1, 58].

Таким чином, експеримент Т. Манна з жанровою формою роману завершився створенням власного варіанта неміметичного роману і можна стверджувати, що «Чарівна гора» має всі ознаки цього жанру: інтенсивний час і простір, інтроспективність, мінімум фабули, сюжету, дії, сюжет роману підпорядковано потоку думки автора, символічність, абстрагування, асоціації. Однак, порівняно з експериментальним модерністським романом, епічний твір Т.Манна не настільки «суб'єктивний»: оповідач не втрачає своєї суверенності, не зливається з персонажем, а персонажі не втрачають своєї індивідуальності.

Література:

1. Лейтес Н.С. Немецкий роман 1918-1945 годов (Эволюция жанра). –Пермь : Изд-во Пермского ун-та, 1975. – 424с.
2. Манн Т. Вступ до « Зачарованої гори» / Т. Манн // « Зачарована гора ». – К.: Юніверс, 2009. – С. 472 – 485.
3. Манн Т. Искусство романа. Пер. с нем. : [Собр. соч.: В 10 т.]. – М.: Художлит., 1960. – Т.10. – С. 272 – 287.
4. Манн Т. Художник и общество. Пер. с нем. : [Собр. соч.: В 10 т.]. – М.: Художлит., 1960. – Т.10. – С. 473 – 487.
5. Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Тернопіль: МПП “Презент”, за участю ТОВ “Феміна”, 1994. –480с.
6. «Чарівна гора» Т.Манна : досвід неміметичного роману [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://studentam.net.ua>

ПСИХОЛОГИЯ ПОДРОСТКА И НОВЫЙ ТИП ГЕРОЯ В РУССКОЙ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Во второй половине XIX века детская литература прошла этап своего окончательного утверждения в русской культуре. Творчество для детей стало восприниматься как почетное и ответственное дело. Литература этого периода должна была быть реалистичной: здоровая духовная пища необходима была для развития личности. Поэтому обостряются отношения между двумя тенденциями в детской литературе: одни писатели выступали за максимальное сближение со взрослыми произведениями, за правдивую открытую картину мира, а другие считали, что мир детства нужно оберегать от всех реалий жестокой жизни, тем самым многое скрывая от ребенка. Этот раскол наблюдается в публицистике, поэзии для детей: «поэзия чистого искусства» и «некрасовской школы». Но и в первом, и во втором случае утверждалось отношение к детству как к отдельному независимому миру с собственными духовными и этическими началами, своим укладом.

Теперь огромное внимание уделяется воспитанию, образованию, развитию ребенка, что приводит к возникновению новой педагогической системы, у истоков которой стоит К. Д. Ушинский. Он является основоположником русской педагогики. В ее основу он положил следующий принцип: дети с раннего детства должны усваивать народную культуру, овладевать с родным языком, знакомиться с произведениями русского устного творчества. «К. Д. Ушинский доказал, что система воспитания, построенная соответственно интересам самого народа, развивает и укрепляет в детях ценнейшее – патриотизм, национальную гордость, любовь к народу» [3,115]. Известный педагог и писатель создавал свои произведения с установкой на детские мысли и чувства, стремился систематизировать знания ребенка, однако у него была не только учебно-методическая цель, но и художественная («Бишка», «Васька»). К. Д. Ушинский старался заинтересовать ребенка увлекательным сюжетом, показав, что привычное может оказаться необычным. Так, домашнее животное не только умеет говорить, но и философствовать, рассуждая о своем месте в жизни («Бишка»). Яркие образы и простой язык особенно служат ребенку проводниками в этом волшебном мире игры.

Вслед за западными авторами русские писатели этого периода особое внимание уделяют внутреннему миру ребенка, его переживаниям. Они стараются максимально приблизиться к пониманию мироощущения ребенка, его стремлениям и нуждам. Однако реальность не позволяет забыть о себе, катастрофическое положение детей в стране, где господствует безграмотность и хаос, обращает писателей конца XIX века к теме судьбы детей-сирот, погибающих как физически, так и духовно: Д. М. Мамин-Сибиряк, А. П. Чехов, А. И. Куприн, В. Г. Короленко, Д. В. Григорович, Ф. М. Достоевский. Прежде всего, необходимо отметить такие произведения, как «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, «Детство Темы» Н. Г. Гарина, «Гуттаперчевый мальчик» Д. В. Григоровича, «Ангелочек» Л. Н. Андреева. Во всех них мы видим

мальчишку-подростка из неблагополучной семьи, но, будучи гонимым и часто нелюбимым, он сохраняет чистую душу и положительные черты своего характера.

Илюшечка (Ф. М. Достоевский – «Братья Карамазовы») – маленький мальчик, который смело заступает за своего отца, отчего впоследствии страдает. Но он не боится жертвовать собой ради семьи, ведь, несмотря на то, что живут они бедно, Илюшу любят и заботятся о нем. Герой повести «Ангелочек» – Сашка – совсем другой тип героя-мальчишки. На первый взгляд, он не послушен, часто груб, но при более пристальном рассмотрении становится понятно, что ребенок не был таким от рождения, его сделали таким мать и жизненные обстоятельства. Настоящего Сашку мы видим, когда он, наконец, получает заветного ангелочка: «В другое время Сашка ответил бы грубым отрицанием, но теперь в душе его сам собой прозвучал ответ, и уста спокойно произнесли заведомую ложь... Сашка сурово задвигал бровями и осторожно, чтобы не потревожить тяжелую, дрожащую руку, скovyрнул с глаза слезинку» [1].

В «Гуттаперчевом мальчике» Д. В. Григоровича мы вовсе видим мальчишку-сироту, который, хотя и помнил свою мать, ни ласки, ни любви в жизни не видел. Однако герой не стал жестоким, наоборот, он ищет среди взрослых друга. Но обстоятельства оказываются сильнее, почти все артисты цирка равнодушны к его судьбе, а некоторые, например Беккер, и вовсе жестоки. Все это могло привести только к одному: гибели ребенка.

В трилогии Н. Г. Гарина «Детство Темы» перед нами мальчик из благополучной семьи, однако чрезмерная жестокость отца возбуждает в ребенке ненависть ко всему: к семье, к дому, где его пороли. Таким образом, мы видим, что существует определенная классификация героев-мальчишек: одинокий сирота, любимый ребенок, но из бедной семьи, несчастный ребенок из благополучной семьи, мальчишка-озорник, скрывающий свои чувства ото всех. Объединяет эти типы одно: судьба и характер подростка в руках взрослого. От рождения все мальчишки честные, благородные, любящие натуры, чистые души. Но отрицательное влияние родителей порой губит и портит детские характеры, возбуждает жестокость, резкость, ненависть.

Очень часто авторы противопоставляют двух мальчишек – героев: бедняк и богач. В каждом произведении проводится подробный анализ возрастной психологии ребенка, изучается сила влияния образования, воспитания и окружения на личность подростка. Писатели стремятся привлечь внимание к катастрофическому положению детей, погибающих в условиях буржуазно-капиталистического века (начало, положенное Л. Н. Толстым). И часто выводы, которые делают авторы, непредсказуемые, а иногда пугающие: сироты обречены на верную смерть («Гуттаперчевый мальчик»), дети из благополучных семей страдают от домашней тирании и унижений («Детство Темы»), система образования и воспитания не только не может раскрыть потенциал ребенка, но и, наоборот, часто губит его, приводит к замкнутости и обрекает на одиночество. С этого периода ребенок уже не ограничен рамками детской, он выходит в большой мир и нередко теряется. Детство как нечто радостное (что было в произведениях авторов предшествующих периодов) перечеркивается. Таким образом, мы видим новую концепцию детства: детство – это лишь один из этапов жизни человека, не отличающийся ни радужностью, ни безграничным счастьем.

Список литературы:

1. Андреев Л. Ангелочек: http://az.lib.ru/a/andreew_l_n/text_0040.shtml
2. Гарин-Михайловский Н. Г. Детство Тёмы: <http://lib.ru/RUSSLIT/GARIN/detstvo.txt>
3. Зубарева Е. Е. Детская литература – М., Просвещение, 1989
4. Казаков А. А. Русская литература последней трети XIX века (курс лекций) – Т.: изд. Томского университета, 2011
5. Кузнецова Н. И., Мещерякова М. И. Рассказы об авторах ваших книг: справочник для учащихся средней школы – М., 1997
6. Ушинский К. Д. Рассказы и сказки – М.: Стрекоза, 2012

THE PRINCIPAL DAVID, ENTREPRENEUR DAVID AND GEORGIAN LITERATURE

Who was the Principal David?

In the beginning of the XIX century after an abolition of Georgian Statehood by the Russian empire, some Georgian principalities (of course in the frames of empire) continue their existence independent, political entities _ of course formally. One of them was the principality of Samegrelo (Western Georgia) and its principal was David Dadiani.

Dadiani was a feudal patrimonial in Georgia. In the fifties of the XVI century the representative of this branch Levan Dadiani became an independent principal. Afterwards "Dadiani" became the notion denoting the title of principal in Samegrelo.

David Dadiani was born in 1812. This father was Levan Dadiani and his mother Marta Tsereteli, a daughter of an influential feudal Zurab Tsereteli. David Dadiani was the relative of Georgia Royal family.

Traditionally David got his first education in his family. He studied in Kutaisi (Georgian city) Gymnasium. At the age of 18, in 1831 from Zugdidi (the main city of Samegrelo) he moved to Tbilisi where he started working as an intern in the government of the Russian vicegerent in Tbilisi County. In 1834 he was sent to Kazak Leib Guard regiment in order to learn military work¹ where he got the rank of the colonel. David Dadiani charmed everyone with his appearance, education, upbringing no matter where he was – in Tbilisi, St. Petersburg or Europe (where he lived in definite period).

In 1839 David Dadiani married to Ekaterine, a daughter of Alexandre Chavchavadze who was a famous Georgian romanticist poet, influential aristocrat and rich landowner.

In 1840 when his father was still alien, David officially was appointed as the Ruler of Samegrelo and in 1846 after the death of Levan V, he eventually got the title of the principal of Samegrelo and ruled it till his death (1853).

From the very beginning David Dadiani started its modernization. He imposed new system governance. The amendments included count system which was controlled by the principal before. David appointed 12 independent lawyers who were arbiters of justice. He created the secretariat with the throne of the principal. Instead of delivering the positions to the successor of servants, they had to be appointed. As the result of reforms the power of principal didn't spread on clericals. The tax system was smartened. David took care of trade and industry development; he set silk enterprise, vodka producing factories. If it was necessary, he brought foreign specialists. There were cases when he financed a reform by selling his own property.

David Dadiani had three children: Nikoloz (Niko) Dadiani-Mingreli who was formally the last principal of Samegrelo, but he never had an executive power; Andria Dadiani

¹ In Georgian scientific literature is fairly pointed out that Georgians joined Russian Empire army to get power in case of successful career, thus to have more opportunities for good deeds for Georgia.

graduated from Heidelberg University, faculty of law. He was famous as a chess player, financed chess tournaments, chess publications, he took part in matches; the daughter, Salome by name, connected her life with France emperor's family – Sharl Lui Napoleon Ashil Murat.

David was a versatile person once knew the development of a society. That is why he established the fee by which 10 youngsters from Samegrelo had an opportunity to study in Tbilisi.

David Dadiani and his family were lovers of Georgian literature and books generally. We pointed out here that his younger brother Grigol Dadiani was known in Georgian literature with the nickname "Kolkhideli". He wrote a poem "Rukhi battle" and patriotic lyrics. He collaborated with magazines and newspapers and contributed the translation "Knight in the panther's skin" by Ipolit Bartdinski.

David Dadiani had a very rich library of the handwritten (manuscript) books, later his son Niko presented them to an educational centre. David tried to purchase new manuscripts, and he was very happy when he managed to do it. Among these handwritten books were Georgian literature works too. He established a museum in 1849 and several thousand exponents were included there and one of them is a mask (after death) by Napoleon Bonaparte. David Dadiani had friendship with Georgian public figures who did their best for Georgian culture development, and he helped them how he could. In David's literary salon gathered famous representatives of Georgian art and literature. This salon became more famous when David married to Ekaterine Chavchavadze. As we mentioned, Ekaterine was a daughter of a famous Georgian poet Alexandre Chavchavadze. His house was the most popular salon of that time where Georgian and foreign writers gathered and discussed literature and other important issues. Ekaterine was one of the wonders of this salon with her beauty and education. David wrote lyrics and translations in his leisure time.

Who was the entrepreneur David?

David Sarajishvili set up first wine brandy production in Georgia. He was a public figure, doctor of philosophy and chemistry, philanthropist.

The patrimonial of Sarajishvili was famous with its successful activity and charity. He was born in 1848. He studied at Hake private Boarding School, Tbilisi gymnasium, at the Universities of St. Petersburg, Munich and Heidelberg. In 1878 he travelled to France in order to study basics of theory and practice of viticulture and wine-making. In 1880 he returned in his homeland and started wine brandy production. In 1888 he established his first factory. Very soon he became one of the greatest entrepreneurs of Caucasus. His activity included almost all species of alcohol. Firm production was very popular. It was rewarded 9 golden, 5 silver and bronze medals on international exhibitions. He had factories, a chain of shops in Russian Empire, as well as in Europe and some cities of Asia.

David was the first who established eight-hour working day in Georgia, paid vacation, insurance, set canteens and libraries for workers; he also left by will 225000 golden Rubles to his workers.

David was the biggest philanthropist. He financed church building and restoration. He gave fees to talented youngsters in order to continue the study abroad. Later many of them became famous persons. Despite of their nationality, he annually gave huge amount of money to culture, educational institutions, and private persons. Some institutes were built by his money. He financed publications of magazines, newspapers, books; expeditions, the aim of which was to discover and collect forgotten and disseminated songs throughout Georgia.

Many historical, material and spiritual culture statues were saved from loss and destruction thanks to him. His wife, Ekaterine Porakishvili, was beside him in every affair.

David Sarajishvili died in 1911. He by his will left his multimillion properties to Georgian people.

What was an attitude of the entrepreneur David towards Georgia literature?

David Sarajishvili house was the real salon where Georgian writers, different art representatives, guests from abroad gathered once a week. Namely, Ilia Chavchavadze, Akaki Tsereteli, Rapiel Eristavi, Iakob Gogebashvili, Valerian Gunia, Artur Laist, Petre Umikashvili, Iakob Nikoladze, Gigo Gabashvili and others. His house was a public centre. Besides musical parties, reading literature, young painters' exhibitions, discussions on various national topics, actual cultural-educational or political issues took place at the salon.

In 1882, during one of the gatherings great Georgian writer, spiritual father of Georgia – Ilia Chavchavadze read his new poem “Gandegili” (recluse). There were discussions afterwards and some attendances expressed then point of views and consequently the author added the portray of recluse in the poem's final version.

Ilia Chavchavadze also read his second famous story “Otarant Qvrivi” (Otarant's Widow).

David and Ilia were friends, but has different views about some issues and often argued. When Ilia Chavchavadze was killed (1907), David did not come outside for forthright. He took care of Ilia's widow and sent her for treatment and rehabilitation on his expense.

In his house lived the second great Georgian writer Akaki Tsereteli, Ivane Machabeli, German friends of Georgian people – Artur Laist and many others.

That house is writers' house today.

David promoted the popularization of Georgian literature abroad. He was always ready to finance the translations of classical examples of Georgian Literature.

Here we point out, that one of the best patterns of Georgian and world literature “Knight in the panther's skin” by Shota Rustaveli (XII-XIII c.) was illustrated by Hungarian painter Mihaly Zichy. The prototypes were taken from handsome men and beautiful women. Among them was David Sarajishvili who became the prototype of Shota Rustaveli.

David's wife Ekaterine also helped Georgian writers. She was an active participant of literature parties, and Ilia Chavchavadze and Akaki Tsereteli dedicated to her lyrics. Akaki Tsereteli dedicated the lyric to D. Sarajishvili.

As it can be seen, brought up on Georgia customs and European education, principal David and entrepreneur David belonged to different stratum, lived in different periods of time, but they were united by the love of Georgia and literature. David Dadiani and David Sarajishvili took care of writers, manuscripts, books' publications, and the youngsters who later took part in the development of Georgian literature, and it was the great service for Georgian literature.

Reference:

1. Dadiani Dynasty. <http://www.nplg.gov.ge/dadiani/>
2. Meunargia I. The best period of Samegrelo Principality and David Dadiani. <http://www.webmix.ge/vvi/doc.php?doc=1844>
3. Chimakadze G. David Sarajishvili's life and merit. Tbilisi, 2003.

ЖАНРОВО – СТИЛИСТИЧЕСКОЕ СВОЕОБРАЗИЕ «РОЖДЕСТВЕНСКОЙ ПЕСНИ В ПРОЗЕ» ЧАРЛЬЗА ДИККЕНСА

В статье рассматриваются особенности художественного языка фантастической повести Чарльза Диккенса «Рождественская песнь в прозе или святочный рассказ с приведениями». При этом исследуются составляющие жанрового языка произведения, акцентируется его художественная целостность. Определены основные доминанты языка Диккенса в фантастическом произведении.

Ключевые слова: жанровый язык, целостность, стиль, контраст, художественное единство.

Key words: genre language, continuity, style, contrast, unity of fiction.

«Рождественская песнь в прозе» (1842) – первая в цикле пяти Рождественских повестей Диккенса, выходявших с 1842 по 1848 годы. Их создал отнюдь не начинающий писатель: к моменту их появления Диккенс уже был известен как автор таких романов как «Посмертные записки Пиквикского клуба» (1836), «Приключения Оливера Твиста» (1838), «Жизнь и приключения Николаса Никльби» (1839), «Жизнь и приключения Мартина Чезлвита» (1843). В «Рождественских повестях» уже сложившийся в романах художественный язык писателя впервые в творчестве Диккенса предстал в фантастическом жанре.

Цикл фантастических повестей Диккенса обладает определенным своеобразием: сюжетно – фабульная связь как таковая в них отсутствует. Вероятно, это дало основание некоторым исследователям объединять их в цикл с некоторой оговоркой [4, 27]. Целостность цикла обеспечивается, прежде всего, рождественской тематикой и связанным с ней комплексом смыслов, в котором центральное место отводится духовному возрождению, обновлению человека. Философия Диккенса в Рождественских повестях определяется всеми исследователями как «рождественская философия» – краеугольный камень философии всего творчества английского романиста.

Особое место в цикле принадлежит первой повести – «Рождественской песни в прозе», о чем неоднократно говорили и зарубежные исследователи (Э. Уилсон [16, 37], F. V. Allingham [23] и др.), и отечественные литературоведы (Н. Л. Потанина [11], А. А. Головачева [5, 50] и др.). Именно она вводит в круг тем и проблем, которые в дальнейшем найдут свое отображение во всех последующих Рождественских повестях, именно доминанты ее жанрового языка найдут в них свое воплощение. Это обусловило наш выбор объекта исследования.

Актуальность исследования «Рождественской песни в прозе» Диккенса подтверждается пристальным вниманием к ней совершенно разных исследователей, она не перестает представлять особый интерес для литературоведов как за рубежом, так и в науке стран СНГ.

Англоязычные исследователи, как правило, признают важную роль, которую сыграл Диккенс в становлении жанра английского короткого рассказа (Daborah A. Thomas [33, 64], Ruth Glancy [26, 61], F. V. Allingham [23] и др), хотя и говорят о неполной изученности этой части наследия Диккенса (F. V. Allingham [23]). В целом в истории исследования Рождественских повестей за рубежом можно выделить несколько направлений. Их рассматривают с точки зрения воплощения мировоззренческих основ творчества Диккенса, его философии (Ruth Glancy [26, 63], F. V. Allingham [23]). Следующее направление исследования – включает в себе рассмотрение их в контексте исторической эпохи – эпохи викторианства (Tom Pold [30]). Зарубежные исследователи подчеркивают важную роль Диккенса как человека, который «изобрел английское Рождество» (Geoffrey Ravell [31], F. V. Allingham [23], David Cody [24], и др.) Спор ведется об интерпретации Диккенсом основ христианства (Keiichiro Ihara [27], Janet. L. Larson [28]). В жанровом языке «Рождественских повестей» выделяют элементы разных жанровых языков (Elaine Ostry [29], F. V. Allingham [23]). Практически единодушно зарубежные исследователи сходятся во мнении, что в «Рождественских повестях» находятся в зачаточном состоянии большие романы Диккенса (Martin Slater [32, 5], F. V. Allingham [23], Deborah A. Thomas [33, 56]).

В литературоведении стран СНГ интерес к жанру короткого рассказа и к фантастике Диккенса заметно вырос в конце XX века. В это время выходят монографии, диссертации, статьи, в которых исследуются компоненты фантастического языка произведений Диккенса. В целом направления исследования малой прозы Диккенса в отечественной науке во многом совпадают с направлением исследований за рубежом. Так «Рождественские повести» рассматривают в контексте творческого пути писателя (Е. Ю. Гениева [4, 27]), исследуют этико – философские взгляды писателя, нашедшие отображение в повестях (Е. А. Авраменко [1, 272], В. А. Дмитрук [7, 113], М. Л. Купченко [8, 169]). Как и в зарубежном литературоведении, особое внимание уделено христианской составляющей произведений Диккенса. В работах таких литературоведов как Т. Г. Теличко [15, 113], Т. Н. Шевелевой [21], О. В. Чаплыгиной [17] исследуются христианские мотивы на разных уровнях произведения: хромотопном, сюжетно – фабульном, проблемно – тематическом. Особенности образа английского Рождества у Диккенса посвящены работы Е. И. Авраменко [1], В. А. Дмитрук [7]. В целом «рождественский текст» в повестях Диккенса исследуется в целом ряде работ: в исследованиях И. Буркут [3], А. А. Головачевой [5], В. А. Дмитрук [7], О. В. Чаплыгиной [17], Н. В. Шевчук [22]. В центр особого внимания современных литературоведов стала проблема жанровых составляющих «Рождественских повестей» (М. Ю. Черномазова [18], М. Швачко [20]). Особо следует отметить работы Н. Л. Потаниной [10; 11], которая поднимает проблему игровой природы творчества Диккенса, в частности игры как основополагающего принципа жанровой специфики его произведений.

Все исследователи так или иначе затрагивали проблему жанра «Рождественской повести». В нашей работе мы хотим сосредоточиться на художественной целостности жанрового языка, на выявлении жанрово – стилистических особенностей фантастической повести у Диккенса.

Своеобразие языка Диккенса ощутимо уже в заголовке – «A Christmas Carol in Prose being A Ghost Story of Christmas» [25, 1] («Рождественская песнь в прозе. Свя-

точный рассказ с привидениями» [6, 458]). В оригинале его можно разбить на два смысловых элемента: «Christmas Carol in Prose» и «Ghost Story of Christmas». Каждый смысловой элемент в свою очередь состоит из двух частей.

Основную смысловую нагрузку в первом элементе названия несет слово «carol». «Carol» – жанр фольклорной народной песни, или гимна, исполняемой традиционно перед Рождеством, в которой прославлялось рождение Иисуса Христа. [11] О древнем, языческом происхождении «carol» упоминает в своей работе «Рождественская песнь в прозе»: игра и жизнь Чарльза Диккенса» Н. Л. Потанина [11]. По мысли исследовательницы, в семантике жанра «carol» контрастно соединяются дохристианский, языческий компонент и последующее христианское значение. В то же время в самом исходном языческом компоненте значения изначально заложено соединение несоединимого: жизни и смерти, их амбивалентность. В произведении Диккенса употребление «Christmas» перед «carol», сохраняя заложенный внутри понятия рождественского гимна контраст, акцентирует христианский компонент значения. На стилистическом уровне «исполнение» гимна подразумевает торжественную, возвышенную интонацию. У Диккенса следующее за «Christmas carol» выражение «in prose» пребывает, снижает высокое «звучание» песни.

Точно таким же образом вторая часть названия – «A Ghost Story of Christmas» – «история с привидениями о Рождестве» – включает контрастные компоненты: упоминание готической повести – жанра, появившегося в английской литературе и известного еще с конца XVIII века и Рождество. Как правило, в центре готических произведений стоит сюжет о чем-то страшном, ужас – основная эмоция таких произведений [14]. В заголовке «Рождественской песни» Диккенса он соединен с радостью, сопутствующей рождению Иисуса Христа.

Слово «Christmas» стоит в начале и в конце заголовка. В результате он приобретает замкнутую форму, и во всем его комплексе значений подчеркивается рождественское начало. Подобное синтетичное название, в котором контраст – основной прием, лежащий в основе содержательного и стилистического планов, своеобразно программирует язык всего произведения Диккенса.

Фабула «Рождественской песни» по своему «воспроизводит» название. В ее центре – история, происшедшая с главным персонажем Скруджем, который из черствого, сухого человека превращается в Рождественскую ночь в доброго и щедрого семьянина, в чем и заключается видимое рождественское чудо – жанрообразующий элемент рождественской истории. Однако история о рождественском чуде представлена у Диккенса особым языком.

Его особенность связана, прежде всего, с интерпретацией образа повествователя. С одной стороны, Диккенс воспроизводит специфику коммуникативной ситуации, свойственной жанру рождественской истории, в которой, как правило, отношения авторского персонажа и читателя представлены как отношения рассказывающего и слушающего. Создается впечатление, что повествователь рассказывает, а читатель слушает его историю. Очевидна определенная автономия и контрастность образа повествователя. Он, то предельно растворен в тексте, то прямо и непосредственно выражает свое отношение к героям, которое включает разнообразные оттенки юмора, восхищения или неодобрения, которые контрастно сменяются высокой патетикой и драматической интонацией. В отношениях повествователя с имплицит-

ным читателем ощутим определенный игровой момент: читателя то подспудно «подталкивают» к определенным выводам, то непосредственно обращаются к нему: «ведь я мысленно стою у вас за плечом, мой читатель» [6, 459]. И в этом – определенная доля юмора Диккенса.

Думается, специфика образа повествователя повлияла на структуру повести Диккенса: в ней два зачина.

В первом повествователь начинает свою историю иронично. Он вводит не главного героя Скруджа, а его компаньона, персонажа второстепенного: «Начать с того, что Марли был мертв» [6, 458]. С первых слов рождественская история начинается с того, что противоречит радости рождения, жизни, связанной с рождением Иисуса Христа – основополагающему началу в рождественской теме – с темы смерти.

Второй зачин в то же время вполне свойственен рождественской истории: «Once upon a time on Christmas eve ... » [25, 1]. Поэтому начало повести определенным образом «пружинит», ощутим игровой компонент: читателю предлагают и нетрадиционный, и традиционный зачин.

Подобное провокативное начало произведения определило структуру произведения: во всей истории Скруджа можно выделить две части, которые отражают особенность художественного мира повести и своеобразно воплощают специфику названия: первая часть включает в себя начальные эпизоды повести, в которых отображено исходное состояние героя, его духовное и моральное «омертвление». Она – воплощение упомянутой в первой части названия «прозы», в которую помещена «рождественская песнь». Вторая часть содержит период «перевоспитания» Скруджа, когда его посещают Духи Рождества Прошлых Лет, Настоящего и Будущего, показывают ему его жизненный путь от детства до смерти. Соединяет эти две части фабулы эпизод, в котором главного героя посещает призрак его покойного компаньона Марли, убеждающий Скруджа в неправильности его жизненных принципов и вызывающий Духов Рождества. В финале предстает уже преображенный, изменившийся и духовно возродившийся герой. Начатое иронично, произведение заканчивается, тем не менее, соответственно рождественскому жанру – рождественским чудом.

Однако интерпретация рождественского чуда у Диккенса далека от традиционного понимания чудесного. Она непосредственно связана с акцентированной в зачине темой смерти, поскольку смерть в повести Диккенса – то исходное состояние, которое должно быть преодолено и трансформировано с помощью рождественского чуда. Смерть как таковая представлена в нескольких ипостасях: это физическая смерть компаньона Марли и духовная смерть старика Скруджа. При этом смерть Марли представлена повествователем, как нечто обыденное с помощью канцелярской лексики: «свидетельство о погребении», «священники, могильщики, причетники, хозяин похоронного бюро», «доверенное лицо», «фирма». Понятие физической смерти компаньона метафоризируется, означает и смерть духовную: через отношение к смерти Марли косвенно создается впечатление о душевной пустоте Скруджа: смерть компаньона и лучшего друга он «отмечает» заключением выгодной сделки.

Тема смерти у Диккенса связана с вхождением языка реалистического повествования. Изначально главный герой – точно укоренен во времени и пространстве: он – вполне успешный лондонский делец, ростовщик, член лондонской Биржи, – именно такое социально типичное сознание – сознание представителя деловых

кругов Лондона воссоздают мышление и исходная философия Скруджа. Он отрицает необходимость праздников, рассматривает их с точки зрения работодателя и финансиста – считает их «временем платить по счетам», семья и дети для Скруджа – лишняя обуза.

Трудолюбие и прагматизм, философия практической пользы Скруджа, высоко ценимые в английском обществе, представлены Диккенсом как качества отрицательные. Именно они иссушают душу старика: ему чужды такие чувства как радость, доброта, сочувствие, милосердие. Тот факт, что подобный герой, воплощающий ценности английского общества, нуждается в «исправлении», отражает этико – философскую систему Диккенса: его отрицание философии утилитаризма, носителем которой является главный герой. О неприятии Диккенсом философии утилитаризма говорили многие литературоведы (Л. А. Скуратовская [13, 12], Н. П. Михальская [9, 26] и др.) Особенность этой темы в «Рождественской песне» заключается в соединении ее с фантастикой, с рождественским началом. В «Рождественской песне» Диккенс еще верит, что подобный герой может измениться, что в нем может проснуться человек. И в этом заключается метафоризированное понятие рождественского чуда у Диккенса. Персонажи, подобные Скруджу, будут появляться в дальнейшем творчестве Диккенса, в его романах, ближайший из которых – «Домби и сын» (1848). В «Рождественской песне» такой герой преобразуется фантастическим образом, мистер Домби приходит к этому долго и мучительно, сама жизнь заставляет его отказаться от своей философии, и к нему – английскому буржуа и снобу – на пороге жизни и смерти приходит понимание истинных ценностей в жизни. Различие в трактовке темы духовного возрождения человека запрограммировано разными жанрами произведений: «Рождественская песнь» – фантастическая повесть, «Доми и сын» – роман.

Место действия в упомянутых произведениях Диккенса неизменно – это Лондон и его окрестности. Точная картина современного Лондона создается благодаря упоминанию топонимов: района Кэмпдэн – Таун, соседних контор, дворов, лавок торговцев, резиденции Лорд-мэра, Биржи, чердаков, острогов, рабочих домов и т. д., реалий, таких как закон о бедных и принудительные работы, воссоздается социум Лондона: это клерк Скруджа, его обедневший племянник, приглашающий дядюшку отпраздновать Рождество в кругу семьи, благотворители, собирающие подаяния для бедных, уличные мальчишки, факельщики, рабочие и просто прохожие. Воссоздается и картина лондонских улиц в типичную лондонскую зимнюю погоду, типичный городской пейзаж, вполне прозаичная картина Лондона выступают контрастным фоном для фантастических событий.

О Диккенсе – как об одном из первых писателей – урбанистов говорили многие современные литературоведы (Е. Ю. Гениева [4, 10], Т. Г. Теличко [15, 112] и др.) Раскрытие образа Лондона в «Рождественской песне» в целом повторяет трактовку этого образа в романах Диккенса: образ города вырастает в сложный символ. Город в повести Диккенса играет ключевую роль в превращении Скруджа в скрягу. Он внезапно «оживает», «внезапно сам вырастает» вокруг Скруджа и Духа Нынешних Святых и «обступает их со всех сторон» [6, 516].

Исследователями отмечалась связь в произведениях Диккенса образа города с мотивом тумана (исследование Т.Г. Теличко [15]). Как и в романе Диккенса «Холодный дом», «мотив тумана становится ключевым для реализации темы города» [15, 114].

Именно туман объединяет дом, контору Скруджа с остальными домами. Он придает вечернему городу мистическую атмосферу, он «заползает в каждую щель», «просачивается в каждую замочную скважину», «дома, едва различимые за его грязно-серой пеленой, были похожи на призраки» [6, 460] Это и реалия Лондона, и пары большого города, это и сонмы привидений на улицах Лондона, которых Скруджу показывает призрак Марли. Они с «жалобным воплем носятся по воздуху», «терзаются», и причина их терзаний – желание вмешаться в дела смертных, сотворить добро, и невозможность это сделать. Особенность мотива тумана в «Рождественской песне», думается, заключается в том, что он метафоризируется: туман воплощает и непроясненность для самого Скруджа его жизненной позиции. Неслучайно в этом контексте исчезновение тумана, мрака, холода и наступление ясного, солнечного утра в момент нравственного перерождения героя.

Следовательно, топос фантастической повести у Дикенса, воссозданный жизнеподобно, с помощью языка реалистического повествования, метафоризируется и приобретает дополнительные значения.

Подобно этому, метафоризирован и многозначен хронос произведения. Единственный точный временной фактор, о котором упоминается в тексте – это ночь перед Рождеством, сама рождественская ночь и день Рождества. Однако упомянутые в произведении реалии и герой, точно укорененный в своем времени и пространстве, воссоздают картину современности. В результате происходит контрастное наложение времени Библейского и добиблейского, связанного с праздником Рождества, и современного, конкретно исторического; времени циклического и времени точечного, единичного.

Помимо упоминания Рождества, точной укорененности в реальном времени, время в «Рождественской песне» обладает еще одной особенностью: оно может расширяться, сокращаться. Так, во время посещения Духов Рождества в восприятии Скруджа проходит три ночи, в действительности – это одна рождественская ночь. Духи показывают Скруджу всю его жизнь, от детства и до смерти. Время может двинуться вспять: Скрудж переносится в прошлое, затем в настоящее и в будущее. Основной принцип соединения временных промежутков – монтаж. В то же время существование Духов отнесено к вечности. Происходит контрастное «наложение», вхождение времени биографического в вечность.

Таким образом, особенностью хронотопа «Рождественской песни» можно считать контрастное, во многом оксюморонное сочетание актуального, действительного и вневременного, вечного, особую степень метафоричности, которая придает глубину вполне обыденному и привычному. При этом в жанре *carol* актуализирован язык реалистического повествования.

Жизнеподобная форма воссоздания действительности, в свою очередь, контрастирует с языком, связанным с вхождением сказки. О сказочности в «Рождественской песне» говорили многие литературоведы, как в науке стран СНГ, так и за рубежом (Т. К. Честертон [19, 109], Н. П. Михальская [9, 74], В. А. Дмитрук [7, 115], М. В. Швачко [20] и др.). Сказку мы рассматриваем как один из компонентов жанрового языка повести. Он входит в произведение с появлением во втором зачине традиционной вводной сказочной формулы «Оnce upon a time ...» [25, 1]. В. А. Пропп в своем известном исследовании поэтики волшебной сказки [12] говорит об устойчивой структуре произ-

ведений этого жанра [12, 90]. Принцип построения «Рождественской песни» во многом напоминает сказочный: в начале главный герой совершает ряд ошибочных действий, затем он проходит «исправление» по этим же вопросам, и в финале он исправляет ситуацию, выполняя тот же набор действий, но уже с противоположным результатом. Так Скрудж в начале эксплуатирует своего единственного клерка, отказывается присоединиться к семье племянника в день празднования Рождества, не хочет участвовать в благотворительном сборе в пользу бедных, ссылаясь на закон об излишке населения, прогоняет уличного мальчишку, славящего Рождество. Пройдя «исправление» благодаря посещению его Духами Рождества, он щедро оплачивает услуги уличного мальчишки, помогает семье своего клерка Боба Крэтчита, делает искренний щедрый благотворительный взнос, присоединяется к семье племянника.

Помимо ощутимой в структуре сказочности очевидна близость к сказке многих мотивов «Рождественской песни». К сказочным можно отнести мотив сна: именно во сне Скрудж встречает Духов Рождества. В сказках встречается сон героя. В то же время мотив сна – мотив, традиционный для романтической поэтики. В «Рождественской песне» с мотивом сна в язык сказки входит язык средневекового жанра видений: подобно героям видений, Скрудж прозревает определенную истину во сне. В результате можно проследить ушедшую глубоко в подтекст аллюзию на «Божественную комедию» Данте: как и герой Данте, Скрудж во сне перемещается в иной мир, однако у Данте мир иной воплощает Библейскую концепцию жизни после смерти с ее четким разграничением на Рай и Ад. У Диккенса мир иной – это мир человеческой памяти, мир земной – мир, воплощающий жизнь Скруджа. Роль проводника по миру иному у Диккенса играет не великий Вергилий, как у Данте, а покойный компаньон Марли. Подобная аллюзия на известное произведение Данте – и особенность языка, и проявление юмора Диккенса.

К сказочным мотивам в «Рождественской песне» можно отнести мотив оживающих вещей. В сказке неживые, как правило, бытовые, предметы наделяются одной или несколькими человеческими способностями: например, горшочек, который сам варит кашу из сказки о чудесном горшке, клубочек, который сам катится и указывает герою дорогу и т. д.

В произведении Диккенса оживает дом. В начале, дом Скруджа – это и его контора – узкий, ограниченный мир, застывший в своей неподвижности: Скрудж никуда не двигается, не выходит из него: к нему все приходят: и племянник, и благотворители, и поющий рождественскую песню мальчишка. Эта неподвижность – определенное воплощение исходной темы смерти. Далее – это дом, в котором находится квартира Скруджа, и который он наследовал после смерти Марли, – подвалы и складские помещения, в которых никто, кроме Скруджа, не живет. Дом в определенной мере соотносен с биография героя: «Дом был явно не на месте, и невольно приходило на ум, что когда – то на заре своей юности, он случайно забегал сюда, играя с другими домами в прятки, да так и застрял, не найдя пути обратно» [6, 466]. Подобно дому, Скрудж в молодости попал «в конторы», и не нашел пути назад.

Особое значение приобретает топика дома, разных его частей. Так призрак Марли поднимается из подвала, ассоциируемого с преисподней. Духи начинают посещать героя в его же комнате, на его же кровати. «Домашняя», обыденная и привычная обстановка (подвалы, комнаты, предметы быта – кровать и т. д.) контрастно

соединяются с сакральным – адом, местом появления Духов. Подобное соединение «снижает» высокое, сакральное, и, одновременно, «поднимает» обычное, интимное и близкое человеку. В подобном сочетании – особый юмор Диккенса.

В дальнейшем это уже не только дом главного героя, а множество домов, в которые заглядывают духи со Скруджем. Это не только контора, но и полные съестного избытия магазины, и кухни, на которых готовится праздничный ужин. В целом дом выстраивается в собирательный образ, который можно охарактеризовать как пристанище, место, где «дрожащие отблески огня на стекле говорили о приготовлениях к уютному семейному обеду: у очага грелись тарелки, и чья-то рука уже поднялась, чтобы задернуть бордовые портьеры и отгородиться от холода и мрака». [6, 505]

Образ дома в повести способствует раскрытию такого важного в этику – философской системе Диккенса понятия, как уют и домашность. За рубежом Т. Г. Честертон, Энгус Уилсон называют эту сторону творчества Диккенса типично английской чертой, воссоздающей английскую ментальность [19; 16]. В литературоведении стран СНГ исследователи единодушно говорят об особой роли Диккенса, благодаря которому уют и домашность вошли в жанр рождественского повести в качестве компонентов поэтики (В. А. Дмитрук [7, 113], Е. И. Авраменко [1, 273] и др.).

Помимо дома у Диккенса оживает большой дверной молоток на двери в дом Скруджа, который тот видит перед посещением его Марли. Этот мотив в повести Диккенса исследовала А. А. Головачева в своей статье «А. П. Чехов и Ч. Диккенс: рождественские сюжеты» [5]. По мнению исследовательницы, оживающая колотушка напоминает дверной молоток из сказки немецкого романтика Гофмана «Золотой горшок» [5, 55]. Однако, в отличие от ее главного героя студента Ансельма, который видит превращение колотушки в голову колдуньи, становится свидетелем «закулисного зла», превращение дверного молотка в голову Марли предвещает Скруджу его появление с целью убедить старика в необходимости перемен в образе жизни, Марли должен «достучаться» до Скруджа. Духовно переродившись, Скрудж отмечает «честное и открытое лицо» своего дверного молотка и благодарит его. Помимо «пропагандистской роли» дверного молотка как художественной детали, о которой говорит в своем исследовании А. А. Головачева [5, 56], стоит отметить юмористическое обыгрывание подобного мотива: дверной молоток в виде головы компаньона сперва с очками на лбу, а затем – с «честным лицом» кажется комичным.

Юмористически представлен в «Рождественской песне» и такой сказочный мотив как полеты над землей: Духи Рождества буквально вытаскивают старика из его кровати и в ночном колпаке и домашних туфлях заставляют совершить полет над миром. Подобный мотив, с одной стороны, напоминает полеты над миром в семимильных сапогах в сказках Шарля Перро, полет Аладдина на ковре – самолете из сборника «Сказок тысяча и одной ночи», с другой – в его значении можно выявить христианскую религиозную составляющую – это полет души, невидимой для остальных. Подобное сочетание сказочного и христианского, юмористическое их представление – особая черта языка Диккенса в «Рождественской песне».

Таким образом, в «Рождественской песне» очевидны признаки традиционной сказочной поэтики, но они трансформированы, соединены с мотивами иных во многом контрастных жанровых языков, в их интерпретации очевидна метафоризация и символизация. Язык волшебной сказки в «Рождественской песне» Диккенса

тесно переплетается с языком готической повести. Главным образом эта составляющая жанрового языка входит с появлением в повести такого персонажа, как призрак Марли, в английском варианте – «ghost, phantom» [25, 11] – «призрак, привидение». Он сохраняет черты традиционного призрака: он прозрачен, бестелесен. Однако при этом, в отличие от традиционного призрака в саване, он имеет вполне человеческий облик, в его портрете акцентированы бытовые детали: одежда, косичка на голове, очки на лбу. В то же время в образе призрака Марли очевидна определенная аллегоричность: за ним тянется длинная цепь, которая состоит из «ключей, висячих замков, копилков, документов, грессбухов, и тяжелых кошельков с железными застежками». [6, 470] Тело призрака просвечивается так, что видны детали одежды изнутри, у него отпадает челюсть, если он ее не привязывает платком. С помощью канцелярской, бытовой лексики образ Марли представлен юмористически. Он – пародия на традиционные образы готических историй.

Усиливает комичность образа компаньона Скруджа сниженная бытовая лексика, с помощью которой Скрудж обращается к привидению: «You may be an undigested bit of beef, a blot of mustard, a crumb of cheese, a fragment of an underdone potato. There's more of gravy than of grave about you, whatever you are!» [25, 13] Бытовой язык Скруджа контрастен высокопарному языку Марли, который обращается к бывшему компаньону: «О смертный!», «О раб своих пороков и страстей!» [6, 470]. Подобный контраст – основа юмора Диккенса. Он дискредитирует страшное, «снимает» атмосферу ужаса, свойственную языку готической повести. В этом, думается, – игра Диккенса.

В отличие от традиционных готических образов, поистине страшную атмосферу в произведении во многом создают не фантастические существа (духи и привидения), а реальность: это мертвый духовно город, представители как богатых, так и бедных слоев его общества. Следовательно, язык традиционной готической истории у Диккенса «перевернут»: традиционный готический образ представлен пародийно, а нетрадиционные в готических историях мотивы приобретают «готическое», страшное освещение.

В «Рождественской песне» готические мотивы контрастно соединены с языком романа воспитания. Этому способствует упоминание таких общественных институтов, как школа, возрастных периодов: детство, юношество, учения в школе, обучение в качестве подмастерья в лавке. Однако трактовка Диккенсом подобных мотивов своеобразна: в целом к осознанию определенных истин герой приходит уже в старости, его «учителем» выступает его покойный компаньон, «учится» он, переносясь в прошлое, в свое детство и юность, которые смягчают сердце героя и показывают ему его путь к превращению в лондонского дельца. В итоге «перевоспитания» Скрудж возвращается к тому, что растерял в ходе жизни, к детству и детскому мировосприятию, он «вспоминает» свою возможность чувствовать, ведет себя как ребенок. Акцентируется психологический момент в языке романа воспитания: к важнейшим истинам главный герой приходит, анализируя себя и свою жизнь. И новое, лучшее качество человека выступает лишь возвращением к себе. Следовательно, переосмысленный язык романа воспитания поднимает философские проблемы, составляет еще один смысловой уровень произведения.

Жанровая составляющая языка романа воспитания сочетается с контрастной ей народной, карнавальской стихией, связанной с темой праздника. При этом ис-

пользуются вкусовые, цветовые аналогии, сравнения происходят в основном с человеческим телом. Все «полнокровие жизни», сопутствующее «карнавальной народной смеховой стихии», о которой говорит в своем исследовании М.М.Бахтин [2, 532], можно проследить в повести Диккенса. Особенность интерпретации этих мотивов у Диккенса заключается в их связи с тем, что, как правило, составляло антипод народной площадной культуре – с христианским праздником Рождества. С одной стороны, подобная трактовка «перебивает» высокую патетику, связанную с одним из ведущих христианских праздников, с другой, возвращает ему древние народные корни. В то же время Ренессансные, карнавальные мотивы соседствуют с социальной проблематикой: праздничная толпа на улицах – это бедняки, которые несут в пекарни своих рождественских гусей и уток, ведь часто они могут пообедать лишь «каждый седьмой день недели». Горькая, сатирическая интонация, с помощью которой раскрываются социальные проблемы, сменяется трогательными картинками семейного счастья бедняков, семейного единения людей всех сословий, с которыми входит язык семейного идиллического романа. При этом само понятие семьи углубляется и расширяется: это и семья Скруджа, с которой он воссоединяется, и все собравшиеся у семейного очага семейства, и весь народ, который как одну семью собирает праздник Рождества.

Подобно этому смысловое поле праздника Рождества объединяет, собирает воедино весь «букет» жанровых языков, широкий диапазон стилей и эмоциональности, представленных в повести Диккенса, играет ключевую роль в определении целостности жанрового языка произведения.

Прежде всего, особенность Рождества в произведении Диккенса заключается в том, что оно персонифицировано, введено в систему персонажей. У образов Рождества – разная эмоциональная и стилистическая окрашенность, ощутимая в английском варианте: Духи Рождества названы «spirits» [25, 16]. Они связаны с христианским, Библейским началом. Этому способствует семантика слова «spirit»: в «Библии» это – Дух Святой. Думается, эти образы выполняют функцию появляющихся в рождественских историях библейских персонажей, таких как ангелы, святые, которые совершают рождественское чудо. В «Рождественской песне» эта функция подобных персонажей сохранена: они способствуют преображению Скруджа. Однако представлены они своеобразно.

У Диккенса их трое. Троичность – признак и сказочной поэтики, и Библейской. В отличие от традиционных библейских персонажей, у Диккенса они имеют фантастический во многом символический облик.

Первый из посетивших Скруджа духов – Дух Рождества Прошлого – состоит из контрастов: в его очертаниях соединились черты детства и старости (Скрудж не может понять, он ребенок или старик). Призрак одет в древнегреческую тунику, при этом держит в руках остролист – языческую эмблему зимы («wintry emblem» [25, 17]), одежда Духа украшена живыми цветами. Существенной деталью в его образе выступает пучок света, который бьет из макушки Духа, ассоциируемый с духовным светом, совестью, просветлением. «Светоносность» Духа – древнейший мультикультурный мотив. Особенность подобной темы у Диккенса – образ Духа Рождества прошлых лет напоминает свечу: чем более душевно смягчается Скрудж, тем сильнее свет, бьющий из макушки Духа. Подобно свече, Дух «освещает» путешествие Скруджа в прошлое. Этот дух – воплощение памяти. Именно поэтому его очертания размыты, у него то

добавляются, то убывают конечности. Его вид как будто воплощает неясность, размытость, отдаленность воспоминания. При этом тот факт, что он одет в древне – греческую тунику, расширяет понятие памяти, соотносит память Скруджа с памятью человечества. Образ Рождества Прошлого снижен: он излучает лишь пучек света, который к тому же можно легко погасить «гасилкой в форме колпака» [6, 478]. И если считать его свет аллегорией совести, голосу душевного тепла, то снижение образа усиливает трагизм: ведь голос совести, голос памяти можно легко заглушить.

Второй Дух – Дух нынешних святок – также сочетает в себе совершенно различные, во многом контрастные черты. Если первый Дух – карлик, то второй – великан, восседающий на гряде еды. В руке у Духа – факел, напоминающий по форме рога избылиия, маслом которого Дух кропит жилища и пищу бедняков.

Изобилие, связанное со вторым Духом, ассоциируется с картинами семейного единения, праздника и праздничного веселья, которые Дух Нынешних Святок показывает старику – все то, чего Скрудж намеренно лишил себя. Однако полный жизни великан к концу рождественской ночи стареет и умирает, ведь он – Дух Рождества настоящего времени. Вновь ощутима трагическая интонация.

Третий Дух – Дух Рождества Будущего – «a solemn phantom, draped and hooded, coming like a mist» [25, 41] – образ смерти, хотя она не названа. Она связана с мраком, темнотой, туманом. Она бесформенна, молчит. В ее образе ясно определена лишь деталь – рука, простертая вперед. Рука показывает Скруджу, что ждет его в будущем. Однако и смерть не всесильна: в конце Дух превращается в резную колонку кровати. Действия Скруджа при этом приобретают метафорическое значение: хватаясь за простертую руку Духа, он меняет свою судьбу, меняется и избегает смерти.

Снижение образов Духов Рождества способствует появлению в произведении трагической интонации. Неслучайна в этом контексте их связь со временем, ибо это трагизм, связанный с отношением человека ко времени, с пониманием им времени. В этом контексте и жизнь главного героя трагична, ибо Скруджу показывают, сколько времени он потерял, что он теряет, и что потеряет в будущем. Проблему «человек и время» в «Рождественской песне» Диккенс раскрывает оптимистично: он верит, что человек, если захочет, еще может измениться, овладеть своим настоящим и изменить будущее. В то же время соединение темы Рождества и темы Времени в рождественской истории вполне закономерно, поскольку само понятие праздника Рождества подразумевает цикличность и временную соотношенность.

Рождество и ассоциируемая с ним тема рождения, божественного младенца, повлекла использование в «Песне» темы детства, детей. Диккенс, как известно, один из первых писателей ввел в мировую литературу образ ребенка – не маленького взрослого, а самостоятельного персонажа со своим мировоззрением. Галерея его детских образов обширна. В ней – и Оливер Твист, и крошка Нелл из романа «Лавка древностей», впоследствии – маленький Поль Домби из романа «Домби и сын». Дети, представленные в «Рождественской песне», разные, и их образы имеют разный смысл. Как правило, с ними входит особая сентиментальная эмоциональность. Это и образ покинутого в холодной классной комнате ребенка Скруджа, это и совершенно детская модель поведения уже изменившегося старика, который совершает всякие несуразные движения, не может одеться и побриться, играет в игры, незримо присутствуя на домашнем балу у племянника. Дети в романах Диккенса часто напрямую связаны с темами жизни и

смерти. Так не раз на грани жизни и смерти балансирует Оливер Твист, умирают Крошка Нелл и Маленький Поль. В «рождественской повести» тоже есть умирающий ребенок – это Тим Кретчит, сын клерка. Однако, согласно законам рождественского жанра, он продолжает жить: Скрудж, спасая его, спасается сам.

В то же время в отличие от детских образов в романах, образы детей в повести принимают особый символический смысл. Именно облик детей принимают основные грехи современного города: у ног Духа Рождества Настоящего Скрудж видит двух жалких заморышей, о которых Дух говорит: «Эти дети – порожденье человека» [6, 514]. Мальчик – невежество, девочка – нужда. Они ищут защиты у Духа Рождества от тех, кто их породил. Ребенок – символ будущего, символ зарождающегося мира, предстает хилым, порочным, слабым, умирающим. Он обладает демоническими чертами, подобно ребенку клерка – Тиму Кретчиту. Семантический анализ имени мальчика помогает раскрыть сложный связанный с образом ребенка. Первый смысл его имени: «scratch it» означает «покорми его» (scratch – кормушка для скота [7, 113]), и несет буквальный смысл: нужно накормить умирающего от бедности больного ребенка, и он выздоровеет. Второй связан с происхождением слова scratch: оно ведет свое начало от старофранцузского слова *сrèche* – детские ясли. В результате возникает аллюзия на божественного младенца, положенного в ясли. Образ ребенка расширяется, углубляется. В его воссоздании соединяется острое, актуальное, реалистическое начало и вневременное, божественное. При этом ощутимо особое милосердие: и в маленьком сыне самого бедного клерка нужно увидеть божественного младенца, и прагматику Скруджу надо дать шанс возродиться.

Точно так же метафорический смысл приобретают очевидные цитаты из Библии. Их особенность в том, какие герои их произносят, и то, что они недоговорены. Так, Марли, которому нет возможности исправиться, «проповедует» Скруджу, жалеет, что «проходя в толпе ближних своих, я опускал глаза долу и ни разу не поднял их той благословенной звезде, которая направила стопы волхвов к убогому крову.» [6, 473] После смерти Тима в будущем его брат читает вслух для всей семьи такие строчки: «И взяв дитя поставил его среди них!» [6, 524] Недоговоренные цитаты смещают акценты и формулируют ценности: прийти нужно к бедным, обратить внимание – на нуждающихся, голодных, на детей. Происходит переосмысление христианских догматов в христианском же смысле: это милосердие выше религии – и в этом рождение всеобъемлющего добра и милосердия, которые глубже, шире традиционного христианского вероучения, которые выносят христианство в вечность, а добро и всепрощение становятся основополагающими. При этом – контраст – вечность, вневременные основополагающие истины связаны с бытовым, конкретным, актуальным, поскольку акцентирован социальный аспект: нужно всего лишь прийти к бедному крову и накормить.

Таким образом, жанр «Рождественской песни в прозе» Диккенса в действительности предстает неким художественным единством, в котором соединяются разные жанровые языки, стили, типы эмоциональности. При этом приемы фантастического в повести Диккенса во многом усвоены из художественного опыта романтиков. Сюда можно отнести принцип фрагмента, контраста, оксюморона, воплощенный на всех уровнях произведения, особый уровень метафоризации и символизации. В результате рождественская история под пером Диккенса приобрела неизвестную ей до

тех пор смысловую и стилистическую емкость. Центральные в повести темы жизни и смерти, памяти, рождения новой жизни, добра и милосердия – темы всего творчества Диккенса.

Литература:

1. Авраменко Е. А. Образ домашнего очага в «Рождественских повестях» Ч. Диккенса и «Грозовом перевале» Э. Бронте (гендерная трансформация культурного кода) // Англистика та американістика. Збірник наукових праць. – Вип. 7. Дніпропетровськ: Видавництво Дніпропетровського національного університету ім. О. Гончара, 2010. – 378 с.
2. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. – 543 с.
3. Буркут І. Образ наратора в різдвяних оповіданнях (на матеріалі англійської, російської та української літератур) // Слово і час. Науково – теретичний журнал. № 4 (616) Квітень, 2012.
4. Гениева Е. Ю. Тайна Чарльза Диккенса. М.: Книжная палата, 1990. – 536 с.
5. Головачева А. А. П. Чехов и Ч. Диккенс: рождественские сюжеты // Південний архів. Збірник наукових праць. Філологічні науки. Вип. XLVI. Херсон: Херсонський державний університет, 2009. – 133 с.
6. Диккенс Ч. «Рождественская песнь в прозе» // Приключения Оливера Твиста. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1969. – 685 с.
7. Дмитрук В. А. Мотиви Різдва як сімейного свята в ранніх творах Ч. Діккенса // Вісник національного університету «Львівська політехніка», №586 Проблеми лінгвістики науково – технічних і художнього тексту та питання лінгвометодики. Львів: Видавництво Національного університету «Львівська політехніка», 2007. – 140 с.
8. Купченко М. Л. Проблема нравственного «воскрешения» в произведениях Ч. Диккенса // Вопросы филологии, IV. Ленинград: Издательство Ленинградского университета, 1974. – 252 с.
9. Михальская Н. П. Чарльз Диккенс. М.: Просвещение, 1987. – 128 с.
10. Потанина Н. Л. Игровое начало в художественном мире Ч. Диккенса. Автореф. дис. д. філол. наук. М.: 1998.
11. Потанина Н. Л. «Рождественская песнь в прозе»: игра и жизнь Чарльза Диккенса: [электронный ресурс] – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/potantina-stati-o-tvorchestve> (Дата обращения: 30.04.2015)
12. Пропп В. А. Морфология / Исторические корни волшебной сказки. М.: Лабиринт, 1998. – 108 с.
13. Скуратовская Л. И., Матвеева И. С. Из истории английской детской литературы. Днепропетровск, 1972. – 55 с.
14. Соловьева Н. А. История зарубежной литературы: Предромантизм. [электронный ресурс] М.: Академия, 2005. – 272 с. – Режим доступа: http://www.academia-moscow.ru/ftp_share/_books/fragments/fragment_19433.pdf (Дата обращения: 30.04.2015)
15. Теличко Т. Г. Христианская составляющая образа Лондона в романе Ч. Диккенса «Холодный дом» // Література в контексті культури. Том 1. № 22 (2012).

16. Уилсон Э. Мир Чарльза Диккенса. М.: Прогресс, 1975. – 320 с.
17. Чаплыгина О. В. Структура рождественского текста Чарльза Диккенса. Автореф. дис. канд. филол. н. Калининград, 2011. – 26 с.
18. Черномазова М. Ю. Традиции готической литературы в творчестве Чарльза Диккенса. Автореф. дис. канд. филол. н. М., 2010. – 28 с.
19. Честертон Т. К. Чарльз Диккенс. М.: Радуга, 1982. – 205 с.
20. Швачко М. Ч. Диккенс и сказка. Автореф. дис. канд. филол. н. Н. Новгород, 1994. – 19 с.
21. Шевелева Т. Н. Христианские мотивы в творчестве Ч. Диккенса. Автореф. дис. канд. филол. н., Н. Новгород, 2004. – 24 с.
22. Шевчук Н. В. «Різдвяні оповіді Ч. Діккенса у хронотопно – типологічних зв'язках» Автореф. дис. канд. филол. н. Львов, 2001. – 19 с.
23. Allingham F.V. Critical analysis of Dickens' Short Fiction 1833 – 1969: [электронный ресурс] – Режим доступа: www.victorianweb.org (Дата обращения: 30.03.2015).
24. Cody David Dickens and Religion. [электронный ресурс] – Режим доступа: www.victorianweb.org (Дата обращения: 30.03.2015).
25. Dickens Charles «Christmas Carol in Prose being the Ghost Story of Christmas» [электронный ресурс] – Режим доступа: http://www.ibiblio.org/ebooks/Dickens/Carol/Dickens_Carol.htm (Дата обращения: 30.04.2015)
26. Glancy Ruth Dickens and Christmas: His Framed – Tale Themes // Nineteenth-Century Fiction 35.1(1980). – p.53 – 72.
27. Keiichiro Ihara Dickens and the Gospels: [электронный ресурс] – Режим доступа: <http://www.dickens.jp/archive/cb/carol/carol-ihara.html> (Дата обращения: 30.04.2015)
28. Larson Janet. L. Dickens and the Broken Scripture. [электронный ресурс]. University of Georgia Press, 1985. – Режим доступа: www.victorianweb.org (Дата обращения: 30.04.2015)
29. Ostry Elaine Social dreaming: Dickens and the fairy tale. University of Toronto (Canada), 1998. – 300 p.
30. Pold Tom Fathering Christmas: Dickens and the (Re)Birth of Christmas: [электронный ресурс] – Режим доступа: www.victorianweb.org (Дата обращения: 30.03.2015).
31. Ravell Geoffrey Dickens and the Construction of Christmas: [электронный ресурс] // History Today Volume 43 Issue 12 December 1993. – Режим доступа: <http://www.historytoday.com/geoffrey-rowell/dickens-and-construction-christmas> (Дата обращения: 29.04.2015)
32. Slater Martin Introduction / Charles Dickens Volume 1. A Christmas Carol / The Chimes // Charles Dickens Christmas Books.: Penguin Classics, 1985. –266 p.
33. Thomas Deborah A. Dickens and the Short Story, Philadelphia: University of Pennsylvania Press // Nineteenth-Century Fiction 35.1(1980). – p. 53-72.

Вацлав Л.В.
учитель вищої категорії,
українська мова та література
(м. Самбір, Україна)

ІСТОРИЗМ ТА ІСТОРІЯ У ПОВІСТІ І. ФИПЧАКА «БУДІВНИЧИЙ ДЕРЖАВИ»

Ключові слова: історична повість, історизм, художня правда, жанр.

Із когорти незаслужено забутих на Україну повертаються імена тих, які були знищені більшовицькою системою. Серед них І. Филипчак – відомий письменник 20-40-х років ХХ ст., історик, педагог, видавець, громадський діяч. Але найбільше він прислужився народові своїми історичними повістями, які і сьогодні є *актуальними*, бо викликають інтерес у читачів, науковців та всіх, кому не байдужа доля нашої літератури..

Викладач Самбірської вчительської семінарії, І. Филипчак розпочав свою працю на літературній ниві в 1927р., коли з-під його пера постає перший твір „За Сян!” З того часу письменник не покидає хоч і нелегкої, проте плідної літературної праці. „Будівничий держави”, „Іванко Берладник”, „Княгиня Романова”, „Дмитро Детько”, „Кульчицький – герой Відня”, „За вчительським хлібом”, „Братня любов”, „Анна Ярославна – королева Франції”, „Над Калкою”, численні науково-публіцистичні статті, нариси, історичні розвідки – ось такий творчий доробок Івана Филипчак.

А потім було вилучення творів письменника з літератури. Самого автора (у 73-річному віці!) було репресовано, вислано до Сибіру, де він і помер. Сьогодні твори І.Филипчак вдруге повертаються до українського читача.

Белетристичний талант письменника формувався і гартувався під час його педагогічної праці. І. Филипчак добре знав історію України, товаришував із відомими істориками того часу, зрештою, сам викладав цей предмет у семінарії. У Вінниці, Балті, Білій Церкві, куди І. Филипчак часто запрошували, завжди були велелюдні зали, де він читав лекції і мав бездоганну репутацію доброго фахівця з історії. „Мене питали, чи усі викладачі в Галичині так гарно викладають, просили залишитися в них, обіцяючи назначити директором гімназії або семінарії з двічі більшою платнею. На прощання мені зробили велику овацію, якої я не в силі описати”, – занотовує автор у своєму „Щоденнику” [13, 52].

І. Филипчак вражало те, що українська молодь слабо обізнана з історією рідного краю, який до того ж поділений кордонами чужих держав. Син письменника, Борис, згадував, як напучував батько: „ Чи лемки, чи бойки, чи волиняки, галичани, гуцули, подоляки чи придніпрянці – всі ми українці, а столиця наша – Київ” [14, 58].

У Вінниці І. Филипчак зіткнувся з прикритим фактом, що навіть урядовці не можуть розрізнити англійців від галичан – і ті, і другі для них чужинці. Цілі покоління зростають „ на нашій, не своїй землі” без найменшого усвідомлення: „ Хто ми, чийх батьків діти?”

Коли в 1914р. російські війська захопили Самбір, І. Филипчак їде в Петербург на курси для підготовки учителів російської мови в Галичині. „Отже я хотів зблизька переконатися, де правда, і чи є два руські народи, чи один руський, а другий український. Я був істориком, мене цікавила давнина, я хотів на все зблизька подивитись”, – пише автор у своєму „Щоденнику” [13, 38].

Та перебуваючи 4 роки (1915-1919 рр.) в Росії та на Україні, що була в той час під московським пануванням, він таки побачив „зблизька” (як і мріяв) правду – чисту, „нешербату”. Пізнав її і вирішив поділитися нею з нащадками. Тому й обирає улюблений жанр – історичну повість, у якій з сивої давнини оживає наше славне минуле.

Історія доби Київської Русі та Галицько-Волинського князівства по-особливому хвилювала душу письменника. Він пишався величними ділами наших предків, їх звитязними перемогами, намагався знайти відповіді на запитання про причину болючих невдач українців. Окрім того, своїми творами нагадував землякам у державі, якої на карті світу не було, що ми маємо власну тисячолітню історію, мову, традиції, що суттєво відрізняються і від російських, і від польських. Письменник переконливо ніс читачам слово правди – тієї, що, за євангельським ученням, робить народ вільним.

„Іван Филипчак вдався до жанру історичної повісті – твору не надто великого за обсягом, але цілком достатнього для висвітлення даної епохи, – відзначає Роман Коритко. – Головна ідея, яку проповідує автор, це право волелюбного народу на свою незалежність” [15, 19].

Слід зазначити, що історична белетристика у ХХ ст. розвивалася під впливом історичної прози І.Франка, його літературно-критичних праць.

„Повість історична – се не історія, – наголошував Каменярь. – Історикові ходить передовсім о висвітленні правди, о констатування фактів, натомість користуватися історичними фактами для своїх окремих артистичних цілей, для втілення певної ідеї в певних життєвих особах..

Праця історична має вартість, коли факти в ній представлені докладно і в принциповім зв’язку; повість історична має вартість, коли її основна ідея зможе заняти сучасних живих людей, то значить, коли вона сама жива і сучасна” [16, 7].

І. Филипчак успадкував ідеї великого класика й увійшов до когорти галицьких митців, які збагатили українську літературу історичною прозою: Б. Лепкий, А. Чайковський, Катря Гриневичева, Ю. Опільський, О. Назарук та інші.

Жанрові особливості повісті вкладаються в тематичну групу історичних творів тих письменників, які, з одного боку, намагалися своєю прозою виховати патріотичне покоління, а з другого, – правдиво подати історичні факти далекої історії.

Особливу увагу І. Филипчак приділяв історії Галицько-Волинського князівства. У своїх повістях: „За Сян!”, „Будівничий держави”, „Іванко Берладник”, „Княгиня Романа”, „ Дмитро Детько” – письменник подає нам усю історію Галицько-Волинського князівства від його зародження, розквіту і аж до занепаду. Події в Галичині, які описує автор, відбуваються на історичному тлі всієї України-Русі.

З історичних джерел відомо, що відокремлення Галицько-Волинського князівства значно послабило Київську Русь. Але утворилася сильна держава з міцною адміністративною системою. Для сучасного читача особливо пізнавальною, цікавою

і захоплюючою є розповідь про високий економічний та культурний рівень Галичини, яку автор зобразив у повісті „Будівничий держави”. І. Филипчак змалював той відтинок часу, коли князував один із династії Ростиславичів – Володимир Володарович, або Володимирко. А час тоді був нелегкий, бо князі, як відомо, нерідко ставали ворогами, ішли війною „на брата брата”, бо кожен, плекаючи гординю свою, хотів княжити над іншим. І від цього кров’ю і слізьми вмивалася земля руська, знесилувала, слабшала, ставала легкою здобиччю чужинців. Тому важко читаються рядки, пройняті боєм письменника за долю рідного краю: „Мадярські вої цілими бандами нападали на довколишні села й немилосердно їх грабували. Те саме робили і київські війська. Перемиська і Сяноцька землі були цілком спустошені” [15, 46].

І. Филипчак ретельно вивчав історію того періоду, який описував. Але автор ніколи не йшов за скупими історичними даними. Він „сміливо інтерпретував фактами, і там, де підказувала йому творча необхідність, домислював їх, створюючи свій світ” [13, 96].

„Залежно від жанрових ознак історичної прози співвідношення між історичним документом, авторським його дослідженням і вимислом, дослідники ділять історичні твори на три види: історико-художні, художньо-історичні та художньо-документальні. У художньо-документальних автор звертає увагу на документ; водночас важливе місце тут відіграє художній домисел” [1, 8]. До того типу творів і належить історична повість І. Филипчака „Будівничий держави”, у якій автор зумів поєднати об’єктивну розповідь із лірично забарвленою белетристикою.

У повісті дуже мало пейзажних зарисовок, але вони суттєво доповнюють історичну основу твору: „Небо затягнулося тяжкими осінніми хмарами. З півночі потягав зимний вітер. Вулицький соцький Іларій Поливка стояв скулений під берегом бурхливого Сяну. Каламутні води шуміли по камінних звалах і спішили до Перемішля. Там хотіли трохи відпочити, поплисти вільною ходою, розливши свої води по невисоких берегах Засяння” [15, 3]. Так розпочинається повість „Будівничий держави”. Легко і невимушено читач опиняється на Засянні у далекому XII ст.

У передмові до першого видання твору „Будівничий держави” (1935 р.) о. Роман Лукань відзначив: „Професор Іван Филипчак дає нам нову повість про перемішльського князя Володимирка як будівничого нашої держави, що злучив у своїх руках усю Галичину” [11, 3]. Далі критик зауважує, що повістей із княжих часів у нашій галицькій літературі дуже мало і особливо звертає увагу на дидактичну роль цього твору.

Повість була дуже популярною й актуальною в 30-х роках, актуальною вона залишається і сьогодні, тому що це один із небагатьох творів, у яких яскраво змалювано образ Володимирка як „будівничого” держави.

Історичні джерела свідчать, що „Володимир Володарович, або Володимирко, був людиною талановитою і заповзятливою, з великою енергією здійснював він одну ціль – об’єднання і зміцнення Галицького князівства. У проведенні своїх заходів Володимирко був безоглядний, готовий ламати договори, навіть ним заприсягані. Основною силою, на яку він спирався, були бояри, що склали його близьку дружину. Він зумів об’єднати навколо себе цю групу, і вона вірно допомагала йому у всіх заходах” [9, 73].

Відомо, що галицькі князі завжди визнавали свою залежність від князів київських. 1144 року київський князь Всеволод іде на Галич війною. Володимирко

змушений виплатити велику грошову контрибуцію в сумі 1200 грн. сріблом. Але в подальшому він не дотримав миру і, як пише „Іпатіївський літопис”, зайняв місто Прилуки на шляху до Києва. Тільки смерть Всеволода зупинила новий похід на Галичину. І. Филипчак правдиво зобразив цей історичний факт, доповнивши його гірким струменем болю й туги: „Це було щось жахливе дивитися, як сини того самого народу зійшлися з широких просторів української землі, щоб себе взаємно вбивати.

Один тиждень війська стояли проти себе й не мали відваги зачіпати один одного. Якесь глибоко укрита на дні душі князів і воїв іскра не дозволила розливати братню кров” [15, 22].

Письменник чітко дотримується принципу історичної правди, але водночас той невеликий період (князювання Володимирка) зодягає в художню форму, доповнивши її особистими роздумами, яскравими образами історичних осіб та вигаданих героїв, наповнює твір патріотичним звучанням. Отже, белетризація історичних фактів, хоч і цілком виправдана, але вона опирається на хронологічні розповіді літописів.

Дотримуючись історичної правди, І. Филипчак не міг залишити поза увагою той факт, що українці споконвіків були нацією освіченою. Вони дивували світ своїм розумом. Про це неодноразово писали чужоземці, що бували в Україні, де „всі вміють читати і писати, навіть сироти”. За словами П. Сороки, письменник вводить символічний образ о. Василья: „У кількох дерев’яних келіях жили монахи, між ними о. Василь, великий подвижник і любитель книг. По книги він мандрував у далекі краї, не раз до Києва, не раз до Новгороду, але найбільше на Закарпаття, до Мукачеву, на Чернечу гору” [15, 4]. Повернувшись із далекої дороги, о. Василь перебував кілька днів у своїй келії на молитвах, після чого під церквою, у лісі чи у боярському домі збирав слухачів (переважно бояр), читав їм про св. Антонія і Феодосія Печерських, повість про „Валаама та Йоасафа” тощо. Опісля обговорювали прочитане. „Якщо бодай одне зерно ... впаде на цей дикий переліг і облагородить його, тоді я сповнив своє завдання вчителя Христової Правди”, –казав о. Василь... [15, 7].

Але в центрі повісті таки будівничий держави – Володимирко. Автор знайомить з ним читача в той час, коли князь вирішив перенести столицю з Перемишля до Галича. Першим, кому Володимирко про це повідомив, був його син Ярослав. Дуже оптимістично звучать слова князя про майбутній Галич, який „буде великий і могутий” і „стане осередком нашої держави”.

Планам Володимирка судилося сповнитися. Але цьому передувала нелегка робота. „Князь Володимирко не жалів матеріальних засобів, щоб здвигнути величаві будівлі, достойні великого князівства. Він відчинив свої наповнені скрині, які привіз із Перемишля, тож в Галичі закипіла робота! Чужосторонні майстри, переважно греки і болгари, наглядали над обтесуванням дерева та обрамлюванням каміння, яке доставляли Карпатські гори та яруги. Мармур привозили з Греції. Всюди чути накликування й гойкання робочого народу. В старім княжім теремі звивалися весь день урядовці і робітники, неначе в якомусь муравлиську...” [15, 16]. Так автор оповідає нам про будівництво Галича. І тут також у центрі уваги – Володимирко. „Князь Володимирко всюди чинний, завжди веселий і жвавий. Від вчасного ранку до пізнього вечора на ногах. Коли піхотою, коли на коні перебігав з місця на місце, всюди захоплював людей до роботи. Де станув, прислухався, незауважений, що люди говорять, чи

нарікають на керівників будови, чи хвалять роботу. Час від часу приставав до грецьких митців, придивлявся, як вони майстерно обтесують бруси, як виковують обличчя святих, як мертвий камінь уміють оживити, надихнути якоюсь думкою” [15, 16].

Перед нами постає князь як добрий зодчий, такий, що всьому зуміє дати лад. Тому й не дивно, що князівство почало процвітати. Налагодились „торговельні зв’язки з візантійським світом”. Сьогодні ми можемо лише уявити собі, як у казці, наш Дністер, про який І. Филипчак розповідає, що по обидва його боки „побудовано пристань для торговельних кораблів, які постійно пропливали долі і гори рікою. Кораблі з Греції привозили чудові вироби з золота, срібла та парчі, дорогі вироби з алібастру, мрамору тощо. З Галича вивозили до Греції збіжжя, льон, шкіри, віск, мед, дерево...” [15, 17]. Так автор розповідає про Галицьке князівство в найкращу його пору. Читача мимоволі переповнюють почуття гордості за наш край. І. Филипчак пише, що Галичина була одинока в тому часі держава в Європі, у котрій не було бідних, ніхто не нарікав на гніт, на данини. Князь закладав нові городи, розбудовував судна, дбав про торгівлю, „навчав сина княжити”.

Та цей могутній розквіт Галицько-Волинської держави аж ніяк не подобався нашим завидуючим сусідам, особливо київському князю Всеволодові Ольговичу. І. Филипчак, дотримуючись історичних джерел, розповідає про це так: „Великий князь Всеволод добре бачив, що Володимирко росте понад силу, що держава його прибирає на могутності й добробуті, причому становище Всеволода блідне. Отож хотів конечно свого „підручного” князя, до того ж „ізгоя”, приборкати, упокорити, відібрати йому деякі уділи, а передусім відсунути від моря. В тій цілі змобілізував проти Володимирка усіх підчинених собі князів, сам став на чолі того союзу і виповів Володимиркові війну” [15, 21].

І знову між своїми постала війна. І хоч Галицько-Волинська держава на той час була сильнішою за Київ, проте сили були далеко не рівними. І. Филипчак перелічує всіх, хто став „на прю” з будівничим держави. Надто багато він мав недругів, коли, за словами автора, „на поклик Всеволода стали два його брати, князі Ігор і Святослав, син його Святослав, князь Володимир Давидович, князі Борис і Гліб Володковичі, князь Ростислав Глібович, намовив також одвічних ворогів Ольговичів – князів В’ячеслава та Ізяслава Мономаховичів, князя Ростислава Мстиславовича, накінець, свого зятя, польського князя Владислава Болеславича краківського. Словом, ціла тодішня Русь і Польща завзялися на будівничого держави – Володимирка! Щоб цілком його знищити, відправив великий князь Всеволод князя Ізяслава Давидовича в степи призвати на поміч диких половців. Така велика сила вирушила зі сходу в землі Галицького князівства... Це було щось жахливе дивитися, як сини того самого народу зійшлися з широким просторів української землі, щоб себе взаємно вбивати” [15, 21 – 22].

Гіркий історичний факт. Прикро читати ці рядки сьогодні. Тут не тільки каїнський гріх (за нього, напевно, досі спокутує український народ), а й причини усіх наших негараздів та бід і брак, за словами Т. Шевченка, братолюбія.

Але повернімося до історичних подій XII ст. Як же І. Филипчак змалював розв’язання цього жахливого конфлікту? Так, як пишуть літописи: після довгого вагання Володимирко заплатив 1400 грн. срібла як зворот воєнних видатків. Таким чином, він забезпечив підданам спокій” [15, 23].

Але темні хмари над Галичем таки не перестають згущатися. До київських „друзів”, що зазіхають на Галич, долучаються ще й угорці.

Історик Павло Грицак у своїй книзі „Галицько-Волинська держава” розповідає, що в 1943 р. в журналі „Зоря – Гайнал”, який видавало Карпатське Наукове Товариство під мадярською окупацією, з’явилася праця західноукраїнського історика Гарайди, присвячена галицькій політиці угорських королів 12-13 ст. Арпадовичів. На основі історичних джерел він довів, що угри намагалися створити в Галичині побічне королівство, де володіли б молодші члени королівської династії Угорщини. Тому для Володимирка співпраця з суздальцем Юрієм Долгоруким була справою життя і смерті, бо проти нього Ізяслав (що ступив на київський престол після смерті Всеволода) змовлявся з його ворогом – Гейзою [4, 37].

Ще раніше до цього висновку прийшов І. Филипчак. Історичні факти письменнику були добре відомі, бо в повісті читаємо такі рядки: „Королева Єфросинія (дружина угорського короля Гейзи), сестра великого київського князя, намовляла перших королівських достойників, особливо архієпископа Кукниша та інших вельмож, і просила помочі для свого батька, великого київського князя, обіцяючи їм, що по вигнанні Володимирка з Галича князівство Перемишське і Галицьке аж по Чорне море можна буде прилучити до угорської корони” [15, 35]. Ось як далеко сягали плани наших сусідів, які всі зусилля докладали до того, аби Галицько-Волинську державу захопити.

І ось, продовжує розповідь І. Филипчак, Володимирко дістав звістку, що угорський король Гейза перейшов границі під Дуклею. Читач бачить князя, одягненого в залізний панцир на знак воєнної готовності. Володимирко поважно ступив на золотокований престіл, палко залунали монарші слова: „Дорогі браття і дружино! На нашу державу насунули чорні хмари. Недобрі сусіди, наші свояки, найближча наша кров злучилися з нашими ворогами проти нас. Завидують нашому спокою й щастю, в яким наш край живе, й виповіли нам війну. Ідуть на нас. Іде на нас наш брат, великий київський князь, разом зі своїми підручними князями й молодим угорським королем Гейзою, що й його батька я колись боронив” [15, 37].

Володимирко був чудовим оратором, володів бездоганно даром красномовства не гірше, ніж мечем, і вмів своїми промовами палко закликати і до праці, і до бою.

І знову війна. На цей раз, здавалось, пропаде земля Галицька через нерівні сили. Перемишська і сяноцька землі були цілком спустошені. Князь у задумі: як врятувати державу? Згадав, що серед мадярів мав приятелів. Автор розповідає: „До них послав Володимирко своїх послів із повними скриночками золота. Сам положився в ліжку, удав, що ранений і лежить хворий, тому просить короля, щоб припинив війну.

Посли, явившись перед королем, розповіли, про що йдеться. Перекуплені вельможі почали просити короля, що християнське милосердя зажадує воювати проти хворого ворога, коли той просить пощади. Король Гейза не дався довго просити... Того самого дня прибуло угорське посольство до Перемишля на чолі з Петром, послом великого князя. Князь Володимирко, лежачи в постелі, підписав хресну грамоту й поцідував хрест. Великому князеві на знак воєнного відшкодування відпустив п’ять пограничних міст: Буськ, Тихомль, Шумськ, Виготів і Гнійницю. Зробив так тільки тому, щоб позбутися ворога зі своєї держави й продовжувати далі в спокою розбудову своєї Галицької волості, а Галич зробити центром всієї української землі” [15, 46 – 47].

Але й між галичанами були такі, що не подобався їм князь. Незадоволені були його строгим режимом, не хотіли платити ніякої данини. Та й ніколи не могли

вони погодитись із новими планами будівничого держави. Їх драгували високі мури, величні будівлі, торговельні площі. Вони хотіли, щоб „було все так, як було”. Тому й скористалися відсутністю у Галичі князя, аби прикликати на галицький престіл Іванка Ростиславича. Та не всі галичани зламали вірність Володимиркові. Залишилось чимало щирих і вірних приятелів князя, яким сподобався цей величавий розмах у будівництві держави. Вони гордились тим, що Володимирко підніс Галицьке князівство на перше місце між усіма київськими князівствами. Тому постановили за всяку ціну рятувати маестат Галича, маестат князя Володимирка. І після трьох тижнів завзятої боротьби Володимирко повернув собі князівство, а Іванко ганебно утік. Про це розповідають історичні джерела, це правдиво описує І. Филипчак у своїй повісті. Хоч белетризація дуже помітна, та автор не копіює історичні факти, а творчо їх осмислює і передає читачеві через призму власних почуттів так уміло, що десь губиться та довга відстань часу, яка відділяє нас від зображуваних подій.

Коли Ізяслав відправив до будівничого Галицької держави свого посла із вимогою віддати обіцяні городи, Володимирко відмовився: „Так, я не додержав тої обітниці, це я признаю і заявляю тобі, що ця обітниця не була щира, не була з душі, бо була вимушена обставинами війни, і така обітниця мене не зобов’язує, вона не була від серця” [15, 92]. Він навіть знехтував тим, що, підписуючи угоду, цілував хрест, на якому помер Спаситель. Посол забрався з Галича додому, а князь „пішов співати вечірню”. „Та як прийшли на те місце, де князь засміявся з київського посла, князь пристанув, сильно відітхнув і стиснув рукою серце” [15, 93]. Зблід і упав боярам на руки. Увечері того ж дня він помер. Ось так автор згідно з історичними джерелами закінчує розповідь про першого будівничого держави.

По-різному можна міркувати про останній поступок князя. І. Филипчак не любить дуже великих описів, довгих внутрішніх монологів, у яких розкривав би герою свою душу у глибоких роздумах. „Його (Филипчак) погляд здебільшого легкий, летючий, він пробігає повз ту чи іншу картину, не зупиняючись на ній. Письменник ніби квапиться, ніби прагне сказати якомога більше, не затримати увагу читача на чомусь одному” [13, 110]. Тому ми можемо лише здогадуватися, що Володимирко, без сумніву, боровся із протилежними почуттями: почуттями християнина (а ми його від першого знайомства і до останнього дня життя бачимо чоловіком віруючим) і почуття державного мужа. Як чоловік релігійний, знав, поза всякими сумнівами, що небо покарає його, бо „ні хитрому, ні багатому суду Божого не минути”. Але заради держави, народу і смерті не страшно. Від хреста відвернувся, бо так вимагали обставини часу, але життя віддав, як сам Христос, „за други своя”.

І. Крип’якевич пише: „Зібравши вищесказане разом, ми можемо прийти до такого висновку: постать Володимирка як людини – доволі несимпатична. Про таких людей, як Володимирко, говоримо, що це деспот, грошолоб, кривоприсяжник, але як перед нами стоїть Володимирко – державний діяч, тоді можна сказати лише одне: це – володар...” [9, 40]. І саме державним діячем правдиво зобразив його І. Филипчак. Доповнюючи історичні факти художніми домислами, автор по-своєму змалював Володимирка. З-під пера майстра постає образ князя як мудрого правителя, який зумів об’єднати всі західні землі від Сяну до Дунаю. Письменник звертає увагу не на вади князя, а на його заслуги перед народом. І. Филипчак дещо ідеалізує свого героя, аби надати повісті „виховного струменю” (вислів П. Сороки) і показати князя не тільки

дбайливим, невтормним і справедливим будівничим держави, а й люблячим батьком, істинним християнином і справжнім патріотом.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гнатюк М. Майстер історичної прози / М. Гнатюк // Ю.Опільський. Іду на вас. Ідоли падають. – Львів. – 1988. – 342 с.
2. Грушевський М. Ілюстрована історія України / М. Грушевський. – Київ: Либідь, 1990. – 453 с.
3. Грушевський М. Нарис історії українського народу / М. Грушевський. – К. : Либідь, 1990. – 465 с.
4. Грицак П. Галицько-Волинська держава. – Нью-Йорк: Основа. – 1958.
5. Дибко-Филипчак І. Післяслово / І. Дибко-Филипчак // І.Филипчак. Анна Ярославна – королева Франції. – Дрогобич: Відродження, 1995. – 213 с.
6. Дипко І. Вступне слово / І. Дипко // І.Филипчак. Дмитро Детько. – Буенос-Айрес: В-цтво Юліана Середняка, 1985. – С. 3 – 9.
7. Добрянський Б. І.Филипчак – дослідник історії освіти / Б. Добрянський // Літопис Бойківщини. 1997. – ч.1 / 57 (68). – С. 12 – 27.
8. Коритко Р. Життя мов полум'я свічки / Р. Коритко // І.Филипчак. Княгиня Романова. – Львів: Червона калина, 1990. – 167 с.
9. Крип'якевич І. Галицько-Волинське князівство / І. Крип'якевич. – Львів. – 1999.
10. Лоський І. Передмова до першого видання в 1935 р. / І. Лоський // І.Филипчак. Дмитро Детько. – Буенос-Айрес: В-цтво Юліана Середняка, 1985. – С. 3 – 11.
11. О. Роман Лукань. Замість вступного слова / О. Роман Лукань // І.Филипчак. Будівничий держави. – Буенос-Айрес: В-цтво Юліана Середняка. – 1985. – С. 3 – 7.
12. Семчишин В. До життєпису Івана Филипчак / В. Семчишин // І.Филипчак. Над Калкою. – Самбір. – 1998. – 45 с.
13. Сорока П. Іван Филипчак. Літературний портрет / П. Сорока. – Тернопіль: Джура. – 2001. – 145 с.
14. Филипчак Б. Спогад про Івана Филипчак / Б. Филипчак // Літопис Бойківщини. – 1988. – ч.1 (58). – 213 с.
15. Филипчак І. Княгиня Романова / І. Филипчак. – Львів: Червона калина, 1990. – 423 с.
16. Франко І. Твори в 50 т. / І. Франко. – Київ. – 1978. – т.16. – 467 с.

Жукова Н.Д.

кандидат филологических наук,
Крымский федеральный университет
имени В. И. Вернадского

ПРОБЛЕМА РАЗЛИЧЕНИЯ ХУДОЖЕСТВЕННОГО И РЕАЛЬНОГО МИРОВ НА ЗАНЯТИЯХ ПО ЛИТЕРАТУРЕ В ВУЗЕ: ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ

Ключевые слова / Keywords: художественный мир, преподавание литературы в вузе, художественный образ, читательские навыки, восприятие художественного произведения, ассоциативное мышление, образное мышление, метафорическое мышление, образование.

Преподавание русской литературы на филологических факультетах вузов в содержании и методике традиционно опирается на предположение об определенном уровне литературного развития студентов, так как литература изучалась ими на протяжении одиннадцати школьных лет. Понимание того, что такое художественный мир, какова его специфика и в чём принципиальное отличие мира художественного от мира реального (используем данное понятие в качестве синонима «действительности») является важным критерием сформированности читательских навыков. Образовательный стандарт по литературе в общем образовании предполагает «формирование читательской культуры, представления о специфике литературы в ряду других искусств, потребности в самостоятельном чтении художественной литературы, эстетического вкуса на основе освоения художественных текстов» [8]. Вуз должен обеспечить преемственность литературного образования, подняв его на более высокую ступень: сформировать профессионального, творческого читателя (ибо учитель именно таковым и должен являться), который, в свою очередь, вооруженный методиками, умеет развивать творческие способности к чтению художественной литературы у детей.

Однако как показывает практика, эту преемственность обучения сложно реализовать. Студенты не всегда способны воспринимать информацию на вузовском уровне. Помехой тому служит недостаточно развитое образное, ассоциативное мышление, отсутствие эмоциональной чуткости к слову, без которых понимание специфики художественного мира произведения невозможно. Образуется пробел, который сложно восполнить. Приведу в качестве иллюстрации несколько педагогических ситуаций.

Так, на практическом занятии по лирике В. Жуковского при анализе образного языка стихотворения «Море», где море предстает живым существом и возмущается, когда «собираются темные тучи, /Чтоб ясное небо отнять» у него, и, словно испугавшись этого возмущения «мгла исчезает, и тучи уходят», одна из студенток говорит: но ведь море на самом деле волнуется потому, что дует ветер, а не потому, что тучи закрыли небо! Как видим, явно смешиваются художественная, романтическая и научная картины мира.

А вот ситуация, возникающая на зачете по «Истории зарубежной литературы».

Студентка, которая должна была отвечать на вопрос о своеобразии образа Дон Кихота, честно призналась, что произведение Сервантеса она не прочла полностью, так как ей не понравился главный герой: «Он какой-то мечтатель, как можно было ветряные мельницы принять за великанов. И вообще, он как-то оторван от реальности, все время живет в каком-то своем мире и не видит, что происходит вокруг. <...> Он меня раздражает». Литературоведческая дискуссия оказывалась почти бессмысленной. Однако дальнейший диалог получил забавный и неожиданный поворот. На вопрос о том, как она относится к такому человеческому качеству, как мечтательность, студентка немного сбивчиво, но эмоционально (что выдавало её заинтересованность), начала говорить, что она вообще не любит мечтателей, хотя сама любит помечтать, и что её мама все время говорит ей, что она должна опуститься на землю, и т.д. и т.п. По мере того, как она говорила, ее дискурс становился похож на тот, которым она выражала свое отношение к Дон Кихоту. В какой-то момент студентка начала понимать, что она о Дон Кихоте говорит то же самое и в тех же выражениях, что и мама говорила о ней, мимика удивления появилась на её лице, и развернувшись к своей подруге, ожидавшей окончания беседы, она произнесла после минутной паузы: «А вот и мой Санчо Панса».

Одно из практических занятий по «Введению в литературоведение» – «Комплексный анализ текста (на материале рассказа А. Куприна «Одиночество»)» – началось с негодования мужской части аудитории в адрес главной героини, которая, с их точки зрения, «просто накрутила себя на ровном месте». К ним присоединились студентки, часть из которых, также не понимала, по какой причине героиня так разочаровалась в своем муже, другая часть не понимала, почему героиня не может просто «бросить его», а страдает от разочарования.

Студенты с трудом осознавали принадлежность текста к иным культурно-историческим реалиям (рассказ был написан А. Куприным в 1911 году) и высказывали суждения о персонажах так, словно это были живые люди, их современники, и, более того, некоторые давали советы в такой эмоционально-словесной форме, будто герои рассказа находятся с ними в одной аудитории и могут их услышать.

Подобные ситуации случаются и на других занятиях по литературе, когда в процессе обсуждения персонажей художественных произведений студенты нет-нет, да и сбиваются на то, что можно назвать бытовой логикой, забывая, что целью анализа текста является выявление авторского замысла, а герои принадлежат художественной реальности, а не бытовой.

Доказательством того, что студенты недостаточно чётко понимают специфику художественного мира, служит и проведённый опрос, в ходе которого необходимо было ответить на вопрос: как вы понимаете разницу между художественным и реальным мирами? Для большинства студентов художественный мир – «идеальный», «идеализированный», «вымышленный», «более яркий, чем жизнь», «может показаться сказкой по сравнению с нашей реальностью», «художественный мир не так суров, как реальный мир», «это способ автора уйти от проблем», «художественный мир в основном несёт развлекательный характер», «всё, что переживает герой, это всё не по-настоящему», «художественный мир никак не связан с реальностью». Только семеро опрошенных понимают, что эти миры связаны между собой, что «художественный мир – это как некое отражение реальности». Некоторые из них осознают,

что «Реальность художественная отличается от обычной тем, что её создает автор, используя разные формы словесности. С её помощью автор воздействует на наши эмоции, чувства, мысли. Обычная реальность – это то, что нас окружает», «В художественной реальности герой поступает так, как этого желает автор, согласно его идее. Природа часто становится образным средством выражения чувств. В реальности природа существует сама по себе, независимо от чувств человека». Только один человек написал, что «через мир художественный мы, благодаря автору, можем открыть для себя новые грани реального мира».

Как видно из опроса, большинство студентов противопоставляют художественный и реальный миры, на ментальном уровне различают их. Соответственно проблема не различения возникает на уровне непосредственного восприятия текста. Развитие восприятия так же важно, как и развитие мышления. «В акте восприятия диалектически объединены целое и части, анализ и синтез, чувственное и рациональное, эмоции и теоретические заключения, субъективное и объективное, репродуктивное и продуктивное» [2], особенно если речь идет о восприятии произведений искусства.

Осознание студентами произведения как целостного художественного мира, связанного с реальным, но не тождественным ему, воплощенного автором языком словесных образов, становится возможным благодаря системе вопросов, позволяющих погрузиться в текст произведения, в его смыслы. При этом важно, чтобы студенты оставили в воспоминаниях и первоначальную свою реакцию на текст, так как это им помогает понять, что благодаря мастерству писателя, персонажи действительно могут восприниматься как живые люди, и в этом заключается феномен искусства слова.

В наивной реакции студентов на художественные произведения хотя и виден низкий уровень литературного развития, заключён большой ресурс для их психоэмоционального развития, если правильно направить эту реакцию. В случае с обсуждением рассказа А. Куприна удалось «убить двух зайцев»: студентам получить и опыт комплексного анализа художественного произведения, и обсудить реалии человеческих взаимоотношений, что, надо признать, в этом возрасте для них является более актуальным. И таким образом связать художественный и реальный миры, помочь увидеть, что произведения, даже написанные в прошлом, могут сохранять актуальность столетиями, поскольку сознание человека, некоторые грани его психической реальности изменяются медленно, если изменяются вообще.

О причинах сложившейся ситуации говорится достаточно много. Однако специалисты разных областей зачастую рассматривают узко свой аспект проблемы, в то время как многомерная проблема требует многомерного решения. Наиболее продуктивны те методики, в которых учитываются психологические аспекты восприятия художественного текста [2; 4; 6], обосновывается необходимость диалогического подхода к преподаванию литературы, так как литература диалогична по своей сути [5]. Однако не всегда методисты погружаются в тонкости психологии восприятия, хотя психологической наукой сделано много для понимания этих тонких процессов [7; 10]. Белозерцев Е.П. отмечает, что «появившиеся в последние годы «основы теорий», модели, подходы довольно часто далеки от реальных процессов, происходящих в жизни с теми, кто овладевает педагогической профессией, постигает смысл вечной

профессии, складывает в себе образ Учителя» [1, с.88]. Можно перефразировать данный тезис: часто подходы к образованию далеки от реальных процессов, протекающих внутри педагога и учащихся.

Кроме того, методика не всегда успевает за переменами, которые происходят в жизни (не говоря уже о том, что не все ценные методические наработки воплотились в повседневную школьную практику). Дети сегодня меняются гораздо быстрее, чем их педагоги. Знание психологии восприятия, позволяет быстрее ориентироваться в этих переменах, так как психологические закономерности, если и изменяются, то незначительно.

Студенты – продукт той действительности, которую мы создаем и в которой живем, они – продукт системы образования, которая, несмотря на все протесты психологов и методистов, продолжает скатываться в технолизм [1, с.87]. Сегодня люди живут в «рациональной и внемегафорической реальности» [9, с. 25]. Результатом без-ОБРАЗ-ного получения знаний, которое по привычке называем «получением ОБРАЗ-ования», что в принципе невозможно (нельзя получить образование, можно только образоваться, или включиться в процесс образования, который не заканчивается получением диплома), является фрагментарное сознание, клиповое мышление современных студентов. Они не способны к целостному видению мира, так как такое видение предполагает наличие метафорического мышления, которое «блокируется» еще в начальной школе. «В литературном образовании преобладает опора на аналитическое мышление, что помогает осваивать теоретические понятия, проводить анализ художественного произведения на разных уровнях его структуры, однако образная, смысловая составляющая любого художественного текста, связана не только с интеллектуальным, но и чувственным познанием» [3, с.71]. Опора на формально-логическое мышление в процессе литературного образования приводит к отрыву от природы художественного слова. За пять вузовских лет этот пробел восполнить невозможно, не проводя специальную, теперь уже коррекционную работу, включающую как специальные задания, так и руководство чтением.

Есть еще одна проблема, которая не получила должного освещения в учебниках по методике. Дело в том, что погружение в текст не может осуществиться без погружения во внутреннее пространство. Многомерность художественного текста отражает многомерность как мира, воплощенного в нем, так и автора, этот мир воспринимающего. Погружаясь («вчувствуясь») в художественный текст, читатель «простраивает» и свою многомерность. Современная молодежь погружена не в тексты, а в сеть интернет, которая уводит их не только от реального внешнего мира, но и от внутренней реальности. В их воображении часто возникают вторичные картины: рисованные или воспринятые из клипов и другой фото- и кинопродукции. Художественное же слово способно пробудить их собственное воображение.

В заключение приведу несколько простых заданий, позволяющих немного компенсировать недостаток литературного развития. Например, выходом из тупиковой ситуации на занятии по лирике стало простое задание: обратить внимание на то, что в процессе чтения текста, в сознании возникают картинки. Они, по сути, и являются воображением, которое есть у каждого, но на которое никто не обращает внимания (иногда студентам сложно представить что-либо, тогда я предлагаю побыть немного с закрытыми глазами). Бывает необходимо некоторое время, для того, что

воображение «включилось». Исследование своего воображения позволило студентам понять, что у автора тоже есть воображение, прочувствовать «механизм» отражения мира в сознании писателя. То, что мир отражается в сознании, продемонстрировало еще одно простое задание, связанное с необходимостью просто наблюдать, как вслед за называемыми словами возникают образы – море, горы, цветок и др. И эти образы отличаются у каждого, сидящего в аудитории. Студенты иногда не замечают мир внутри них, потому что этот мир часто игнорируется всей образовательно-воспитательной системой. Последовавшее вслед за описанной работой чтение стихотворения с погружением в каждое слово-образ, проникновение в него не только ментально, но и конкретно-чувственно, позволило студентам в дальнейшем достаточно успешно самостоятельно проанализировать следующее из заданных стихотворений.

Чтобы помочь освоить такое непростое для современных студентов понятие, как «художественный образ», я предлагаю задание, которое выполняется поэтапно: 1. Просто произношу слово, например, «дерево». Затем предлагаю бесстрастно описать картину, которая возникла в воображении. 2. Необходимо прислушаться к себе и понять, какие чувства, переживания, ассоциации рождаются в то время, когда внимание обращено к внутреннему образу дерева. Эти переживания тоже следует описать. 3. Желаящие могут озвучить картину дерева только в ее изобразительной части. 4. Аудитория получает задание прислушаться к своим чувствам, переживаниям, ассоциациям, которые возникают в то время, когда один из студентов озвучивает свою картину дерева. 5. Соотнесим результат: чувства аудитории и автора совпадают или нет.

Выполнив все пункты, студенты начинают понимать разницу между реальным деревом, которое видно из окна аудитории, научным, энциклопедическим, словарным знанием о дереве и между конкретно-образным, конкретно-чувственным «деревом», рожденном в их воображении. При этом они понимают также и то, что при анализе высокохудожественного произведения, как бы близко мы не приблизились к пониманию его идеи, всегда останется тайна, загадка души его создателя. Мы никогда не сможем исчерпать глубину Пушкина, Лермонтова, Данте, Шекспира и других больших художников слова. Но анализируя их тексты, погружаясь в их образное слово, мы можем через него расширять границы своего восприятия мира, расширить сферу духовной жизни, научиться самостоятельно мыслить, «ибо в итоге каждый строит свой собственный образ как отражение образа авторского» [2], нужно только помочь студентам встретиться с этим собственным образом и научить различать художественный и реальный миры, и при этом осознавать их взаимодействие.

Литературе отведено небольшое место в структуре учебных предметов как общеобразовательного, так и университетского циклов. Но именно литература является практически единственным предметом, способствующим развитию ассоциативного, метафорического мышления, без которого невозможно получить целостное представление о мире, чувствовать себя органичной частью общества и культуры, и которое лежит в основе развития интеллекта в целом.

Литература

1. Белозерцев Е.П. Онтологическая реальность современного образования. // Педагогика. – № 2, 2003. – С. 81-88
2. Богданова О. Ю., Леонова С. А., Чертова В. Ф. Методика преподавания

- литературы: Учебник для студентов вузов, обучающихся по педагогическим специальностям [Электронный ресурс] // InFolio: Электронная библиотека. – Режим доступа: <http://www.infoliolib.info/philol/bogdanova/>
3. Жукова Н.Д., Соколова И.Г. Детская литература как средство развития образного мышления студентов-педагогов // Science and Education a New Dimansion. Scientific-practical conference of international participation. Modern System of national education: "Experience of the past - way in to the future". Pedagogy and Psychology, III (23), ISSUE: 46, Budapest 2015. – P. 70-73.
 4. Кан-Калик В.А., Хазан В.И. Психолого-педагогические основы преподавания литературы в школе: Учеб.пособие для студентов пед. ин-тов. – М.; Просвещение, 1988.– 255 с.
 5. Лавлинский С. П. Технология литературного образования. Коммуникативно-деятельностный подход. Учебное пособие для студентов-филологов. – М.: Прогресс-Традиция; ИНФРА-М, 2003. – 384 с.
 6. Методика преподавания литературы: Уч. для пед. вузов / Под ред. О.Ю. Богдановой, В.Г. Маранцмана. – В 2 ч. – Ч. 1. – М.: Просвещение, ВЛАДОС, 1994. – 288 с.
 7. Рубакин Н.А. Библиографическая психология.– М.: Академический проект; Трикста, 2006. – 800 с.
 8. Образовательный стандарт основного общего образования по литературе // Российский общеобразовательный портал. Режим доступа – http://school.edu.ru/dok_edu.asp?ob_no=14393
 9. Тарасова О. Метафора и функциональная неграмотность [Текст] / О. Тарасова // Alma mater: Вестник высшей школы. - 2003. - № 1. - С. 9-17.
 10. Ширинкина Л. В. Восприятие текста как психологический феномен: Дис. ... канд. психол. наук 19.00.01. — Пермь, 2004. – 240 с.

“MOTHER MATURIN”- THE LOST OR THE RESTORED HERITAGE
OF THE ENGLISH LITRATURE?

The article deals with the investigation of the role of the unfinished novel by R. Kipling “Mother Maturin” in both the writer’s career and the heritage of the English postcolonial literature. For the first time in the history of the modern Ukrainian Literary Studies the link between “Mother Maturin”, the novel “Kim” and a number of short stories has been made.

The key-words: a narrator, a story-teller, a loafer, Indian and Anglo-Indian society, the Giant Robe, British Empire.

We are used to describing Kipling as the imperial story-teller or the preeminent bard of Empire, but we also put an aim in our investigation to show an alternative portrait of Kipling, and one indebted more to journalism and its quest for novelty. The researchers of the postcolonial critics, such as: Homi Bhabha, S.Suleri, H.Tiffin, E.Said, M.Pratt, A.Lawson, P.Brantlinger, B.Ashcroft, G.Griffiths, W.Harris, J.Clifford, Gobind, J. Rignall and others studied the heritage of R.Kipling, but ignored the importance of the unfinished novel “Mother Maturin” as considered it to be lost. The scientific novelty of our research implies the restoration of R.Kipling’s novel through the study of his collections of short stories and the novel “Kim” in the context of the postcolonial discourse. The theoretical importance of our research is that it gives opportunity to the deeper further study of the unfinished novel “Mother Maturin” as it gives ground to change the orientalist view of the literary heritage of R.Kipling. For what is equally apparent in his early texts is a journalistic flair for the dramatic potential of a good story. The Anglo-Indian stories, many later collected in anthologies such as “Plain Tales” and “*Life’s Handicap*”, were published as newspaper fiction (literal “turnovers”) and included impressionistic and fragmented, specular bit-part sketches of native life. His narratives often employ the persona of journalist- narrator as the narrative correspondent: the man-on-the-spot who relays information for a reading audience. While his narrative persona is not always objective or distanced from the events that unfold, his Junction within the narrative is akin in journalistic mediation and interpretation of news. In “The Return of Imray” and “The Mark of the Beast” his presence serves to verify the authenticity of strange affairs and to mediate their experience for readers. In “The Strange Ride” and “The Man Who Would Be King” he comes across unusual incidents, which he (re)stages for readers’ benefit. In “The City of Dreadful Night” and “To be Filed For Reference” his nightly exploration of parts of the native city yield tableaux of native and colonial lives. In this respect, his narrator is often a petty pilferer or loafer, either stealing bits of other people’s lives or stories of their lives to fashion a novel story.

Kipling’s narrator is usually a journalist who has an affinity for the underside of official life. In “The Man Who Would Be King”, his narrator classifies himself as a “*wanderer and vagabond*” whose occupation sanctions his experience of Things in “*out-of-the-way-corners of Empire*”. The epigram which prefaces the tale – brother to a beggar and to a prince – indicates not only “*the right sort of king*” but his worth as a writer. While it is

dangerous to equate the frame-narrator with Kipling, there are passages in “The Man Who Would Be King” which are lifted directly from Kipling’s record of his own travel experiences in the Princely States. On assignment for the *Pioneer* in Rajasthan (which resulted in “Letters of Marque”), he describes himself in a letter to his cousin Margaret Burne-Jones in similar terms as his frame-narrator. He describes himself as having *railed and rode and drove and, tramped and slept in King’s palaces or under the stars with natives in desolate wayside stations*. Diverse experiences contribute to the narrator’s authority; “*wonderful and awful things*”[1] experienced during the journey become fodder for his writing. Kipling’s early years as a journalist in India show a marked fascination with peripheral figures and experiences outside the pale, if we quote the Burne-Jones letter, dated January 25, 1888 :

“Underneath our excellent administrative system; under the piles of reports and statistics; the thousands of troops: the doctors: and the civilian runs wholly untouched and unaffected the life of the peoples of the land ... immediately outside of our own English life, is the dark and crooked and fantastic; and wicked: and awe-inspiring life of the “native”... I have done my best to penetrate into it and have put the little I have learnt into the pages of “Mother Maturin” – Heaven send that she may grow into a full blown novel before I die. My experiences of course are only a queer jumble of opium dens, night houses, night strolls with natives; evenings spent in their company in their own homes (in the men’s quarter of course) and the long yarns my native friends spin me, and one or two queer things I’ve come across in my own office experience”[2]. This passage contributes to the myth of Kipling as a great mediator of native culture. His knowledge is imaged as comprehensive and covers not only the everyday official life of the administrator but also its hidden native counter-part. The contact is illicit and vaguely sexual; but the underworld with its “*dark, crooked and fantastic*” forms and stories provide the source and inspiration of his tales. The most compelling image that emerges from this description of his nightwalks is an image of the artist as loafer or flaneur. The artist walks through Indian streets in the same manner as the Baudelairean flaneur strolls along the pedestrian mall of the Parisian city, taking in the sights or as a Dickensian nightwalker on his slumming expeditions in London. India yields a similar magic-lantern of familiar and phantasmagoric images. There is a touch of the romantic and the bohemian in Kipling’s (descriptions of his) expedition. Kipling speaks in his letter to Margaret, dated November 28, 1885, of how “*little an Englishman can hope to understand [these natives]: I would that you see some of the chapters in “Mother Maturin” and you will follow more closely what I mean*”[2]. Here, then, is the contradictory movement in Kipling’s project. His task is both to mystify and to reveal native life for all to see. “Mother Maturin” is Kipling’s unfinished (lost) novel about the unutterable horrors of lower class Eurasian and native life; it is said to have been gleaned from his own experiences in India. The Orientalist influence of the French Symbolists, the romantic heritage of decadent artists and the literary influence of Dickens may have contributed to the novel but, as a result of family disapproval, the novel was never published. But there is more than a glimpse of this aspect of Kipling’s persona.

“Kim” is the only one of Kipling’s longer works of fiction that can stand comparison with his extraordinary achievements in the short story form. He started to write the novel in 1899 and completed it in the summer of 1900. The picaresque life story of an Irish soldier’s orphan, living on his wits in India, was a subject Kipling had had in mind at least since 1894. But the roots of “Kim” go deeper, to “Mother Maturin”, a novel of the Indian underworld that

the young reporter had begun in 1885 before he was twenty. Lockwood Kipling advised his son against continuing with the project, and "Mother Maturin" was abandoned, but Rudyard returned to the manuscript and may have harvested ideas from it while he was at work on "Kim". The novel, then, draws on Kipling's vivid memories of his own Indian childhood, his observations as a young reporter, and his earlier attempts to cast his Indian experience into ambitious literary form, as well as representing a sort of act of mnemonic will, a conjuring up of the country he would never see again, as he wanted to remember it. Kim is the "*Little Friend of All the World*", a ragamuffin child of the streets of Lahore. In his relation to the underworld of Lahore City away from departmental life. In a letter to his ex-editor Kay Robinson, dated April 30, 1886, Kipling writes:

"I hunt and rummage among 'em; knowing Lahore City – that wonderful, dirty, mysterious ant hill – blindfold and wandering through it like Haroun-al-Raschid in search of strange things ... the bulk of my notes and references goes to enrich a bruised tin tea-box where lies – 350 fcp. pages thick – my "Mother Maturin". The novel that is always being written and yet gets no furrader ... heat and smells of oil and spices, and puffs of temple fncense, and sweat, and darkness, and dirt and lust and cruelty, and above all, things wonderful and fascinating innumerable. Give me time Kay – give me seven years and three added to them and abide the publication of Mother Maturin. Then you shall sit down in your gas-lit, hot water pipe warmed office, at midnight, and shall indite a review saying that the book ought never to have been written" [3].

The letter is built on a series of contrasts: "dirty/clean, magical (strange)/rational, sensual/sensible (ordinary, safe), dangerous/gas-lit, hot water pipe warmed office" which depict experiences outside the English official world. "The House of Suddhoo", "The Gate of Hundred Sorrows", "The City of Dreadful Night" (two versions) and "To Be Filed For Reference" are all obsessed with journeys into the native quarter and with meeting figures who know it well. I will comment here only on the short story "To Be Filed For Reference", because it deals directly with the aesthetics of loaferism that we have been discussing.

"To Be Filed" is the very last tale to be included in the first book-form collection of his short stories, "*Plain Tales From The Hills*". The narrative recounts a meeting with a loafer who has gone native. Formerly an Oxford man, McIntosh Jellaludin is now a dissolute drunk, who is married to a native woman "*not pretty to look at*". As a literary aesthete turned "Mussulman", he is also, the narrator records, the most interesting loafer that he had had the pleasure of knowing for a long time. The narrator's nocturnal visits to his loafer friend are a form of education. McIntosh Jellaludin's mind was a "*perfect rag-bag of useless things*", a hybrid list of classical quotations, literary knowledge, native customs and languages. But it is precisely this hybrid world which attracts the narrator's attention and it is McIntosh Jellaludin's knowledge of native customs that the frame-narrator covets for his own artistic ends, that he had his hand on the pulse of native life... was a fact ... As Mohammedan faquir – as McIntosh Jellaludin – he was all that he wanted for his own ends. He smoked several pounds of my tobacco, and taught me several ounces of things worth knowing McIntosh Jellaludin's claim on posterity lies in a big bundle of papers, "*all numbered and covered with fine cramped writing*", which he calls, in the manner of the Bible, "the Book of McIntosh Jellaludin". The bundle of papers is an account of the loafer's knowledge and experience of India: showing what he saw and how he lived, and what befell him and others this text, like all romantic visionary texts, is described as being paid for in seven years damnation. A literary child of two

or more cultures, the book (described by the loafer as “*my only child*”) will be the lost gospel of British India. Strickland’s legendary knowledge of things native will pale in comparison. McIntosh dies exhorting the narrator to publish it: “*Do not let my book die in its present form ... Listen Now! I am neither mad nor drunk! That book will make you famous*”.

Is it stillborn or still to be born? McIntosh’s book is also the book of Mother Maturin, “*being also the account of the life and sins and death of Mother Maturin*”. The narrative of “To Be Filed For Reference” ends on a note of ambiguity. It is stillborn because the child who is a product of two cultures must be a sterile hybrid and because Strickland, the wise policeman and expert on native life and custom “*thought the writer an extreme liar*”. But McIntosh Jellaludin’s book is still-to-be-born because by the close of the story, “Mother Maturin” has yet to be published. The references to McIntosh Jellaludin’s “Mother Maturin” matches what we know of Kipling’s own unpublished novel; his own descriptions of the content of his ‘350 fcp. pages’ of writing kept in a . tea tin matches the narrator’s descriptions of the loafer McIntosh’s book.

Kipling’s book contains “*all things wonderful and fascinating innumerable*” and was to show his “hand on the pulse of native life”. Kipling’s “Mother Maturin” by all accounts seems to have been as contentious and provocative a piece of work as McIntosh Jellaludin’s book. In a letter to his aunt Edith McDonald on July 30 1885, Kipling describes the early drafts:

Further I have really embarked to the tune of 237 foolscap, pages on my novel – “Mother Maturin” – an Anglo- Indian episode. Like Topsy it ‘grewed’ while I wrote and I find myself now committed to a two volume business at least. Its not one bit nice or proper but it carries a grim sort of a moral with it and tries to deal with the unutterable horrors of lower class Eurasian and native life as they exist outside reports and reports and reports. I haven’t got Pater’s verdict on what I’ve done. He comes up in a couple of days and will then sit in judgement. Trixie says its awfully horrid. Mother says its nasty but powerful and I know it to be in a large measure true”[4].

At this time, the manuscript exerted a powerful hold over Kipling, who describes it as an “*unfailing delight*”, and his own writing at a “*stage where characters are living with me always*”. Mrs Hill, a close friend of Kipling in India, read parts of the earlier work and describes the story as that of an old Irishwoman who kept an opium den in Lahore. She married a civilian and came to live in Lahore – hence a story how government secrets came to be known in the Bazaar and vice versa. *The seedier side of Indian and Anglo-Indian urban life in all its “unutterable horrors” is part and parcel of Kipling’s poetics of decadence; the book is ‘nasty but powerful’.* When Kipling returned to London in the nineties, the novel was still unfinished. Kipling’s letter to his former editor Kay Robinson, dated April 30, 1886, written in about of depression, speaks of his frustration at London’s literary scene and his desire to return to India as an Anglo-Indian writer. “Mother Maturin” is again invoked “*as a book that would launch his literary career*” [5].

“To Be Filed For Reference” does not belong to the original “Plain Tales” series of stories in the Civil and Military Gazette; it is also placed at the end of the anthology. Hence, “To Be Filed” gestures towards the significant new novel that Kipling hoped to publish in the near future. Yet “To Be Filed” contains a coda disclaiming authorship. The disclaimer is strategic, given the negative reception of his unfinished novel. In this light, one may be forgiven for taking McIntosh Jellaludin to be a “*Doppelgänger*” of the respectable journalist of the text. McIntosh Jellaludin, the loafer gone “*fantee*” must be disavowed in order to preserve the

integrity of the narrator's colonial identity. But Kipling's disavowal coexists with his avowal; it is present, for example, in the transferential relation between journalist and loafer.

In one of his last essays, Freud discusses fetishism's dual and contradictory attitudes towards external reality, and its effects on subjectivity. He argues that the contrary dynamics of avowal and disavowal produces a splitting of the ego: everything has to be paid for in one way or another, and this success is achieved at the price of a rift in the ego which never heals but which increases as time goes on. He would argue that in this context, Kipling's contradictory attitudes towards "Mother Maturin" result in a splitting which is repeated in the conflict between the respectable journalist and the disreputable loafer. It is the unstable doubling of the loafer/journalist-author that results in the joke which closes "To Be Filed": *"If the thing is ever published, some one may perhaps remember this story, now printed: a safeguard to prove that McIntosh Jellaludin and not myself wrote the Book of Mother Maturin. I don't want the Giant's Robe to come true in my case"*. The *Giant's Robe* could be perceived as the whole British empire which, from one side, hid all the *"unutterable horrors"* of the Indian and Anglo-Indian urban life, and, from the other side could gulp anyone, who dared unravel its hidden vices.

The case of McIntosh Jellaludin is interesting because it reminds us that there is a side to Kipling's story-telling other than that of imperial bard and visionary, who was responsible for some of the *"founding legends"* of Empire. In this final tale of *"Plain Tales"*, and in my reading of some of the early short stories, Kipling also emerges as flaneur-tramp, whose inquisitive and often deliberately voyeuristic gaze uses others for his own ends. Kipling's early collections consist of a rag-bag of different stories. The two sides are part of one whole.

The narrator's occupation enables him to take up a privileged position as collector of experiences; it allows him to function as a sympathetic ear for local gossip and to traverse racial and class boundaries in search of a good story. As both listener and teller of the tale, he is free from the network of social taboos which keep him within the strict boundaries of Anglo-Indian society. His voyeurism is parasitic on the society he moves in and out of and his position as writer and journalist sanctions such voyeurism. Kipling as imperial story-teller offers both the magic and enchantment of the Indian story and its voyeurism; Edmund Gosse's reference to Kipling as the master of a new kind of terrible and enchanting peepshow with readers that crowd around him begging for just one more look captures the spirit of his early work. Gosse's comment also hints at the spirit of commerce which informs the trade in stories and lives. Kipling's acknowledgement of his occupation as journalist-writer is an acknowledgement of the market forces and commodity relations which characterise the literary scene in the late nineteenth century. The journalist-writer's response to Gobind's advice in the preface to *"Life's Handicap"* underscores a commercial awareness: *"... in regard to our people they desire new tales, and when all is written they rise up and declare that the tale were told better in such and such a manner ... Nay, but with our people, money having passed, it is their right; as we should turn against a shoemaker in regard to shoes if these wore out. If then I make a book you shall see and judge"*[6].

John Rignall asserts a close relation between the flaneur and the commodity culture of the nineteenth century by highlighting the *"significant affinity"* between spectator and reader. Not only are both spectator and the realist novel products of the com-

mercial culture of the nineteenth century, but the novel, itself a commodity, presents in the figure of this observer an image of the very consumer on whom it depends.

Sara Suleri's is perhaps the most perceptive comment: writing about *Kim* she observes that Kipling's genius lies in his "apprehension of the applicability of journalism to imperial narration". For journalism revels in novelty and the text's youthful celebration of novelty and its successive "montage of autonomous moment" is a major part of its picaresque attracting. The same might be said for Kipling's short fiction; in displacing the figure of the traditional storyteller for that of the *kerani*, "Life's Handicap" and "Plain Tales" juxtaposition of short stories – "collected from all places, and all sorts of people" – produces an entertaining timeless montage of other worlds. Chronology, Suleri argues, is always a thorny issue for the "story of empire" and imperial narratives display both coyness and discomfort when dealing with "their situatedness" within history. "To name the present tense of history is of course to turn to journalism ... in the story of journalism, history is perpetually novel and necessarily occurs in the absence of precedent". In Kipling, we have a "brilliant literalization of the colonial moment" where "empire confronts the necessary perpetuation of its adolescence in relation to its history" [7].

So, we can conclude that R.Kipling gave an objective glimpse of the British colonial rule in India as a real historical story-teller and a writer. His novel "Mother Maturin" wasn't lost but was further on restored in such narratives as: "Life's Handicap", "Plain Tales", "The House of Suddhoo", "The Gate of Hundred Sorrows", "The City of Dreadful Night", "Kim" and "To Be Filed For Reference", - to be contributed to the English literary heritage of this period. Kipling's acknowledgement of his occupation as journalist-writer is an acknowledgement of the market forces and commodity relations which characterise the literary scene in the late nineteenth century, so his strong desire to vividly show the pros and cons of the Indian and Anglo-Indian urban life in all its "unutterable horrors" was oppressed by his father, a British colonel, but couldn't stop the young writer from depicting all these scenes in the works, listed above, using the mask of the "faithful friend" McIntosh Jellaludin, fulfilling the roles of the loafer and the story-teller simultaneously.

REFERENCES AND NOTES:

1. Kipling R. The Kipling Papers, University of Sussex Manuscripts, Box 11, File 6-7.
2. Kipling R. The Kipling Papers, University of Sussex Manuscripts, Box 11, File 9-10.
3. Kipling R. The Kipling Papers, University of Sussex Manuscripts, Box 17, File 25.
4. Kipling R. The Kipling Papers, University of Sussex Manuscripts, Box 11, File 11-12.
5. Kipling R. The Kipling Papers, University of Sussex Manuscripts, Box 18, File 26.
6. Said E.W. Culture and Imperialism. – L.: Vintage, 1994. – 444 p.
7. Suleri, Sara. The Rhetoric of English India. Chicago, 1992.- P.111-112.

Диндаренко О.А.,

Чорноморський державний університет ім. П. Могили, Миколаїв, Україна

Диндаренко Оксана Анатоліївна

старший викладач кафедри англійської мови ЧДУ ім. П. Могили, закінчила аспірантуру НаУКМА за спеціальністю 10.01.04 – „Література зарубіжних країн”.

Коло наукових інтересів – література англійських письменників першої половини 20-го століття в світлі постколоніальної критики

Уваров Ю.В.

академік Міжнародної академії
культури безпеки, екології та здоров'я
м. Київ, Україна

ПОЕТИЧНИЙ СВІТ ТЕТЯНИ КОМЛІК

Ключевые слова/ Ключові слова/ Keywords: поезія/ поезія/ poetry; поетический мир/ поетичний світ/ poetical world; творчество/ творчість/ creativity; Татьяна Комлик/ Тетяна Комлік/ Tetyana Komlik.

Творець живе у світі та відображає у своїй творчості те, що бачить, відчуває, до чого прагне. Його позиція може бути пов'язана з багатьма факторами його життя та діяльності. Це і спроба перевірити свої творчі сили, коли творець ще відшукує напрямки своєї індивідуальної унікальної діяльності. Це і прагнення своїми творами покращити життя в світі, або ж окремі сторони життя та діяльності окремих людей. Все це впливає на зміст та форму художнього твору, визначає особливості його загальної структури та мови. Часто митцю допомагає у його творчості великий життєвий досвід, як правило, пов'язаний ще з особливою спостережливістю творця, що сприяє перетворенню результатів спостережень та власних вражень у систему художніх форм та образів. Все це обумовлює особливості творчого світу художника. Тому є цікавим та актуальним дослідження такого творчого світу конкретних особистостей на матеріалі їх творів.

В даній роботі розглядається творчий поетичний світ Тетяни Іванівни Комлік, поетеси та перекладача (м. Київ), яка пише прекрасні вірші українською та російською мовами. Поетеса народилася у м. Олександрія Кіровоградської області (Україна), багато подорожувала, відвідала у свій час майже усі республіки Радянського Союзу, де знайомилася з особливостями європейської та азіатської культури, а також таких форм культури, що об'єднують європейські та азіатські риси, збагачувалась враженнями від різноманітної природи великих територій. Тетяна Комлік відвідала також багато країн Західної Європи та Сполучені Штати Америки. Такі подорожі пов'язані з зустрічами з багатьма людьми різних характерів та світобачень, із спостереженнями різноманітних історичних та культурних явищ. Дуже важливим є також спостереження різних форм поведінки людей, які обумовлені територіальними та історичними обставинами, що створює у кожній країні свій неповторний характер окремої людини та усього народу в цілому. Такі спостереження допомагають більше зрозуміти, що є у людини загального, а що – індивідуального та унікального, що залежить від території, конкретних природних умов, а що є типовим для будь якої людини, де б вона не жила у світі. Саме мандрівники, ті, хто багато безпосередньо спілкувалися з жителями різних країн в різноманітних життєвих обставинах, приходили до висновків про єдність людського роду, рівність людей незалежно від місця проживання, мови, раси тощо. Такі мандрівники доводили цінність культури різних народів та індивідуальної унікальності людини. Все це сприяло створенню гуманістичного світогляду, розумінню шляхів до щастя кожної людини та усього

людства. Подорожі сприяли формуванню гуманістичного світогляду поетеси Тетяни Комлік. Тому і її творчість (творчий світ) можна розглядати у таких напрямках: 1) відображення особливостей різних країн та територій, культурних особливостей, краси природи та людей; 2) твори, присвячені людям праці та творцям, як тим, від кого залежить добробут і благополуччя в світі; 3) світоглядна, громадянська, філософська лірика, відображення позиції людини та громадянина, її поглядів на різноманітні, часто суперечливі, явища в суспільстві, пошук шляхів вирішення громадських проблем; 4) вірші присвячені родинним зв'язкам.

Поетеса малює словами красу, створену природою та людиною, стверджуючи, що у будь-якому куточку Землі є своє “чудо земного творення!” Це, наприклад, рядки з поезій “Песнь о Женева” та “На набережной Лозанны”:

А Же До — её символ и песня,
Её гордость, порыв вдохновенья.
И сияет мечтой в поднебесье
Это чудо земного творенья! [1, с. 34-36].
На трёх холмах раскинулась Лозанна,
Купаясь в солнце и ночной росе.
В природе не найдете Вы изъяна -
Она предстала здесь во всей красе. [2, с. 48].

Про значення видатних творів мистецтва пише поетеса у поезії “В Лувре”:

Так куда же глядит Мона Лиза?
В мою душу и мысли читает,
Иль по воле её же каприза
Этот взор в тайной дымке витает?
В полнозвучном аккорде всё слито,
Гениальный полёт вдохновенья.
Мона Лиза не будет забыта,
Восхитит она все поколенья. [3, с.78].

Оспівує поетеса і красу міст світу, цих “колективних” творів багатьох людей усіх поколінь та природного оточення, наприклад, у вірші “Лик Барселоны”:

Ты – Каталонии гордой столица
И вдохновляешь поэтов всегда,
В твои объятия полмира стремится.
Благословенна, ты, город-звезда [3, с. 59].

Природа сприяє появі натхнення, де б не була людина. Це показано у поезії “Мексиканский залив” (штат Флорида, США):

Вот берег Мексиканского залива
И волны плещутся у ног моих.
Я чувствую, как робко и стыдливо
Во мне произрастает новый стих. [3, с. 81].

Велику увагу поетеса приділяє найвищому творінню природи – людині. Про важливість єдності знань та духовного світу медичного працівника йдеться у вірші “Целитель душ”, присвяченому лікареві Ірині Вікторівні Досенко:

Психолог наш Вы ясноликий!
Как верим Вашим мы словам!

Ваш голос – звук души великой –
Всегда покой внушает нам. [3, с. 55].

А у поезії “Ода доктору” лікар та цілитель порівнюється майже з божеством:
Богиня Вы священних культов
Надежды, Веры и Любви.
Людей спасали от инсультов
Молитвой сердца: “Встань, живи!” [4, с. 5].

І у вірші “Ода виховательці” поетеса підносить творчу працю і стверджує:
“У творчості до Вишнього Ви близько!” Така якість душі є важливою для будь-якого творця, але особливо – для тих, хто працює з молодим поколінням:

Вы мудрості й любові цінний злиток!
Любов із серця струменить потоком
І зігріває вихованців-діток,

Які ростуть під Вашим пильним оком. [15 травня 2015р. вірш прийнятий редакцією газети “Кримська світлиця” для публікації].

У вірші, присвяченому заслуженому художнику України Інні Валентинівні Биченковій, який був прочитаний в день відкриття її персональної виставки в Будинку актора (грудень 2013 року, м. Київ), підкреслюється значення праці митця, праці, яка вимагає усіх душевних сил для досягнення високого результату:

Какой же путь привел к вершине,
Открыл и дали, и глубины?
Священный труд всегда и ныне...

Працівникам, які своєю діяльністю сприяють укріпленню безпосередніх зв’язків між людьми – залізничникам, присвячує поетеса свій вірш “Залізничному братству”:

Вы дружно так еднаете країну
У цей скрутний для нашої Вітчизни час.
Вшануймо залізничну всю родину!
І келих миру ще піднімемо за Вас! [5, с. 16].

Натхненна праця є основою добробуту в світі. Тому у таких рядках Тетяна Комлік висловила своє життєве кредо:

Трудиться до самозабвенья,
Нести людям знанье и свет,
И верит без тени сомненья,
Что это священный завет. [6, с.112].

У вірші “Покрыто Тайной Мирозданье” поетеса нагадує читачеві про безмежність пізнання, але це не повинно зупиняти людину на шляху до знань, які наближують її до істини та щастя:

А приближенью нет предела,
Ни остановки, ни черты
Для тех, чей дух дерзает смело
И не страшится высоты.
Так устремляйтесь непрестанно
Расширить знание своё,
Ищите правду неустанно –
Вот Вам напутствие моё [3, с. 19].

У філософському вірші “У вічності високий” підкреслюється благотворний вплив любові на душу людини:

Не відчуть цього душа не може,
Що Всесвіт їй Любов несе.
Хай в ній сила Божа переможе
Та ще вище душу піднесе ! [7, с. 15].

У сучасному взаємопов’язаному світі людини потрібно більше займатися і діяти в інтересах всього суспільства. Це безпосередньо стосується також і діячів науки та мистецтва. Тому і зростає роль служіння, вище та актуальніше стає це поняття. Необхідність служіння людям та суспільству, без чого неможливими є взаєморозуміння, злагода, добробут, показана у поезії “Служіння”:

Корисними бути Вітчизні-Україні,
Служити їй чесно завжди ми повинні.
Служіння святе в своїм серці плекаю,
Віддячить їй кожного я закликаю! [8, с. 8].

Про переважаність інформаційного простору негативною інформацією (саме штучно створеною негативною інформацією, спрямованою на розпалення конфлікту серед людей, а не інформацією про негативні події) йдеться в рядках поезії “Магнітне поле поліграфічного”. Але найкращий засіб проти такого негативного впливу — це чиста душа та віра у добро:

Але якщо душею чистий
Хіба повіриш у таке. [9, с. 11].

Про цінність людського життя, необхідність миру, любові та злагоди Тетяна Комлік нагадує у вірші “Є така країна”:

Червоний колір — це калина.
Ніхто хай більше не загине! [10, с.4; с. 103].

У вірші “Найпалкіша молитва” поетеса підіймає таку болючу тему, як війна, яка приносить страждання людям. І особливо це відчувають матері:

Ой людоньки милі, ми всі у жалобі,
А очі в сльозах, як ті трави в росі.
І навіть малятка, які ще в утробі
Цей біль матерів відчувають усі. [11, с. 12; с. 11].

Війна спричиняє дуже глибокі негативні зміни у всіх сферах життя, деякі з них спочатку можуть бути непомітними, і тільки з часом відчуваються тяжкі наслідки міжлюдського протистояння. Тому біль матері – це не тільки хвилювання через втрати, спричинені війною, але і передчуття загальних наслідків війни. Поетеса несе у свій поетичний світ також любов до своєї країни:

Україно моя незалежна,
Як прекрасні простори твої!
Я пишаюсь тобою безмежно,
І за тебе молитви мої! [12, с. 15].

І знов народжується тема служіння суспільству, тим більш актуальна у суворий час випробувань:

Буду вічно йому (народу України) я служити,
Як те сонце на синьому тлі. [12, с. 15].

У вірші “Переможемо” поетеса вірить у доброту людини, вірить, що людина створена для щастя та мусить реалізувати це призначення на землі, не зважаючи на протистояння сил зла. Для цього потрібні нові люди – герої, які поведуть за собою інших. Це буде духовна місія таких першопроходців:

Знов прийде щастя в рідний дім,
Вклонімося героям низько,
Запалимо свічки усім...

І перемога дуже близько! [13, с. 15; с. 11].

У вірші “Сонет для мами” (який поетеса присвятила своїй матері), опублікованому до Міжнародного дня матері в травні 2015 року [14, с. 10; с. 15] та до Міжнародного дня сім’ї [15, с. 10], Тетяна Комлік нагадує нам про безмежну цінність материнської праці, про величезну роль матерів, які “сіють добро й порозуміння, працюючи невтомно на землі”, про неоціненне значення матері, як для своїх дітей, так і для всього світу, та висловлює безмежну вдячність матері:

О наша рідна Березина роду,
Пішла ти в кращі Вишнього світи,
Та залишила свого серця вроду.
Тепер з висот небесних на світи.
Ти сіяла добро й порозуміння,
Працюючи невтомно на землі...

І гріє нас очей твоїх проміння,
Хоч ти сама в космічній даліні. [14, с. 10; 15, с. 10].

Наводимо цитату з листа, який супроводжував цей сонет до редакцій газет [14; 15]: “Вірш присвячений світлій пам’яті моєї мами Клавдії Іванівни Комлік (26.12.1929 р. – 27.12.2015 р.), учасниці Великої Вітчизняної війни, невтомній трудівниці на благо нашої Вітчизни із трудовим стажем близько 60 років.”



Малюнок 1. Тетяна Комлік: «Це було улюблене фото моєї мами, яке було зроблене наприкінці 1952 року через два тижні після мого народження, а мамі саме виповнилося 23 роки». На фото праворуч: Поетеса з мамою. Фото 80 -х років.

Разом з сонетом у газетах були опубліковані фотографії: в “Кримській світлиці” – обидва фото, а в “Голосі України” – фото ліворуч (мал. 1). Обидва фото та підписи до них взяті з дозволу редакцій газет. Автор підписів до фото Тетяна Комлік. У вірші “Ода родині” поетеса визначає, що Батьківщина і родина – найдорожчі скарби, а любов і злагода між членами родини та між українцями — запорука добробуту і процвітання родини і країни:

Нехай ця весна для всієї родини
Нетлінні скарби у дарунок несе.
Щоб квітла сім'я Ваша в лоні країни
Я МИРУ бажаю Вам понад усе!
Любіть один одного навіть сильніше,
Щоб дітям й онукам в любові рости... [16, с. 16].

Висновки

Поетичний світ Тетяни Комлік сформувався (поряд з іншими факторами) під впливом подорожей, поетичного та філософського спостереження особливостей різних країн, спілкування з великою кількістю людей. В її поетичному світі відображається прагнення людини охопити у своїй уяві навколишній світ у всьому його різноманітті, зберігати та покращувати його. Світ у такому випадку розглядається як єдина система. На поетичний світ Тетяни Комлік можна подивитись як на спробу створення позитивного інформаційного поля, позитивного впливу на людину та суспільство за допомогою змісту та досконалої форми поетичних творів. Це відображає одну з тенденцій у світовій літературі та мистецтві – прикрашати світ, сприяти формуванню позитивного світогляду та мислення людини, взаєморозумінню між людьми. Створення позитивного інформаційного простору особливо важливо у сучасному світі, де широкі можливості інформаційних технологій часто використовуються для поширення негативної інформації, для створення атмосфери тривожності та неспокою серед людей, відволікання від конструктивної діяльності та для створення образу ворога. Це роблять з метою створити необхідний вплив на людей, спрямувати їх діяльність на досягнення вузьких політичних цілей або економічної вигоди для конкретних осіб. Зараз у світі спостерігається таке маніпулювання інформацією і можна бачити його наслідки: змішуються поняття добра і зла, люди в більшій мірі підпадають під сторонній вплив, їх інтереси обмежуються вузьким спектром особистих потреб і тим, що навіюють їм засоби масової інформації. Все це може призвести до економічних криз та до конфліктів різних масштабів, що не сприяє розвитку кращих сил суспільства, збереженню природи та культури. Тому і є необхідним протистояння людей негативному інформаційному впливу, який здійснюється за допомогою інформаційних технологічних засобів, і які поетеса, наприклад, у вірші “Магнітне поле поліграфічного” називає “о, телебачення бридке” [9]. В такому протистоянні велику роль відіграють література та мистецтво, але переважно ті твори, які своїми формою та змістом сприяють створенню позитивного інформаційного простору, твори, які постійно нагадують людям, що вони є люди, що мають право на щастя, що ті можливості, які вже сьогодні надають наука і техніка, можуть покращувати світ в цілому, позбавляти людей від неприємностей, які існували раніше через відсутність відповідних знань та техніч-

них засобів. Позитивні література та мистецтво очищують душу людини, допомагають протистояти негативному інформаційному впливу:

Але якщо душею чистий,
Хіба повіриш у таке?! [9, с. 11].

Одним з елементів такої позитивної інформаційної роботи є поетичний світ Тетяни Комлік, її твори, що відображають красу природи та людських творінь в різних країнах світу, цінність здоров'я та життя людини (тут можна згадати її поезії, присвячені сучасним медичним працівникам, де домінує образ лікаря не як вузького фахівця, а як знавця людської душі, своєрідного психолога, який здатен цілісно охопити і тіло, і духовний світ людини з метою збереження та відновлення її здоров'я).

Прагнення до гармонійної та справедливої економіки відображають твори, де у центрі уваги образ людини праці, творця як того, хто створює усі духовні та матеріальні цінності в світі, де ці блага цінують, зберігають, не знищують у штучно створених міжлюдських конфліктах та не використовують для знищення природи. Громадянська лірика Тетяни Комлік відображає різноманітні погляди людей, які могли сформуватися під впливом різних життєвих ситуацій, але все це різноманіття об'єднано прагненням до миру, добробуту, взаємоповаги та взаєморозуміння на Землі. Такі поезії сприяють збереженню високого значення благородних понять, пов'язаних із служінням людини суспільству. У віршах присвяченим родинним зв'язкам, поетеса порушує дуже важливу тему взаємовідносин між близькими людьми. Родина — це маленький світ, який відображає світ великий. Проблеми родини, дітей та батьків, сімейного виховання мають велике значення в сучасному світі, оскільки вони безпосередньо пов'язані з усім суспільством.

В поетичному світі Тетяни Комлік відображаються найважливіші теми: країни світу, рідна країна, праця та творчість, роль людини в суспільстві та в родині, що свідчить про гуманістичну спрямованість її творчості та відповідність перспективам прогресивного розвитку людства.

Література

1. Комлік Т.І. Песнь о Женеве// Наука і культура: збірник наукових праць до 200-річчя від дня народження Т.Г.Шевченка/ Міжнародна академія культури безпеки, екології та здоров'я та інші. – Київ, 2014. – с. 34-36.
2. Комлік Т.І. На набережной Лозанны// Посвящения/ Т.І.Комлік.- М.: «Издательский дом «Красная звезда», 2012. – с. 48-49.
3. Комлік Т.І. Посвящения/ Т.І. Комлік. – М.: «Издательский дом «Красная звезда», 2012. – 84 с.
4. Комлік Т.І. Ода доктору// Медик столиці. – № 4 (123), квітень 2014. – с. 5.
5. Комлік Т.І. Залізничному братству// Рабочее слово. – № 41-42 (10913 – 10914) 1 – 7 листопада 2014. – с. 16.
6. Комлік Т.І. Насколько я стала богаче// Дніпро: популярний літературно-художній журнал. – Київ. – № 3 – 2015. – с. 112.
7. Комлік Т.І. У вічності високої// Рабочее слово. – № 1-2 (10921 – 10922), 1-16 січня 2015. – с. 15.
8. Комлік Т.І. Служіння// Кримська світлиця. – № 35 (1816), 29 серпня 2014. – с. 8.

9. Комлік Т.І. Магнітне поле поліграфічного// Літературна Україна: Газета письменників України. – № 5 (5584), 29 січня 2015. – с. 11.
10. Комлік Т.І. Є така країна// Олександрійський тиждень. – № 29 (1133), 17.07.2014. – с. 4; Дніпро. – Київ, 2014. № 9 – 12 – с. 103.
11. Комлік Т.І. Найпалкіша молитва// Голос України. – № 199 (5949), 16 жовтня 2014. – с. 12; Літературна Україна. – № 5 (5584), 29 січня 2015. – с. 11.
12. Комлік Т.І. Моїй Україні// Рабочее слово. – № 1-2 (10921 – 10922), 1-16 січня 2015. – с. 15.
13. Комлік Т.І. Переможемо!// Рабочее слово. – № 1-2 (10921 – 10922), 1-16 січня 2015. – с. 15; Медик столиці. – № 1 (132), січень 2015. – с. 11.
14. Комлік Т.І. Сонет для мами// Кримська світлиця. – № 19. – 8 травня 2015. – с. 13; Літературна Україна. – № 20 (5599), 14 травня 2015. – с. 15.
15. Комлік Т.І. Сонет для мами// Голос України. – № 83 (6087), 14 травня 2015. – с. 10.
16. Комлік Т.І. Ода родині// Кримська світлиця. – № 20, 15 травня 2015. – с.15.

Иванникова Е.С.

аспирант кафедры русской и зарубежной литературы,
факультета славянской филологии и журналистики,
Таврической академии Крымского федерального университета
имени В. И. Вернадского.

ПОЭТИКА ЦИКЛА РОМАНА «АТЛАНТ РАСПРАВИЛ ПЛЕЧИ» АЙН РЭНД

Ключевые слова: жанр, цикл, система образов, конфликт, символизм.

Key words: genre, cycle, the system of images, the conflict, the symbolism.

Айн Рэнд – литературный псевдоним Алисы Зиновьевны Розенбаум (1905-1982), уроженки Петербурга, писательницы и философа, создательницы философского направления объективизма. По мнению американского исследователя Кори Робина, «ее творческий гений оказал влияние на политическую систему Америки, на формирование нового философского мышления у величайших людей в мире свободного предпринимательства» [6].

Целью данной статьи является рассмотрение особенностей циклизации романа Айн Рэнд «Атлант расправил плечи».

Многие литературные циклы, по выражению М.М. Бахтина, обнажают «сам процесс уловления» становящейся, неготовой действительности с кипением её внутренних противоречий. Цикл – переходный способ объединения сюжетов, героев, идей в единое целое в момент.

В основе цикла как жанрового образования в качестве ядерного компонента, лежит создание целостного текста, который максимально полно и многосторонне раскроет авторскую концепцию действительности [4, 2].

Задача данного исследования – выявить особенности цикла в творчестве А. Рэнд как особого жанрового образования. Объектом исследования стал роман «Атлант расправил плечи», на примере которого можно определить типологию и поэтику цикла в творчестве писателя.

Для произведений Айн Рэнд рассказ о реальности мира не важен. Особое место отдается описанию изменения восприятия этого мира героем, находящимся на грани. Все изменения внешнего мира – это драма внутреннего мира, которая происходит в сознании людей. Герои цикла «Атлант расправил плечи» ищут «вечный мир свободы» [4, 4].

В романе преобладает внутренняя позиция нарратора, повествователь проникает во внутреннее состояние персонажей, характеризуя их мысли и ощущения: «Это был длительный процесс самоистязания, когда он, потеряв всякую надежду и выбросив очередной забракованный образец, не позволял себе признаться в том, что устал, не давал себе времени чувствовать, а подвергая себя мучительным поискам, твердил: «Не то... все еще не то», — и продолжал работать, движимый лишь твердой верой в то, что может это сделать» [1, 30]. Внешняя точка зрения появляется в описании окружающего мира: сообщение о месте событий, времени действия. «Хорошо, Лириан, обещаю быть дома вечером десятого декабря, — сказал он спокойно» [1, 34].

В моменты перелома, который неизбежно постигает героя, в повествовательной структуре появляются мотивы тоски, томления, которые становятся ведущими в цикле. Указанные мотивы привносят в нарратив рассказов цикла информацию нового плана [4, 6]. Как правило, это крушение прежней жизни героя: «С целью компенсации железным дорогам страны дополнительных затрат и смягчения процесса перестройки выплата дивидендов и погашение замороженных сроком на пять лет по всем видам акций и облигаций железнодорожных компаний: конвертируемых и неконвертируемых, со специальным обеспечением и без такового. Для обеспечения фондов выплаты жалования служащим, следящим за исполнением вышеперечисленных указов, Колорадо, как штат, наиболее подходящий для задачи облегчения бремени чрезвычайной ситуации в стране и помощи, терпящим бедствие соседним штатам, облагался налогом в размере пяти процентов от объема продаж продукции, производимой промышленными концернами Колорадо.

— Что нам делать? — Дэгни никогда раньше не позволяла себе произносить эти слова, потому, что гордилась тем, что всегда сама давала на них ответ. Но сейчас она закричала. Все, то к чему она так долго шла, разрушалось на глазах» [1, 415].

Попытка вернуть жизнь на круги своя обречена на неудачу, впрочем, герои не делают таких попыток. Тоска появляется в душе героя внезапно: из-за вскользь брошенного слова, взгляда [4, 10]. Хэнк: «Он заметил, что по мере того, как он приближался к дому, его шаги становились медленнее, а радостное настроение постепенно улетучивалось. Он ощутил смутное нежелание входить в дом. Он вовсе не хотел его чувствовать. Нет, думал он, не сегодня; сегодня они поймут. Но он не знал и никогда не мог точно определить, какого именно понимания он ожидал от них» [1, 27].

Объективно во внешнем мире героев ничего не происходит, изменениям подвергается внутренний мир, душа, которая всё больше утрачивает связи с этим миром. Герой находится в особой атмосфере опустошения и безразличия. Это проявляется в постепенной утрате миром красок [1, 14]. В начале романа мир цветист и красочен, у главного героя, Джеймса Таггарта есть все. Он президент крупной железнодорожной компании, успешный, молодой и красивый, а позже страна погружается в тьму и разруху. Душа главных героев (Дэгни Таггарт и Хэнк Реарден) постепенно утрачивает возможность воспринимать мир и радоваться окружающему: сначала равнодушие овладевает им, потом вместо чувств появляется лишь «воспоминание о чувствах», затем в его жизнь входит ощущение враждебности этого мира [4, 14].

Таким образом, можно выявить некую сюжетную схему, характерную для цикла. Отправной точкой повествования становится перелом в жизни героя, причем это не какая-либо внешняя катастрофа. В какой-то момент жизни герои поддаются искушению. В повествование входят мотивы тоски, томления, неудовлетворенности окружающим миром. Они делают героя изгнанником. Понять и утешить его могут только герои, находящиеся на той же грани между смертью и жизнью [4, 19].

Таким образом, проведенный анализ позволяет утверждать, что перед нами цикл, части которого реализуют авторскую концепцию жанра, не тождественного роману. Характерный для цикла принцип монтажной композиции становится средством отражения авторской картины мира. Можно также говорить о «циклическом» герое. Стремление к консолидации рассказов демонстрируется за счет общности мотивов, тем, единства проблематики, схожести композиции рассказов [4, 20]. Попы-

таться раскрыть одну глобальную тему – вот чему посвящено творчество Айн Рэнд. Потому рассмотренный роман имеет более широкий контекст – контекст всего творчества писательницы.

Список литературы:

1. Айн Рэнд Атлант расправил плечи // пер.Ю.Соколов. М.: Альпина Бизнес Букс, 2008. – 436 с.
2. Барковская Н.В. Поэтика символистского романа. М.: Екатеринбург, 1996. – 462 с.
3. На рубеже. К характеристике современных исканий. Критический сборник. СПб.: Питер, 1990. – 312 с.
4. Осипова О.И. Малая проза Ф. Сологуба: поэтика цикла. М.: Современные исследования социальных проблем, 2012. – 22 с.
5. Rand A. Atlas Shrugged. N. Y.: A Signet Book. – 1992.
6. Somin I. Was Ayn Rand the Most Influential Russian Immigrant to the United States? URL: <http://volokh.com/> (дата обращения: 15.12.2014).
8. The Ayn Rand Institute. Frequently Asked Questions about Ayn Rand. URL: [http://www.aynrand.org/...](http://www.aynrand.org/) (дата обращения: 02.12.2014).

МІСЯЦЕВА СИМВОЛІКА У СЕРЕДНЬОПОЛІСЬКИХ ЗАМОВЛЯННЯХ

У статті на основі матеріалів польових досліджень розглянуто тексти традиційних середньополіських замовлянь, досліджено їх структуру, привертається увага до персонажів та предметів замовлянь.

Ключові слова: середньополіські замовляння, місяць, молодик, структура замовлянь, замовляння-діалоги, замовляння-монологи, замовляння-закликання, мотиви, опозиції.

THE MOON SYMBOLISM IN CHARMS OF MIDDLEPOLISSYA

The paper deals with the texts of middlepolissya traditional charms based on the materials of dialectological investigations. It presents the structure investigations and pays attention to the characters and objects of charms.

Key words: middlepolissya charms, moon, young moon, the structure of charms, dialogue charms, inducement charms, motives, oppositions.

Збирання та накопичення матеріалів про традиційну народну культуру залишається актуальним у сучасному слов'язнознавстві, оскільки є основою для наукових досліджень. Однією з важливих сфер традиційної народної культури є вірування у народну медицину, зокрема, у замовляння. І дотепер замовляння є прихованим або неофіційним лікувально-профілактичним засобом народної медицини. Подібні тексти становлять один з найпотаємніших шарів загальнослов'янської культури, найдавнішу пам'ятку усної народної творчості наших предків.

Актуальність статті зумовлена фрагментарністю системного аналізу сучасних текстів замовлянь, поширених на території Середнього Полісся. Об'єктом нашого дослідження є традиційні середньополіські замовляння із символікою *місяця* у віруваннях поліщуків. Предметом розвідки є номінативні та семантичні процеси в системі поліських замовлянь, пов'язаних із образом Місяця, в традиційній культурі Середнього Полісся. Мета статті – проаналізувати й узагальнити матеріали сучасних досліджень замовлянь, дослідити регіональну специфіку середньополіських текстів замовлянь, встановити структуру досліджуваного культурного явища.

Оригінальні тексти замовлянь здавна привертали увагу етнографів, письменників, науковців (Б. Грінченко, М. Драгоманов, В. Кравченко, П. Чубинський та ін.) [4, 5, 7, 21]. У кінці ХХ-поч. ХХІ ст. з'являються ґрунтовні розвідки М. Гладкого [3], І. Колодюк [6], В. Мойсієнка [8-11, 14], М. Москаленка [12], О. Павлова [13], А. Темченко [16], А. Шкарбана [15, 22] (укр. замовляння), А. Топоркова [20], М. Толстого (рос. замовляння) [17-19], С. Небжеговської-Бартмінської (польс. замовляння) [23].

Дослідники *замовлянь* по-різному визначають це поняття. Так, наприклад, С.М. Толстая вважає замовляння – фольклорними текстами короткого розміру, що служать магічним засобом досягнення в лікувальних, захисних та інших ритуалах

[19, 239]; В.Т. Бусел, що це дія за значенням ‘замовляти’; магiчні слова, вислови, що мають чаклунську силу і якими замовляють кого-, що-небудь. [2, 406]. М. Толстой уточнював, що замовляння – це не просто фольклорний текст, а оказіональний обряд, що виконується в певній ситуації, тобто під час хвороби; це один із засобів народної медицини [17, 45; 18, 135]. В. Мойсієнко зазначав, що замовляння іноді ототожують, і небезпідставно, з молитвами [11, 46]. Результати нашого дослідження показують, що синонімами до лексеми *замовляння* є варіанти іменника *молитва*: *мол’їтва* (Япл), *молітва* (Клш, Срд, Крч, Яцк), *мол’їтовчка* (Чбн), *мо’л’їтва* (Блк), *мол’їтва Бóжа* (Гш), *словá-мол’їтви* (Обл) та іменники *заклинáн’а* (РдУ), *шепти* (Прг), словосполучення *словá бóжийє* (Дрзд). На території Полісся процес замовляння хвороб представлений лексемами – варіантами дієслів: *говор’їл’ї* (Птп, Тх); *поговор’їў* (Срк), *говорі́* (Вшв); *говор’їт’* (Срк); *говóриши* (Лпк); *кáжеш* (Крс, Пщ, Лтк); *кáже* (Рдв), *казáлі* (Чбн); *казáли* (Мдв, Мжр, Срн, Брст); *кáжут’* (Ігн, Пщ, Лтк), *казáт’* (Рсн, Мжр), *розкáзувала* (Мйс), *прокáзували* (Обл), *прикáзували* (Стр, Кшн, Срн); *пр’їкáзували* (Птп); *пр’їкáзуйут’* (Крс, Дрзд); *шептáл’ї* (Вст, Гш, Срк, Лпк); *шептáли* (Жрб, Птп, Рдв, Клш, Рсн, Срд, РБ, Рдн, Кхр, Мрн, Брст, Дрзд); *шепче* (Дрзд), *пошептáла* (Кшн, Срд); *пошептáў* (Гш, Мрн), *пошепче* (Япл); *шепчут* (Мйс); *шепчут’* (Тх, Срд, Яцк); *одшепчували* (Бвс); *замоў’áли* (Ігн, Стр, Прж, Чпв, Прг, Рдв, Уст, Бвс, Лтк, ЧВ, Мдв, Слц, Обл, Млн, Срн, Крч, Дтк, Чдл, Брв), *замоў’ували* (Мжр), *замоў’áйут’* (Мдв, Обл, РдУ, Дрзд), *замоў’áйє* (Прж, Кшн, Рдв, ЧВ, РдУ, Крч, Мрн), *замо́в-їт* (Слц), *змоў’áйут’* (Чдл), *пр’їмоў’áйут’* (Чрв, Крч, Мшв), *пр’їмоў’áйут* (РдУ, Срн), *прїмоў’áли* (Блк, ЧВ, Мкл, Хрс, Брст); *мол’їл’їса* (Чрв), *молілиц’а* (Птп), *помóлиц’а* (Лзн, Дтк); *прóс’ат’* (Чбн, Брст), *просі́* (Срн, Япл), *попросі́* (РжВ), *побалáкала* (РдУ); *вм’єла* (*ум-їў*, *вм-їли*) *замоў’áт’* (Уст, Жрб, Слц), *ум-єў гомон’єт* (Глн).

В обряді замовлянь велику роль відіграють час, локус, текст замовляння і самі його учасники, тобто той, хто замовляє (суб’єкт), його “помічники” (святі, Богородиця, персоніфіковані сили природи), об’єкт впливу (адресат), засоби та інструменти для досягнення мети, зовнішній світ, на який проектується замовляння. [19, 241-242]. У середньополіській традиції цим суб’єктом є конкретні люди *д’ед Івáн* (Гш), *бáба Палáжка* (Кшн), *мой бáт’ко* (ЧВ, Глн), *бáт’кова мáти* (Птв), *моїá т’óт’а – мáмина сестрá* (Дтк, Мшв); узагальнені особи – *бáбі* (Вст, Птп, Уст, Слц, Мжр, Крч, Кхр, Дрзд), *бáбк-ї* (Блк, Рдв, Рсн, Птв, РдУ, Мрн), *волише́н’їк* (Дрзд); *ворожб-єйї* (РБ), *бáбки* (*л’ўди*) *шо шос’ знайут’* (Птв, Чдл), *т’ї хто ум-їў замовл’áт’* (Жрб, Ігн, Стр), *одін, шо л’єч-їт’*, *замоў’áйє* (Рдв); померлі знахарі, що вмiли замовлять: *У нас на мóгилках поховáли бáбу, шо дóбре шептáла то казáли прийді до йїй хрестá на мóг-їлк-ї йак боліт’ зуб і попросі́ бáбу гарнєн’ко бáбочко замóў, пошепч-ї мен’ї зúба шо боліт’* (Срд); *сам хвóрий собі замоў’áў* (Жрб, Пщ, Блк, Лпк). Усіх їх можна назвати безпосередніми учасниками замовляння. Опосередкованими же учасниками замовлянь (“помічниками”) виступають Місяць (Жрб, Срк, Тх, Чпв, Рдв, Мдв, Мкл, Лзн, Слц, Обл, Млн, Мйс, Рдн, РдУ, Срн, Кхр, Мрн, Мшв, Чдл, Дрзд), ця лексема може бути замінена назвою Місяця у I фазі – *молодик* (Вст, Крс, Пщ, Птп, Тх, Чбн, Блк, Кшн, Бвс, ЧВ, Клш, Рсн, Срд, РБ, Хрс, Дтк, Брст, Лпк); мертві (у серед.-поліс. говорах *мертвих* (Вст, Пщ, Тх, Блк, Срд, Дрзд), *мершоого* (РБ), *мерлий* (Жрб), *вмерлих* (Дтк), *якім не бол’áт’ зúби* (Вст, Жрб, Пщ, Тх, Блк, Срд, РБ, РдУ, Дтк), а також *дєрево* (Рдв, ЧВ, РБ, РдУ) та *Госпóд’* (Блк). Частота звертання до Місяця (а не до інших світил: сонця чи зорі) у полісь-

ких замовляннях невивапакова. Саме цю особливівсть відмічали дослідники здавна, оскілки Місяць – голівне божество астральной тріади у слов'ян [див. 11, с. 49]. Однак слід зазначити, що не завжди помічником стає саме молодик, поодинокі респонденти зазначають: *На молодикіу н'є, в'ін в:ажайєца несіл'ний, тріхи зраділівий* (Жрб), *Мо в'рání'и ходіли до баби то не в:єчер'и* (Уст); *колі бол'át' то до того м'іс'ац'а і виходили, не по фаз'и* (Рдн) або взагалі констатують, що можуть замовляти не до місяця, а до іншого світила: *Йак-ій'іє у нєб'і аби св'єтіло, до того замоул'айут'* [не по фазах]. А *йак нема м'іс'аца зівс'ім, то жди соница да вден' замоул'ай* (РДУ). Таким чином часом проведення замовлянь здебільшого є ніч, хоча зрідка буває і день (Уст, РДУ). Ніч як час проведення замовлянь вказує на архаїчність цих ритуалів, оскілки цей час доби є більш значущим порівняно з днем: ніч могутніша, первісніша та “космічніша” від дня, тому вона і більш сприятлива для здійснення замовлянь [12, 12].

Об'єктом впливу замовлянь може бути хвороба, від якої звільняються: *рук'і бол'át', нóги бол'át'* (Крс); *йак зуби бол'át'* (всі н. п.); хвороба, спричинена вітром або підсипаною землею: *од в'єтру, землі* (Мжр); переляк: *л'ак'і качали одшєпчували в молодбму м'іс'ац'и* (Бвс); укус тварин: *йак гад'ука чи вуж вкүс'ит'* (Уст, Мрн); погане самопочуття: *йак прóсто пагáно, поробіано* (Крч).

У сучасному світі замовляння втрачає свою магічність, ним майже не користуються, а пам'ятають його в основному літні жінки [18, 136]. Через це респонденти дають загальні відповіді, які не розкривають змісту замовляння, а лише констатують його існування колись (Срк, Чрв, Бвс, Лтк, Клш, Мкл, Лзн, Слц, Мжр, Обл, Птв, Млн, Мйс, Рдн, Крч, Ржв, Кхр, Мрн, Брст, Япл, Чдл, Яцк, Брв, Глн): *Зуби до м'єс'ца ход'іл'и шептáл'и, а йак н'є знайу* (Срк); *То пр'імоул'айут' йак зуби бол'át', мол'іл'іса і в Бóга прос'іл'и* (Чрв); *замоул'али зуби, і л'ак качали, одшєпчували в молодбму м'іс'ац'и, а йак н'є знайу* (Бвс); *чула так, виходили надв'ір, шоб бáчит' м'іс'ац' і шос' там прімоул'али* (Мкл); *кол'іс' мойá т'óтка казала, шо йак забол'ít', н'єбóго, зуб, то ід'і до колóд'аз'а і пр'імоул'át' до м'іс'аца, забулáс'а слова м'іс'ацу, м'іс'ацу чи бол'át' твої зуби, н'єхáй не бол'át' н'і шчемл'át.* (Мшв). Крім того в окремих селах дають негативну відповідь: *не чули тако́го* (Стр, Дбв), що вказує на поступове зникнення традиції замовлянь або на їх приховування.

Об'єктом (адресатом), на користь якого проводиться ритуал замовляння до небесного світила здебільшого є *хвора людина*. Засобами та інструментами для досягнення мети є: вода, яку набирали в рот три рази і виливали на камінь (Чбн); гілка дерева (береза, плакуча верба), за яку тримаються рукою (Рсн); місяць, молодик, сонце (н.п. див. вище), камінь, на який ставили хворого (Гш, Птп, Чбн, Прж, Рдв). Замовляння, досліджувані нами, завжди проєктуються на зовнішній світ. Це світ *небесний*: той світ – світ мертвих (Вст, Жрб, Пщ, Тх, Блк, Срл, РБ, РДУ, Дтк), рай (Пщ, Блк) та *земний світ*: світ дерев, лісу (Рдв, ЧВ, РБ, РДУ), поля, землі (РБ, Лпк); води (Срд, РДУ, Лпк). Локусами замовлянь стають *колодязь* (Гш, Мшв), *камінь* (Гш, Птп, Чбн, Прж, Рдв), *дерево* (ЧВ, Рсн), *подвір'я* (Брст).

Досліджений нами матеріал про вірування Середнього Полісся дає змогу виділити типи відомих на сьогодні типи замовлянь, пов'язаних з місяцем: I – замовляння-резюме (у ньому читається молитва “Отче наш” та додається прохання); II – замовляння-діалоги (з питаннями та відповідями); III – замовляння з умовою, яку не можна виконати [1, 285-286]; IV – замовляння-молитви та V – замовляння-

закликання [11]. Важливою особливістю **замовляння-діалогу** є наявність двох співрозмовників, але у сучасному варіанті спостерігається один учасник, що промовляє увесь текст замовляння за двох. Редукція одного з двох учасників обряду призводить до втрати діалогу і значною мірою до трансформації обряду [17, 46]. Деякі з поліських замовлянь характеризуються коротким текстом. Це може бути пряме звернення до об'єкту впливу – молодика – при першій зустрічі з ним: *Молодік молод'єсен'к'їі, ꙗ т'єб'є рог золот'єсен'к'їі, і ꙗже пр'іказуйут', шо вони хобчут'* (Крс). Символіка золотистого кольору пов'язана тут зі значенням сакральності, верховенства і могутності, святості й чистоти його кольору [12, 264-265]. Деякі поліські замовляння характеризуються біблійними християнськими мотивами: *"М'єс'аце Авраме, молодійі п-ер'єкрбі, і питан':е до н'єго. Ход'їш ти по н'єбу і по вс'єму св-єту. Спас'ї Гбспод'ї нас [перекреститись] пошл'ї Гбспод'ї нам здорво́я."* (Тх); *Хресті́лис'а і при́казува́ли: "М'іс'ац'у тоб'ї стар'їт', а мен'ї молод'їт'."* (Стр); *Тоб'ї ста́рост', а нам ра́дост'.* [2 рази повторити]. *Да́й тоб'ї Бо́же го́стри́е ро́жк-і, а нам св-єтлі́е бчк-і.* (Кшн); *п-ер'єхр'їст'а́ца: Молоді́й молоді́чен'ку, черво́ний пані́чен'ку, то'б-є стар'єт', а м-єн'є молод'єт'.* (Рдв); *молоді́к, молоді́к, тоб-є на ста́рост'ї, а м-єн'є на ра́дос'т'ї, то'б-є стар'єт', а м-єн'є молод'єт'.* (РБ); *хр'їст'а́ца і ка́же: "Молоді́к-молодн'їчо́к, бо́жій помочн'їчо́к, тоб-є на круті́е ро́г-і, а мн'є на бі́стри́е бч-і, тоб-є в-єс' св-єт осв-єшча́т', а мн'є все́й в-є́к д'їв'їца"* (Дрзд). У цих замовляннях виділяємо мотив обміну: *старість* для молодика – перехід в наступну фазу, проходження всього циклу; а людині в обмін *радість* і *молодість*; місяцю – *гострі* або *круті роги*, а людині в обмін – *світлі* або *бистрі очі*. У кожному із цих текстів простежується опозиція *старість:молодість* та паралель *молодість – радість* для людини, *старість* (фаза місяця) – *радість* для молодика.

Демінутивні назви та прийом тавтології *молодік молод'єсен'к'їі; молодійі молоді́чен'ку, черво́ний пані́чен'ку; молод'їк-молодн'їчо́к – бо́жій помочн'їчо́к* засвідчують шанобливе ставлення до Місяця, прагнення задобрити, умилювати, досягти прихильності цього персоніфікованого об'єкта. Тексти досліджених нами замовлянь відповідають описаним В. Мойсієнком замовлянням-закликанням Полісся, що характеризуються коротким текстом, звертанням до конкретного суб'єкту (у нашому випадку до Місяця) [11, 46], а також доводять, що у традиційній культурі Середнього Полісся *Місяць* є учасником магічних ритуалів [12, 199-201]. Класична структура замовляння-діалогу така: питання, відповідь, висновок-побажання [17, 64]. При цьому весь діалог промовляється тричі. Структура замовляння може редукуватися або навпаки розростатися. [там же]. **І група замовлянь пов'язана зі світом мертвих.** За змістом, принципом та типом мовлення ці замовляння можна поділити на 2 підгрупи: **перша підгрупа – замовляння-звертання (закликання)**. Наприклад:

Це їак побáчиш пєрший раз молод'їчка, то тод'ї ка́жеш: "М'єс'ацу кра́л'у, до тебе прос'бу ма́йу рáн':у, по́зн'у, позн'єйшу. М'єс'ацу кра́л'у, чи буџ ти в ра́йу, чи бáчїш мєртвїх, чи бол'áт' їїм зúби? Їак їїм не бол'áт', нехáй не бол'áт' рабу́ бо́жому (їого ім'я), до ко́го там замофл'áйут' зúби". (Пш). У цьому тексті ласкаве звертання з повтором – постановка питань (3 шт.) – та заключна частина. Відсутність відповідей. Прийом тавтології *по́зн'у, позн'єйшу*, антонімія *рáн':у – по́зн'у*, елементи часу *прос'бу ма́йу рáн':у, по́зн'у, позн'єйшу*.

Молоді́к молод'єсен'к'їі, у тебе рожк-і золот'єсен'к-і. Чи ти на нєб-і бувáў? Чи ти мєртвїх в-їдáў? Чи вони пїют чи їїд'áт? І так дáл'ї... забúла. (Птп). Неповний

текст, демінутивне звертання, прийом тавтології – постановка 3 питань підряд без відповідей.

• *До м-ѣс'ѣца говор'ілі:* “М-ѣсеи, м-ѣс'ѣц у м-ен'ѣ бол'ат' зүби. А у т'ѣб-е н'е? – А м-ѣс'ѣц; Н'е. – То н'ѣхай н'е бол'ат і м-ін'ѣ.” (Тх). У тексті звертання з повтором – 1 питання та 1 відповідь – заключна частина. Місяць є безпосереднім учасником діалогу разом з тим, хто замовляє

• “М-ѣс'ѣцу-молодічку, чи був ти на том св-ѣт'і? Чи бачив ти м-ѣртвих? Чи не бол'ат' тоб'і зүби? – І сам соб-ѣ в-ідпов-ідаїе: Н'е. – То хай не бол'ат' і м-ен'ѣ.” (Тх). Ласкаве звертання – постановка 3 питань та 1 відповідь на всі питання – заключна частина.

Друга підгрупа – замовляння-діалоги:

• *Повтѣруват' три разі до молод'іка:* “М-ѣс'ѣц молодій, у тебе рѣз золотій у мѣр'у купавс'а, на небі показавс'а. М-ѣс'ац молодій ти на том св-ѣт'і буу? – Буу. – Мѣртвих бачиу? – Бачиу. – Йім зүби бол'ат'? – Н'е. – Хай пон'ім-ійут' і мен'і.” (Вст). Це замовляння – типовий розгорнутий ритуал-діалог зі звертанням до одного з учасників діалогу (*м-ѣс'ац молодій*) – експозиція, тричі задані питання та отримані на них відповіді – основна частина та третьою констатуючою (заключною) частиною [18, 139; 19, 243-244]. Також це замовляння є чистим замовлянням, у якому переважає лише вербальна сторона [17, 49]. Подібне замовляння зустрічається в білоруській традиції (с. Золотуха Калінковичі 1975 р.), яке описував М. Толстой [18, 139].

• *Трѣба дѣв-ат' раз:* “Молодіи молодічен'ку, красній панічен'ку, дѣ ти буѣ? – На том св-ѣт'і – Шо ти бачиѣ? – См-ѣрт'і – Шо Госпѣд' рѣб-іт'? – По райу хѣдит' – А мерц'і? – Йім [зүби] не бол'ат' – н'і то'б-і, н'і ме'н'і, н'і старѣму, н'і молодому.” (Блк). Демінутивне звертання-діалог – постановка 3 питань та отримання на них 3 відповідей – відсутність початку заключної частини речення. Учасники замовляння – Місяць, Господь, мертві, хворий.

• *трѣба дѣв-ат' раз:* “Молодіи молодічен'ку, красній панічен'ку дѣ ти буѣ? – На том св-ѣт'і. – Шо ти там бачиѣ? – Мѣртвих. – А шо мѣртв-і рѣбл'ат'? – Цѣрство огл'адаїут'. – А йім не бол'ат' зүби, то нехай не бол'ат' н'і то'б-ѣ, н'і м-іен'ѣ, н'і старѣму н'і молодѣму.” (Блк). Подібне до попереднього тексту, змінилися дійові особи: Місяць, мертві, хворий.

• *М-іс'ац'у молодій, м-іс'ац'у золотій, чи бол'ат' у мѣртвого зүби? – А той йакому шѣпчут':* Н'і, не бол'ат', не шчемл'ат'. – Той шо шѣпче каже: То хай вони не бол'ат' у рѣждѣн:ого хрѣщеного рабѣ бѣжого такоѣго-то. (Срд). Звертання – діалог: 1 питання та 1 відповідь – заключна частина. Особливістю цього обряду є наявність безпосередньо двох учасників-мовців – хто замовляє виступає від I особи та хворий виступає від II особи – Місяця.

• *Молодік молодій, в тебе рѣз золотій. Питайеца молодій у старого:* “Чи бол'ат зүби в молодѣго?” – А той отв-ѣчаїе: “Н'і брат, не бол'ат...” (Хрс). Неповний текст. Звертання – діалог: 1 питання та 1 відповідь – заключна частина відсутня, текст цікавий дійовими особами: Місяць у конкретних фазах: молодій, старий.

• *Молодік, молодіку, ти вмѣрлих бачив? – Бачив. – Вони лежат'?* – Лежат'. – Йім зүби не бол'ат'? – Не бол'ат'. – Шоб у рабѣ бѣжѣой Ол'ги зүби не бол'іли. Три разі так помоліц'а і на стѣрону спл'унут'. (Дтк). Звертання – 3 питання та отримані 3 відповіді – заключна частина. Крім вербальної сторони в цьому тексті при-

сутня акціональна сторона: по завершенню молитви сплюнути на сторону. Слина часто використовується у магії: плювок – засіб відігнати нечисть (одворотна функція), суміш слини із землею – ліки від сліпоти в Євангелії (лікувальна функція) [12, 260]. Зміст вірувань часто ґрунтується на своєрідних аналогіях: якщо під час ритуали слина пропадає в землі, то так і хвороба повинна пропасти, вважають поліщуки. Зауважимо, що структура сучасних текстів замовлянь відповідає структурі поліських шептань взагалі, описаних в 90-х роках ХХ ст. В. Мойсієнком: характерний зачин (звертання до вищих сил), розгортання змісту (принцип співставлення, аналогії), та кінцівка [11, 48-49]. Дискурс середньополіських замовлянь розкриває *мотив світу мертвих, мотив діалогу з небесним світилом (місяцем)*, які реалізуються через опозиції *живий:мертвий, земля:небо, болять:не болять*.

У поданих текстах розкривається давня картина світу у складних взаємозв'язках *людина – місяць – світ живих – світ мертвих – Всесвіт*. Діалог побудований на паралелізмі типу у мерців зуби не болять – то і в живих не будуть боліти, який покладений в основу магії подібності. У цих замовляннях не повідомлялося, чи дві особи є учасником діалогу, але по окремим текстам зрозуміло, що це одна особа задає питання і відповідає.

Заслуговує на увагу в текстах наявність тріади *зуби – мертві – місяць*. Оскільки мертві предки за віруваннями давніх українців – це володарі найголовніших моментів у житті людини, то вони можуть і забрати до себе зубний біль живих. До того ж Місяць виступає володарем мертвих, що перебуває в їхньому царстві та опікується ним, а також як посередник між мертвими та живими. [12, 246-247]. Таким чином не зуби самі по собі співвідносяться зі світом мертвих та місяцем, а саме замовляння.

Найдавніші молитви передбачали звернення до могутніх покровителів – мертвих предків за допомогою II групи **замовлянь-діалогів пов'язаних з лісом та полем**:

- *Прійшоў мужчіна до одно́го шо л'эч'іт', замоўл'а́йе. А той ка́же: “Буў ти в л'эс'е? – Буў. – Ходіў по́над дуба́м-і? – Ходіў. – То хай тебе́ чорт вóз'ме з твайо́ми зуба́м-і, йак ти ходіў по́над дуба́м-і. – А вон ка́же: О, а на́шо м-ен'э так-і́й л'экар?...”* А воні і перестали́ бол'ёт (Рдв). Структура класична: питання – відповідь – заключна частина. Дійові особи: хворий, той що замовляє, чорт. Опозиція *людина:чорт*.

- *М-іс'ац'у м-іс'ац'у молодén'к-і́й, на то'б-і хрест золотén'к-і́й, чи ба́чиш ти в пол'і зв'іра? – Ба́чу. – Чи чу́йеш (ба́чиш) ти в л'эс'е дуба? – Ба́чу. – Чи ба́чиш ти в грóб-і ме́ршого? – Н'і, не ба́чу...шоc' там... Да хай зу́би не бол'а́т' н'і на молодóму, н'і на старóму... (РБ).* Це замовляння має неповний текст і тричленну структуру: звертання – діалог (3 питання, 3 відповіді) – заключна частина. Дійові особи: хворий, той що замовляє, місяць (у фазах *молодого та старого*), звір, дуб, померлий.

В цих двох замовляннях присутні *мотиви дерева (дуба), померлих, нечистого*. Поява образу *дуба* у замовлянні пояснюється впливом *мотиву світового дерева*, який здавна характерний українській міфології [19, 253]. Дуб у замовляннях більше локус, місце топографічне, ніж ботанічний об'єкт рослинного царства. Дуб – центр світобудови, втілення земного царства, він знаходиться між “верхнім” та “нижнім” світами, якраз посередині, тому його часто супроводжують мешканці верхнього, нижнього царств [12, 234-235]. *Місяць* – це символ верхнього царства, а *померлий, чорт* – представники нижнього царства, загробного. Тому простежуються позиції *верх:середина:низ, небо:земля*.

III група замовлянь – це **замовляння, що містять умову, яку не можливо виконати**. Здебільшого це короткі замовляння з 3-членною будовою (зачин – умова – заключна частина). Наприклад:

- *М-іс'ац' на неб-і, мёрлий в земл'і, коли з'їйдуча разом тоді мен'і і зуби забол'ят'.* Це 9 раз пофторит'. (Жрб). Це коротке замовляння з 3-членною будовою, в якому зачин вказує на локуси (верхнє небесне та нижнє підземне царства); умова, яку не можна виконати та заключна частина з констатацією факту щодо хвороби.

- *До дуба пов-бс менє бат'ко і замофл'аф: м-єс'ац' на неб-і, зуб у рот'і, а сук у дуб-і. Йак з'їйдуча ц'їє три брати докүпи пїти та гул'ати, тод'є будуть' раб-і бж-ій Нас'т'і зуби шчем-єти, бол'єти да вочен'ати* (ЧВ). Це замовляння більш розгорнуте: зачин вказує на тріаду локусів (небесне, людське та рослинне царство), умова, що не виконується та висновок

- *М-іс'ац' на неб-і, рїба в вод'і, йакиб це все з'їйдєца то т'іл'ки тоді вони забол'ят'.* (Срд). Як і в попередньому замовлянні тут 3-членна структура, але у зачині лише два локуси: верхнє (небесне) царство та нижнє (водне) царство – умова, що не виконується – висновок.

- *До зуб-ів сестра розказувала: “М-іс'ац' на неб-і, кам-ін' на земл'і, а шос' у вод'і, мо рїба, йакиб ц'ї три брати з'їйдуча, то зуби перестанут' бол'єт'.”* (Лпк). Тут маємо неповне замовляння з 3-членною структурою: зачин-локуси (тріада – небесне, земне та водне) – умова, що не виконується – висновок. Слід зазначити, що на поч. ХХ ст. В. Кравченко фіксував подібне замовляння в с. Забріднє Житомирського повіту: *на морі камінь, на небі місяц – як вони до купи зийдуча, тоді хрищенному мулитвєнному забулять зуби.* [7, 7].

IV група замовлянь – замовляння, що поєднують у собі **діалог з умовою, яку неможливо виконати**: *Мол'їтву бтче наш помолїлис'а, ти м-іс'ац'у йасний, ти паничу крāsний, ти рāно св-їтāйеш, далєко в-їдāйеш. Чи був ти в Почāйєв-ї? – Був. – Був в Кїйєв-ї в лāvр'ї? – Був. – Бāчив дванāцат' братбс? – Бāчив. – Лежāt'? – Лежāt'. – А зуби? – Йак посāжен'ї так і сид'āt', не шчемл'āt' і не бол'āt'.* – *М-іс'ац' на неб-і, кам-ін' на мōр'ї, дуб-їна в л'їс'ї. Йак цїйє тр'ї брати зб-єруца до корїта вду пит', тод'ї зуби бїдут' шчемл'їт' і бол'їт'.* (РдУ). В цьому розлогіму тексті на первісні уявлення поліщуків, що засвідчують такі лексеми, як *місяць ясний-паничу красний, місяць у небі, камінь на морі, дубіна в лісі* накладено християнські уявлення (*молитва, лавра, Почаїв та Київ, 12 братів-апостолів*). Це також проявляється в тому, що поряд з мотивом діалогу та мотивом умови, яку не можна виконати з'являється мотив *родства (братства)*, оскільки представників локусів називають *трьома братами*. Таке замовляння відносимо до більш сучасних текстів. Структура тексту: зачин – поетичне звернення до Місяця – основна частина (діалог: 5 питань та 5 відповідей; тріада локусів-братів (небесне, водне та рослинне царство); умова, яку неможливо виконати – висновок.

За народними уявленнями, місяць стоїть над усім світом, він – всевидець, всезнавець, провісник і ясновидець. Ці вірування закріпилися у такому замовлянні: *М-єс'ац' кохāнїй, ти по фс'ому св-єту роз'їслāнїй. Н'є рост'їлāйс'а по з'емл'є, н'є рост'їлāйс'а по вод'є. Иди фгору, йак теї дим, н'єхāї плāче одїн син. Шо загор'єлос'а, то й горї, шоб дāл'є н'є пошлб. І до ікōни мол'їца* (Крс). Це замовляння-закликання (звертання), в основі закладено код одужання (*щоб зуби не болїли*), код звільнення від

тривог (*щоб не погоріло більше*). Особливістю замовлянь є необхідність повторювати текст три або дев'ять разів.

З місяцевою символікою середньополіській замовляння репрезентують головну опозицію *життя:смерть* через конкретні опозиції: *здоров'я:хвороба, болять:не болять, старіти:молодіти, живий:мертвий, вранці:увечері, земля:небо*.

Отже, на території Середнього Полісся поширені замовляння, у яких головним персонажем виступає Місяць (24 шт.) і є посередником між світом живих і мертвих (11 шт.). Під час дослідження виявлено такі типи замовлянь: замовляння-діалоги та замовляння-заклики (монологи). За змістом, структурою та типом мовлення середньополіські замовляння належать до 4 груп: I група – замовляння, пов'язані зі світом мертвих, II група – замовляння діалоги, пов'язані зі світом лісу або світом поля, III група пов'язана із замовляннями, у яких ставиться умова, яку не можна виконати; а IV група – замовляння-діалог в поєднанні з умовою, яку неможливо виконати. Наше дослідження довело, що традиційна структура замовлянь Полісся збереглася: вступ, основний виклад, кінцівка. Межі цієї розвідки дозволяють лише частково відобразити систему замовлянь, наповнених *місяцевою* символікою. Тому більш ґрунтовне та повне їх вивчення залишається для сучасної лінгвістики актуальним.

Список обстежених населених пунктів та їх скорочень:

Вст – Виступовичі Овруцького р-ну Житомирської області; Гш – Гошів Овруцького р-ну; Жрб – Журба (Невгоди) Овруцького р-ну; Ігн – Ігнатпіль Овруцького р-ну; Крс – Красилівка Овруцького р-ну; Пщ – Пішаниця Овруцького р-ну; Птп – Потаповичі Овруцького р-ну; Срк – Сорокопені Овруцького р-ну; Тх – Тхорин Овруцького р-ну; Чбн – Чабан Овруцького р-ну; Чрв – Черевки Овруцького р-ну; Стр – Стирти Черняхівського р-ну; Прж – с. Пиріжки Малинського р-ну; Чпв – Чоповичі Малинського р-ну; Блк – Білокоровичі Олевського р-ну; Кшн – Кишин Олевського р-ну; Прг – Перга Олевського р-ну; Рдв – Радовель Олевського р-ну; Уст – Устинівка Олевського р-н; Бвс – Бовсуни Лугинського р-н; Лтк – Литкі Лугинського р-н; ЧВ – Червона Волока Лугинського р-н; Клш – Куліші Ємільчинського р-ну; Мдв – Медведове Ємільчинського р-ну; Мкл – Миколаївка Ємільчинського р-ну; Рсн – Рясне Ємільчинського р-ну; Срд – Середи Ємільчинського р-ну; Лзн – Лозниця Народицького р-ну; РБ – Рудня Базарська Народицького р-ну; Слц – Селець Народицького р-ну; Хрс – Христинівка Народицького р-ну; Мжр – Межирічка Радомишльського р-н; Вшв – Вишевичі Радомишльського р-ну; Дбв – Дубовик Радомишльського р-ну; Обл – Облітки Радомишльського р-н; Птв – Потіївка Радомишльського р-н; Млн – Мелені Коростенського р-н; Мйс – Мойсіївка Коростенського р-ну; Рдн – Рудня Коростенського р-н; РдУ – Рудня Ушомирська Коростенського р-н; Срн – Сарновичі Коростенського р-ну; Крч – Курчиця Новоград-Волинського р-н; РжВ – Рижани Володарськ-Волинського р-н; Кхр – Кухарі Іванківського р-н Київська область; Мрн – Мар'янівка Поліського р-н Київська область; Дтк – Дитяткі Чорнобильського р-ну Київська область; Мшв – Машеве Чорнобильського р-ну (с. Лукаші Барашівського р-ну Київська область); Брст – Берестя Дубровицького району Рівненська область; Япл – Яполоть Костопільського району Рівненська область; Лпк – Липки Гощанського району Рівненська область; Чдл – Чудель Сарненського району Рівненська область; Яцк – Яцковичі Березнівського району Рівненська область; Брв – Борове Рокитнянського райо-

ну Рвнненська област; Глн – Глнне Рокнтннського раюну Рвнненська област;
Дрзд – Дрозднн Рокнтннського раюну Рвнненська област.

Спнсок внкорнстанн лнтературн:

1. Бондарь Н.И. Магия луны (изokkaзональной обрядности восточнославянского населения Северного Кавказа: XIX-нач. XXI в.) // Славянский и балканский фольклор. Виноградье. [Вып. 11] – М., 2011. – С. 281-288.
2. Великий глумачний словник сучаснон україньскон мовн / Уклад. і гол. ред.. В. Т. Бусел. – Кїв, 1009. – 1736 с.
3. Гладкий М. Скотарські замовляння полщукїв // Полїсся України: Матеріали історико-етнографїчного дослідження. Львїв, 1999. Вип. 2. Овруччина. 1995. С. 273-292.
4. Гринченко Б. Этнографические материалы, собранные в Черниговской и соседних с ней губерниях – Выпуск 1. Рассказы, сказки, предания, пословицы, загадки и пр. – Чернигов, 1895. – 302 с. – <http://stg603.rusfolder.com/download/>
5. Драгоманов М. Малорусские народные предания и рассказы. // Свод. Издание Юго-Западного Отдела ИРГО. – К., 1876. – С. 24-40. – http://www.ex.ua/user_say.
6. Колодюк І. Замовляння в системї духовнон культури україньцїв Полїсся // Етнїчна історїя народїв Європи: Збїрник науковнх праць. – К.:Унїсерв, 2005. – Вип.19. – С. 57-64.
7. Кравченко В. Этнографические материалы, собранные Гр. Кравченко въ Волынской и сосѣднихъ съ ней губерниях // Труды общества изслѣдователей Волыни. – Т. V. – Житомир, 1911. – 312 с.
8. Мойсїенко В. Адресатна позиція добрих сил у волинськїй і середньополїськїй лїкувальнїй магїї // Тези Республїканськон наук. конф. по Атласу історїї Волини. – Луцьк, 1990. – С. 81–83;
9. Мойсїенко В. Метафори сонця у полїських замовляннях // Потебня – дослідник слов'янських взаємозв'язків: Тези всесоюз. наук. конф. – Х., 1991. – С. 34–36;
10. Мойсїенко В. Полїськї замовляння // Древляни: Збїрник статей і матеріалів з історїї Полїського краю. – Львїв, 1996. – С. 121-165.
11. Мойсїенко В. Структура та поетика полїських замовлянь // Волинь–Житомирщина. – Житомир, 1997. – № 1. – С. 45–54.
12. Москаленко М. Н. Україньскї замовляння. – Кїв, 1993 – 307 с.
13. Павлов О.Д. Замовляння як вербальна магія: Автореф. дис. канд. філол. наук. – К., 1999. – 28 с.
14. Полїськї замовляння / Упоряд. Віктор Мойсїенко. – Житомир, 1995.
15. Полїськї замовляння. Зібрав А. Шкарбан // Берегиня. – 1992. – № 1. – С. 103-106.
16. Темченко А. І. Україньскї лїкувальнї замовляння: вербально-акціональнї універсалїї, символїка та семантика. Автореф. дис. канд. іст. наук. – К., 2003. – 23 с.
17. Толстой Н. И. Фрагмент славянского язычества: Архаический ритуал-диалог.// Славянский и балканський фольклор, 1984. – Москва, 1984. – с. 5-72
18. Толстой Н. И. из наблюдений за полесскими заговорами // Славянский и балканський фольклор. – Москва, 1987. – с. 134-144.
19. Славянские древности. Этнолингвистический словарь в 5 томах / Под общей ред. Н. И. Толстого. – Т.2. – М.: Международные отношения, 1999. –704с.
20. Топорков А. Л. Русские заговоры из рукописных источников XVII — первой половины XIX в. – М., Издательство «Индрик», 2010. – 832 с.

21. Чубинський П. Труды этнографическо-статистической экспедиции въ западно-русский край. Матеріали и изслѣдованія, собранныя д. чл. П.П. Чубинскимъ. –Т.1. – С.-Петербургъ, 1872. – С. 68-75.
22. Шкарбан А. Знахарство на Поліссі (за експедиційними матеріалами) // Полісся: мова, культура, історія: Матеріали Міжнародної конференції. – Київ, 1996. – С. 277-281.
23. Niebrzegowska-Bartmińska Stanisława. Struktura i semantyka polskich zamówień // Діалектологічні студії 2. Мова і культура. – Львів, 2003. – С.22-41

ФОРМУВАННЯ СЕМАНТИКИ ТРАДИЦІЙНИХ ВЕРБАЛЬНИХ СИМВОЛІВ. 2: СУБ'ЄКТИВНЕ

Ключові слова / Keywords: символ / the word-symbol, архетип / the archetype, семантична структура / the semantic structure, пресупозиція / the presupposition, семантика / semantics.

Пропонована стаття є другою частиною теоретичних міркувань, що мали б скласти уявлення про таке складне явище, як вербальний символ. У першій частині йшлося про об'єктивність визначення семантики такого символу. Зокрема об'єктивні моменти пов'язані з тим, що символічне значення завжди розвивається у семантичній структурі загальноживаного слова – несимволу; саме таке слово та його значення (пряме та переносні) стають ґрунтом для формування символічного. Зв'язок несимволічного та символічного ставить відповідні “рамки” для читача, який і має цей символ “прочитати”, адже те, що символічне значення розвивається в семантичній структурі конкретного слова – саме цього, а не іншого – і визначає шлях (або шляхи) інтерпретації.

Для виявлення семантики конкретного слова-символу необхідно брати до уваги низку не тільки лінгвальних, а й позалінгвальних чинників, що можуть стати поштовхом для розвитку і трансформації його семантики. Проаналізуємо деякі з них.

Слово-символ виступає не ізольовано, а функціонує у відповідному смислового оточенні. М. Толстой називав це “фразеологією символів” [9, с. 118]. Функціонування слова-символу в контексті, а також його сполучуваність, особливо нетрадиційна, стимулюють розвиток відповідних нових співзначень, сприяють поглибленню семантики слова. Неочікувана поява слова-символу в тексті індукує багатий смисловий матеріал для розгортання семантики символу, дає життя значенням, до цього не закріпленим за словом у системі мови. Вступаючи у зв'язки з іншими словами, слово-символ розкриває свої парадигматичні особливості. Це допомагає виявити приблизний обсяг його значення. Сполучуваність слів із певними значеннями завжди сприяє створенню нової символічної єдності і, відповідно, нового наповнення, що є не простим поєднанням значень. Суть *зміщення* семантики полягає в тому, що слово-символ може передавати ті чи інші семантичні ознаки іншому слову, яке є в його оточенні. У цьому випадкові спостерігаємо, як семантика одиниці передачі змісту включається у значення одиниці сприйняття, у смислових рамках якої здійснюється конкретизація семантики слова-символу. Інакше – семантика слова-символу стимулює розвиток семантики контекстуального оточення у своєму напрямі. Зокрема в системі традиційних символів слово *верба* містить постійну сему “сум”. Навколо слова-символу групуються інші допоміжні слова-символи (наприклад, *вода*), у яких

актуалізується ця ж сема. Ці символічно значущі елементи тексту так само сприяють прироцненню основного значення слова-символу *верба* 'дівчина' [див.: 8].

Завдяки сполучуваності, що також часто зумовлює зміщення семантики, і здійснюється мотивування спільних компонентів у семантичній структурі слова-символу та означеного: визначення слова *вода* як символу життя пов'язане з існуванням спільного компонента "тексти". Слово, наділене символічною функцією, переноситься із звичного сприйняття в інше, незвичне, що й викликає відповідні семантичні зміни.

Контекстуальне оточення слова-символу зумовлює перерозподіл сем, зміну їх активності. Периферійна семантика слова-символу видається широко розгалуженою. Семи, не стало закріплені в семантичній структурі, можуть бути більше або менше віддаленими від інтегральної семи, що об'єднує загальнономове з індивідуально-авторським. Оскільки підставою для утворення символічного значення є семантико-асоціативні зв'язки відображеної думки, ідеї, поняття, з одного боку, та введеної ознаки – з іншого, то стимулом для такого асоціативного зв'язку слова та його символічного значення може бути актуалізація будь-якого типу сем – потенційних, диференційних, асоціативних. Індукування постійних асоціацій стає однією з найважливіших причин вибору того чи іншого слова та перетворення його на символ. Такі процеси мають двобічний результат. По-перше, вони частково змінюють семантичну структуру слова, що виконує функцію символу, коли актуалізація одних периферійних сем зумовлює перехід інших на периферію семантичної структури слова. Це, однак, урешті-решт, не призводить до їхнього зникнення в семі слова-символу (чого не скажеш про семантичну структуру, наприклад, метафори), адже символічне значення зазвичай пов'язане з одночасним індукуванням кількох сем, які й творять його семантичну структуру. Частина компонентів семантичної структури слова-символу стає ніби "тлом" для вираження відповідного символічного значення, однак ці неактивні компоненти можуть актуалізуватися під впливом іншого контекстуального оточення. По-друге, саме слово-символ частково видозмінює семантику слів у контексті, підпорядковуючи собі символічно значущі елементи, наділяючи їх символічною функцією. У зв'язку із цим слово-символ не має чітко окресленого і вузького значення, а лише натякає на нього, указує реципієнтові на шляхи інтерпретації семантики слова-символу, які часто лежать у позамовній площині. Тому навіть "заданість" митцем символічного значення не є абсолютною, оскільки формування семантичної структури слова-символу може змінюватися – розширюватися чи звужуватися – завдяки включенню реципієнтом тих чи інших семантичних компонентів у семантичну структуру слова, що впливає на можливості інтерпретації символу.

У зв'язку із цим актуальною стає проблема людського чинника в інтерпретації слова-символу. Джерела проблеми – у концепції активної діяльності суб'єкта в породженні мовлення та його осмислення, яку сформулював О. Потебня. Особливе значення для осмислення слова-символу й тексту загалом має рівень підготовки реципієнта. Він залежить від фонових знань читача, від його культурного, освітнього статусу, від того, що ми називаємо "енциклопедичністю". Саме вона й визначає ті асоціації, які викликає те чи інше слово-символ у свідомості людини. І хоча ці асоціації й "задані" текстом, але автор твору їх не може контролювати. Навіть при кількаразовому прочитанні тексту в однієї людини можуть виникнути інші асоціації та припущення щодо нового тлумачення слова-символу, який тепер дістає нове семантичне

навантаження. Зміст слова є явищем складним, “рухомим”, він постійно змінюється відповідно до свідомості-реципієнта та обставин прочитання. У цьому плані зміст символу є невичерпним (пор., наприклад, ідеї Г. Винокура в: [1]). Отже, глибинне розуміння семантики слова-символу в тексті пов’язане також і з особистими властивостями читача, із характером його сприйняття. О. Потебня висловив подібну думку, зауваживши, що поет може й не подавати свого образу за закон, але образ, попри його бажання, “залежно від рівня розуміння” стає зразком (а отже, і символом), підкоряючи собі волю адресата [6, с. 225]. Це зумовлює появу різноманітних інтерпретацій слова-символу в кожному іншому випадкові.

Однак уся така розмаїтість і невичерпність інтерпретації слова-символу не дає підстав вважати, що його значення поєднано довільно та суб’єктивно. Усі тлумачення слова-символу обмежені, хоч і дуже широким колом. В основі таких значень – одна і та сама суть, що розкривається з різних сторін, залежно від напрямку наших думок. Тоді символічний образ є замкненою смисловою сферою, що не допускає жодної довільності тлумачення. Отже, інтерпретація семантики слова-символу в тексті є не цілком суб’єктивною, зумовленою нашим особистим сприйняттям явища чи ставленням до нього, а лише виявленням аспектів того, що “задає”, “закладає” автор. У зв’язку із цим постає проблема: чи можна точно виявити “задане” значення слова, яке стає символом, і як накладатиметься значення авторське та індивідуальне, читацьке. Із цим пов’язане ще одне питання: чи можна до кінця виявити все значення “безмежне замкнене коло основного значення”. Адже семантика слова-символу в художньому творі ніколи не замкнена у номінативно-предметному значенні слова-несимволу. Виступаючи в новому контекстуальному оточенні, воно постійно обростає новими смислами, збагачуючи семантичну структуру слова-символу і навіть слова, не навантаженого символічною функцією в системі мови (порівняймо: часто символічне значення, якщо воно загальновідомим, може фіксуватися у тлумачних словника з поміткою *образне*).

Низка символічно значущих елементів художнього тексту, що входять до семантико-асоціативного ряду слова-символу й визначають зазвичай подальше його тлумачення, звужують можливість численних інтерпретацій. Тому й саме слово-символ стає вираженням деякого “обмеженого” символічного змісту. На наше переконання, неможливо виявити семантики слова-символу до кінця, якщо визначити якийсь окремий семантичний прояв символу або взяти до уваги якийсь одиничний екстралінгвальний чинник. Символ не визначається у сприйманні однаково для всіх, а його інтерпретація може бути різноманітною і не до кінця відразу окресленою. Беручи до уваги численні виявлені значення та екстралінгвальні чинники, можна лише наблизитися до розуміння символу, “зчитати” його, але не вичерпно зрозуміти. Можна погодитися з Г. Винокуром, який здатність максимально повного “розуміння взагалі” (тобто виявлення “найширшого контексту”) переносить у площину особистого філософського знання. Тоді процес осмислення семантики символу розуміємо через загальне своє культурне ставлення до дійсності. Для цього можна обрати безліч індивідуальних шляхів, підказаних нам безмежною здатністю мислення та свідомістю.

Додаткові символічно значущі елементи тексту, лексичне чи символічне значення яких сприяє формуванню символіки слова-символу своєю чергою прагнуть до подолання своєї знаковості і є мотиваційною базою для зв’язку слова-символу та по-

значеного, указанного (чи “заданого”) значення. Окремі символи самі по собі не мають такої ваги – вони “німі” [10]. Їхню семантику можна збагнути у співвідношенні із загальною символічною мікросистемою, під якою ми розуміємо символи та символічно значущі слова – елементи окремого поетичного чи прозового тексту, а також систему символів, що функціонують у творчості письменника. Тому наблизитися до розуміння навіть традиційного символу в конкретній художньо-мовній системі можна, лише беручи до уваги постійні факультативні елементи, характерні для символічного образу взагалі. Сама ж семантична наповнюваність оболонки символу і його зміст не виявляються в результаті механічного поєднання знаків та складових мікрообразів, на які “розпадається” символ, а, навпаки, реалізується як смислова єдність, що розпадається на символічні мікрообрази.

Водночас слово-символ і у плані вираження, і у плані змісту є своєрідним “текстом”, тобто має певне замкнене у собі значення. Йому властива здатність зберігати у згорненому вигляді великі сюжети, зафіксовані в пам’яті людей (*Прометей, Кайн*, вужчі національні межі – *Маруся Чурай*; слова на позначення речових та ритуальних символів культового значення). Для символу є типовим нагромаджувати та організовувати навколо себе новий досвід, перетворюючись у своєрідний конденсатор пам’яті, а потім розгортатися в деяку сюжетну множинність, яка в подальшому комбінується з різними текстовими сюжетами: одиничність отримує риси множинності.

Отже, не дивно, що Ю. Лотман і вчені Тартурської школи семіотики характеризують слово-символ як *текст* і передбачають у ньому надзвичайно широку семантичну структуру, хоч певним чином “замкнену” [4]. Замкненою вона стає тому, що символ не дозволяє цілком довільно інтерпретуватися. Це виходило б за межі загального семантико-асоціативного поля, зумовленого численними елементами історичного чи енциклопедичного характеру, а також конкретного тексту. Семантична структура слова при цьому має здатність зберігати й накопичувати семантику, сформовану під впливом попередніх текстових оточень, які вже закріплені в пам’яті людини. Саме тому сприймання символу опосередковується одночасно й особистим досвідом, і смисловими елементами конкретного тексту. У семантичному плані це виражається у частковому збереженні уже відомої “старої” семантики слова-символу і накладанні на неї “оновленого” змісту. Тут зберігається певна смислова і структурна самостійність тих, що вже існують, закріплені у свідомості, слів-символів, незалежно від того, чи вони традиційні, чи індивідуально-авторські. Тому символи, що характеризуються сталим функціонуванням, набувають здатності входити до контексту, зберігаючи при цьому певну значеннєву і структурну самостійність. Вони легко вичленовуються зі свого синтагматичного оточення й уже з готовим змістом функціонують у новому контексті. Навіть із новим наповненням слово-символ зазвичай продовжує зберігати символічну семантику, закріплену попередніми контекстами. “Нове” семантичне наповнення (якщо воно, звісно, набуває певної значущості для реципієнта) починає співіснувати з загальновідомими, попередніми як одне з його співзначень, оригінально входить у семантичну структуру слова-символу. Отже, значеннєві можливості слова-символу завжди ширші від його конкретної реалізації: зв’язки, у які вступає символ із тим чи іншим словесним оточенням, не вичерпують усіх його валентностей. Це й створює своєрідний значеннєвий резерв, за допомогою якого символ може

вступати в непередбачені зв'язки, одночасно змінюючи свою сутність і, відповідно, деформуючи своє текстове оточення. Не можна вважати, що супровідне символічне значення анулює матеріальну специфічність об'єкта чи дії [7]. Воно, навпаки, надає додаткової цінності об'єкту символізації, не порушуючи безпосереднього змісту (або порушуючи його лише частково).

Література:

1. Винокур Г. О. О языке художественной литературы. – М.: Высшая школа, 1991. – 447 с.
2. Винокур Г. О. Филологические исследования: Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1990. – 451 с.
3. Лотман Ю. М. Лекции по структуральной поэтике. Труды по знаковым системам // Ученые записки Тартуского государственного университета. – Тарту, 1964. – Вып. 160. – С. 5–22.
4. Лотман Ю. М. Символ в системе культуры // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1986. – Вып. 21. – С. 10–22.
5. Петровский М. И. Выражение и изображение в поэзии // Художественная форма. – М., 1927. – С. 146–204.
6. Потебня А. А. Слово и миф. – М., 1989. – С. 624 с.
7. Сімович О. Словник вербальних символів // Діалектологічні студії. 2: Мова і культура / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України; Відп. ред. П. Гриценко, Н. Хобзей. – Львів, 2003. – С. 226–289.
8. Словник вербальних символів: Вербна // Діалектологічні студії. 8: Говори південно-західного наріччя / Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України. – Львів, 2009. – С. 238–246.
9. Толстой Н. И. О славянских названиях деревьев: хвоя – сосна – бор // Восточнославянское и общее языкознание. – М., 1978. – С. 115–127.
10. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М.: Прогресс, 1987. – 460 с.

Астафьева Ю.В.

Магистр педагогических наук,
преп. кафедры английского языка и МП
Кокшетауский государственный университет
им. Ш. Уалиханова

Михайлова Т.В.

Магистр филологии,
ст. преп. кафедры английского языка и МП
Кокшетауский государственный университет
им. Ш. Уалиханова

ИСПОЛЬЗОВАНИЕ ЛЕКСИЧЕСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ ОТРАСЛЕВЫХ ТЕКСТОВ СТРОИТЕЛЬНОЙ СФЕРЫ С АНГЛИЙСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

Ключевые слова: перевод, проблемы перевода, лексические трансформации, транскрипция, транслитерация, калька.

Key words: translation, problems of translation, lexical transformations, transcription, transliteration, loan translation.

Сегодня во всех отраслях экономики существует необходимость профессионального перевода. Также наблюдается необходимость данных услуг в строительстве. Выполненный качественно письменный перевод текстов строительной тематики необходим не только руководству строительной компании для заключения выгодного контракта за границей, но и простому работнику, который хотел бы иметь дело с грамотным переводом инструкции к строительным материалам или строительной технике. С помощью переводов рекламных и документальных фильмов строительной тематики упрощается процесс заключения соглашений, возведения комплексных архитектурных конструкций. Перевод строительных сайтов позволяет представителям строительных профессий всего мира общаться друг с другом и делиться опытом.

Проблема перевода текстов строительной тематики является актуальной в связи с возрастающими объемами переводов и возникающими трудностями в процессе перевода, с которыми приходится сталкиваться техническим переводчикам, работающим в различных зарубежных предприятиях и компаниях. Изучение специфики исходного текста крайне необходимо, так как без ее учета адекватный перевод целого ряда источников будет просто невозможен. Результат и качество перевода определяются особенностями исходного текста, поэтому взаимосвязь перевода и текста перевода является одной из самых главных проблем теории перевода, к которой обращаются многие исследователи перевода, занимающиеся его специальными аспектами.

В настоящее время строительство представляет собой сложный и многогранный процесс, находящийся на пересечении технических, экономических, правовых и социальных аспектов. С экономической точки зрения, строительство – отрасль материально-технического производства, в которой создаются основные фонды производственного и непроизводственного назначения: готовые к эксплуатации здания,

сооружения и их комплексы. С точки зрения юриспруденции, строительство – это процесс добавления строения к недвижимости. В области архитектуры и гражданского строительства под строительством подразумевается процесс возведения или создания объектов инфраструктуры.

Исходя из целей и задач строительства, попытаемся перечислить виды текстов, перевод которых может быть необходим в области строительства:

1) организационная часть строительства: контракты, переписка с подрядчиками и контролирующими органами, протоколы собраний, документация отдела кадров (должностные инструкции, резюме, объяснительные), официальные уведомления и приказы руководства; технико-экономические обоснования;

2) техническая часть строительства: технические условия, чертежи, правила и описания порядка выполнения работ, проекты производства работ, инструкции по эксплуатации контрольно-измерительных приборов, монтажу отопления, вентиляции, кондиционирования;

3) материально-техническое обеспечение строительства: заказы на поставку, описания изделий и материалов, в том числе паспорта безопасности, отчеты инспекторов, планы проверок и испытаний, дефектные ведомости;

4) охрана труда, техника безопасности и охрана окружающей среды, материалы для курсов и инструктажей персонала, правила и инструкции, инструкции по технике безопасности, проекты оценки воздействия на окружающую среду, описания мероприятий по охране окружающей среды, переписка с контролирующими органами;

5) строительство как инженерно-техническая наука: научные и научно-популярные статьи и книги, учебники.

Специальный язык строительства – это вербальный язык с привлечением авербальных средств (рисунков, чертежей, схем и т. п.); язык с постоянной, традиционной тенденцией к его интернационализации.

В сфере строительства используются прагматические (ориентированные на содержание) тексты научно-технического и официально-делового стилей. В рамках каждого функционального стиля выделяются некоторые языковые особенности, влияние которых на ход и результат процесса перевода весьма значительно.

Для написания данной статьи был проведен анализ использования лексических трансформаций при переводе отраслевых текстов строительной сферы с английского языка на русский язык. В статье речь пойдет о таких лексических трансформациях, как транскрибирование, транслитерация и калькирование. Для достижения большей репрезентативности в качестве материалов исследования были выбраны тексты, относящиеся к различным группам текстов отрасли строительства:

1) контракты как тексты организационной части строительства (*Contractor's agreement on building and finishing / Договор подряда на строительные-отделочные работы*);

2) тексты из информационных статей строительной сферы, отражающие технические аспекты строительства [1];

3) описания изделий и материалов как тексты, отражающие материально-техническое обеспечение строительства.

Всего было проанализировано 30 статей, методом сплошной выборки было отобрано 150 примеров использования лексических трансформаций при переводе с английского языка на русский язык.

Отобранные примеры были распределены согласно классификации лексических трансформаций В.Н Комиссарова [2]:

1) Транскрипция и транслитерация;
2) Калькирование; 3) Лексико-семантические замены (модуляция, конкретизация, генерализация);

В ходе анализа было определено, что наиболее часто встречающимся видом трансформации при переводе является калькирование. Всего был выявлен 51 случай использования данной трансформации, что составляет в процентном отношении 34%. На втором месте стоит транскрипция и транслитерация – 22%. На третьем месте конкретизация – 19%. Менее представлена модуляция – 17%. Наиболее редко используемой лексической трансформацией является генерализация – 7% от общего числа. Это объясняется тем фактом, что тексты строительной сферы относятся к научно-техническому стилю, который, в свою очередь, носит исключительно информативный характер, и не терпит каких-либо опущений и передачи информации посредством лексических единиц с более широким значением. Остановимся подробнее на калькировании.

Калькирование представляет собой перевод лексической единицы оригинального текста путем замещения её составляющих компонентов соответствующими лексическими единицами в языке перевода.

Рассмотрим предложение, в котором приём калькирования был использован при переводе словосочетания “laboratory complex”. При этом порядок калькируемых элементов при переводе не изменен.

Исходный текст: *The modern **laboratory complex** of Engineering Holding provides maintenance and repair of a wide range of aviation equipment installed on Western-built aircraft (over 500) and Soviet-built aircraft.*

Перевод: *Современный **лабораторный комплекс** Холдинга «Инжиниринг» осуществляет техническое обслуживание и ремонт широкого перечня авиационного оборудования, установленного на воздушных судах западного (более 500) и российского производства.*

В следующем примере с помощью калькирования было переведено название университета: **Electric Power Research Institute – Научно-Исследовательский институт Электроэнергетики**. При этом в переводе на русский язык был изменен порядок калькируемых элементов.

Исходный текст: ***Electric Power Research Institute** – focuses on discovering, developing, and delivering technical advances in power technology through partnership with its membership of more than 700 utilities.*

Перевод: ***Научно-исследовательский институт Электроэнергетики** сосредоточен на том, чтобы открывать, разрабатывать и поставлять технические новшества в энергетическую индустрию через партнерство с её членами – более чем с 700 энергокомпаниями.*

Транскрипция и транслитерация – это способы перевода лексической единицы оригинала путем воссоздания её формы с помощью букв ПЯ (переводящего языка). При транскрипции воспроизводится звуковая форма иноязычного слова, а при транслитерации его графическая форма (буквенный состав). Ведущим способом в современной переводческой практике является транскрипция с сохранением

некоторых элементов транслитерации. Приведем примеры использования данных лексических трансформаций. Так, в нижеследующем предложении при переводе выделенных лексических единиц (названия компании) была использована транскрипция.

Исходный текст: *CJSC «IngStroyExpert» offers a full package of services for execution of Technical Client functions: from expert appraisal of a land plot to define the construction footprint and the maximum possible technical and economic indexes with due consideration of all planning limitations – up to a project commissioning.*

Перевод: ЗАО «Инжстройэксперт» осуществляет функции технического заказчика полного цикла: от экспертной оценки земельного участка - с целью определения пятна застройки и максимально возможных технико-экономических показателей с учетом всех планировочных ограничений — до ввода объекта в эксплуатацию.

В следующем примере мы наблюдаем использование сразу двух трансформаций – калькирования и транскрипции.

Исходный текст: *The structure incorporates a four-level parking-garage proper, an access ramp and a series of service premises and is connected by a pedestrian tunnel to the lower level of the constructed Trade and Recreation Complex in the Manege Square and by the access stair – to the upper level of the underground Archeological Museum.*

Перевод: Сооружение включает собственно четырехуровневую автостоянку, въездную рампу и блок служебных помещений, сообщающийся посредством пешеходного тоннеля с построенным ранее Торгово-рекреационным комплексом на Манежной площади в нижнем уровне и входной лестницей в Археологический подземный музей в верхнем уровне.

Рассмотрим случаи использования транслитерации.

Исходный текст: *Bonneville Power Administration – Federal agency under DOE responsible for operating a transmission grid in the Northwestern U.S. and marketing power from 31 federally owned dams, one nuclear power plant, and a large wind energy program.*

Перевод: Администрация Электроэнергии Бонневилля (Bonneville Power Administration) – федеральное агентство под руководством DOE, ответственное за работу энергосистемы передачи в Северо-западной части США и реализацию электроэнергии, получаемой от 31 федеративных дамб, одной АЭС и от крупнейшей программы использования ветровой энергии.

В данном примере транслитерацию использовали при передаче названия города “Bonneville” – “Бонневилль”. Посредством кальки было переведено название администрации “Bonneville Power Administration” – “Администрация Электроэнергии Бонневилля”. При передаче названия также был изменен порядок калькируемых элементов.

Основываясь на результатах исследования, следует отметить, что калькирование, транскрипция и транслитерация занимают 56% от числа всех трансформаций, выявленных в ходе анализа. В вышеприведенных примерах использование именно этих лексических трансформаций закономерно, т.к. в период стремительного развития науки, новые изобретения и методы предполагают создание новых лексических единиц, которые необходимо передать на ПЯ максимально точно и адекватно.

В ходе анализа также было определено, что переводчики используют калькирование, транскрипцию и транслитерацию в большинстве случаев при переводе

определенных понятий, названий деталей, систем, оборудования, названий учреждений, институтов, а также безэквивалентной лексики.

Литература (источники):

1. K. Barnes, B. Johnson. Introduction to SCADA Protection and Vulnerabilities. [Электронный ресурс] // Режим доступа: <http://www.pdfrog.ninja/k/k-barnes-b-johnson-introduction-to-scada-protection-and-vulnerabilities/> (дата обращения: 28.05.2015).
2. Комиссаров В.Н. Теория перевода (Лингвистические аспекты). – М.: Высшая школа, 1990.

**СТРУКТУРНО-ФУНКЦІОНАЛЬНІ ОСОБЛИВОСТІ
НІМЕЦЬКИХ ТЕРМІНІВ-НЕОЛОГІЗМІВ
ТА СПЕЦИФІКА ЇХ ПЕРЕКЛАДУ УКРАЇНСЬКОЮ МОВОЮ**

Ключові слова: неологізм, спосіб перекладу, словоскладання, термін.

Keywords: neologism, method of translation, compounding, term.

У сучасну епоху розвитку науки і техніки неухильно зростає роль термінологічної лексики у сучасних мовах. Поява нових термінів відбувається зараз швидше, ніж коли-небудь в історії людства. У теперішній час німецька мова поряд з іншими мовами переживає справжній неологічний бум. Значна кількість термінів, залучених до створення нових слів, пов'язана з проблемами номінації найновіших речей та явищ, поява яких викликана технічним прогресом, інтеграційними процесами в економіці, науці і техніці, які є характерними для сучасного етапу розвитку. Аналіз неологізмів та спостереження за інноваційними процесами свідчать про те, що кількісні зміни в словниковому складі спричинили і якісні зміни в шляхах, способах і засобах збагачення, які зумовлені власне лінгвістичними чинниками розвитку лексичного складу мови [1, 21]. Лінгвісти Г. Белльманн, П. Браун, Є. В. Розен, Т. Шіппан основними засобами термінологічної номінації вважають термінологізацію слів загальнолітературної мови, термінологічну конверсію, деривацію та запозичення [3, 120].

Актуальність зазначеної тематики визначається загальною тенденцією в сучасній науці про мову до дослідження та осмислення динамічних процесів у мові, а також потребою вивчення функціональних та структурних ознак у механізмі формування неологізмів німецької лексики.

Поповнення словникового складу сучасної німецької мови неологізмами відбувається зарахунок дії різноманітних лінгвістичних чинників. Неологізми сучасної німецької мови в своїй сукупності становлять рівень культури німецькомовного суспільства кінця ХХ – початку ХХІ століття і відображають силу культурно-інтеграційних процесів, характерних для цієї епохи. Шляхи утворення цього пласту лексики різноманітні. Їх можна поділити на внутрішньомовні та зовнішньомовні. До перших відносять неологізми, утворені за допомогою словотворення німецької мови. До других належать запозичення з інших мов, які, потрапляючи в німецьку мову, асимілюються відповідно до норм правопису та граматики.

Серед неологізмів, таким чином, можна виділити: 1) власне неологізми, 2) неологізми-новоутворення та 3) неологізми-значення (семантичні неологізми, неосемантизми). Власне неологізми – це «нові слова, які раніше в мові не використовувались і словниками не фіксувались [2, 132]. До цієї групи належать, перш за все, запозичення, а також слова, утворені за допомогою контамінації. Найменшу в кількісному відношенні групу складають семантичні неологізми

Розглядаючи морфологічний аспект неології, виявлено, що серед нових слів домінують іменники, менш оновлюваними є такі частини мови, як дієслова та прик-

метники. Способи утворення термінів-неологізмів не відрізняються від способів утворення загальнозживаної німецькомовної лексики, однак, виявляють свою специфіку. Найпоширенішим серед них є словоскладання (50%), а найпродуктивнішою моделлю словоскладання із виділених 5 морфологічних моделей можна вважати модель S+S. Таку тенденцію можна пояснити кількома причинами: 1) прагнення до мовної економії; 2) складне слово, попри його громіздкість, зручно застосовувати у мовленні. У ході дослідження виявилось, що основна частина термінів – дво- або трикомпонентні:

*die Datenautobahn – інформаційна магістраль,
der Betonkübel – ківш для подання бетонної суміші.*

Деривація складає 38% – *der Bioinformatiker, die Computerisierung*, а оновлення мови шляхом абрєвіації – 12% – *PC, Digicam*.

Проаналізувавши 22 науково-технічні статті у галузі біотехнології, машинобудування та комп'ютерної техніки виявлено, що частотність вживання неологізмів складає приблизно 5-6 одиниць в одній статті.

Переклад неологізмів представляє певні труднощі, оскільки нові слова та значення практично неможливо знайти в звичайних німецько-українських словниках. При перекладі досліджуваних неологізмів найчастіше використовувались описовий переклад, калькування, рідше – транскрипція та транслітерація. Така тенденція пояснюється тим, що не завжди можна перекласти неологізм шляхом підбору відповідного аналога у мові перекладу. Тому найчастотнішим способом перекладу є описовий, за допомогою якого перекладач пояснює невідому та незвичну назву для певного явища чи предмету – *die Maximumrohrlampe – лампа з максимальним значенням параметрів*. Таким чином вдається уникнути неточностей та помилок, у розумінні та сприйнятті тексту. Загалом переклад текстів, насичених неологізмами, характеризуються високим рівнем складності, вимагає обізнаності у багатьох сферах людської діяльності та знання інших іноземних мов.

Література

1. Гінка Б. І. Лексикологія німецької мови: лекції та семінари. Навчальний посібник для студентів-германістів / Б. І. Гінка. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2005. – 220 с.
2. Розен Е. В. Как появляются слова? Немецкая лексика: история и действительность / Е. В. Розен. – М.: Изд. МАРТ, 2000. – 156 с.
3. Schippan T. Lexikologie der deutschen Gegenwartssprache / T. Schippan. – Leipzig: Bibliographisches Institut, 1 Aufl., 1984. – 307 S.

ОСОБЛИВОСТІ ПЕРЕКЛАДУ АБРЕВІАТУР ТА СКОРОЧЕНЬ У НІМЕЦЬКОМОВНИХ ТЕКСТАХ КОМП'ЮТЕРНОЇ ТЕМАТИКИ

Ключові слова: комп'ютерний термін, скорочення, абревіатура, спосіб перекладу.

Keywords: computer term, clipping, abbreviation, method of translation.

Науково-технічна література є сферою широкого вживання різних скорочень – як тих, що увійшли до мови і зафіксовані словниками, так і авторських, оказіональних, що створені тільки для певного випадку та фіксуються лише в одному чи кількох текстах. У деяких видах текстів скорочення можуть становити до 15% словникового складу. Таке нагромадження скорочень у тексті доречне у тому випадку, коли більшість з них мають свої відповідні повні форми у певному тексті, що перекладається, і їхнє розуміння, звичайно, не викликає труднощів.

Основна складність перекладу термінів-абревіатур полягає у розкритті та передачі іншомовних реалій засобами української мови. Механічне заучування термінів і абревіатур, без проникнення у їх сутність, без знання самих явищ, процесів та механізмів, про які йдеться в оригіналі, може привести до грубих помилок у перекладі. Тому перекладач повинен детально вивчити ту область науки і техніки, в якій працює.

Характеризуючи комп'ютерну терміносистему, не можна залишити поза увагою динаміку її розвитку, інтенсивність її збагачення новими лексичними одиницями. Бурхливий розвиток комп'ютерної техніки та технологій спричинив активізацію номінативних процесів, у результаті яких виникла та продовжує утворюватися велика кількість лексичних одиниць термінологічного характеру.

В комп'ютерній лексиці процес утворення нових акронімів і абревіатур значно випереджає процеси утворення термінів. Процес перекладу відсутнього в словниках та довідниках скорочення виконується в два етапи, першим з яких є дешифровка скорочення, тобто виявлення початкової німецькомовної форми або корелята. Другим етапом є пошук еквівалентної української форми, яка найточніше передає виявлений зміст.

При перекладі значні труднощі іноді виникають через існування омонімічних слів – лексичних елементів, тотожних за формою, але досить відмінних за значенням. У мові науки і техніки поширена омонімія термінів через те, що у терміносистемах різних галузей науки і техніки широко застосовується так зване семантичне словотворення, коли існуючій формі слова приписується те чи інше значення. У випадку термінів-абревіатур та скорочень омонімія зустрічається часто. Оскільки абревіатури і скорочення складаються з певної кількості літер, то існує ймовірність збігу їхніх форм у різних галузях науки і техніки. Тому можна говорити про існування як міжгалузевої омонімії абревіатур та скорочень так і внутрішньогалузевої омонімії, коли одна і та ж комбінація літер позначає зовсім різні поняття:

CGT – 1) *Computer – gestütztes Testverfahren* – комп'ютерне випробування; 2) *Computer-gestütztes Translation* – комп'ютерний переклад; 3) *Computer-gestütztes Teamwork* – колективна робота, керована комп'ютером.

Серед абревіатур та скорочень, що вживаються у німецькомовних комп'ютерних текстах, тематично можна виділити дві групи:

- абревіатури та скорочення, що позначають комплектуючі комп'ютера,
- абревіатури та скорочення на позначення програмного забезпечення.

Проаналізувавши переклад абревіатур та скорочень першої тематичної групи, робимо висновок, що при перекладі найчастіше використовувались такі способи: переклад повною формою відповідного скорочення: (**Ktr.-Ger** – *das Kontrollgerät* – контролер (виділений комп'ютер у мережі); **Erw.-bus** – *der Erweiterungsbus* – шина розширення, **FKD** – *das Flüssigkristalldisplay* – рідкокристалічний дисплей, **therm** – *thermistor* – терморезистор; та описовий – **CLS** – (*clear screen*) – клавіша, що виконує наказ «очистити екран», **DEL** (*delete*) – клавіша, що призначена для очищення символу.

Переклад абревіатур та скорочень комп'ютерних термінів на позначення програмного забезпечення викликає багато ускладнень, бо в першу чергу потрібно звернути увагу на те, як правильно та чітко передати зміст іншомовної фахової реальії. При перекладі вищезгаданих абревіатур та скорочень часто використовуються такі способи перекладу як транскрипція та транслітерація: **RAM** (*Random Access Memory – Arbeitsspeicher*) – оперативна пам'ять ПК, ОЗП; **ROM** (*Read-Only Memory – Festwert-speicher*) – постійна пам'ять, ПЗП; **AV** – *Antivirenprogramm* – антивірусна програма; **BD** (*Blu-ray Disk*) – диск *Blu-ray*.

Особливо часто транскодування комп'ютерних абревіатур та скорочень відбувається у тих випадках, коли термін у мові перекладу складається з міжнародних терміноелементів латинського або давньогрецького походження, а також якщо термін має англійське походження: **VR** – *virtual reality* – світ, штучно створений за допомогою комп'ютерної техніки.

Комп'ютерну лексику починають використовувати не лише спеціалісти-комп'ютерники, але й люди, які не мають ніякого відношення до комп'ютера. Як правило, вживаються слова-запозичення із англійської мови, які транслітеруються мовою перекладу та зазнають при цьому морфологічних змін. Такі варіанти перекладу іноді більш популярні ніж їхні літературні відповідники: *Windows* – *вінда* (операційна система *Windows*).

Література

1. Єнікеєва С.М. Особливості перекладу компютерних термінів на українську мову / С.М. Єнікеєва // Вісник СумДУ. – 2001. №5 (26). С. 54-59.
2. Карабан В.І. Переклад англійської наукової і технічної літератури / В.І. Карабан. – Вінниця: Нова книга, Ч 2, 2001. – 303 с.
3. Duden. Das Wörterbuch der Abkürzungen. / Mannheim – Leipzig – Wien – Zürich: Dudenverlag. – 2005. – 480 S.
4. http://www.abkuerzungen24.de/das_verzeichnis.php
5. <http://www.heise.de>

Чепурна З.В.

старший викладач кафедри теорії,
практики та перекладу німецької мови,

Лисенко Г.Л.

к. філол., доц..

Національний технічний університет України «КПІ»

ДЕЯКІ ПРОБЛЕМИ ПЕРЕКЛАДУ ФАХОВИХ МОВ

Ключевые слова: несогласованность, текстуализация, коммуникативный элемент, интеркультура, сложные слова, когерентность, прагматика.

Keywords: inconsistency textualization, communicative element, interkultura, compound words, coherence, pragmatics.

Однією з найбільш дискусійних проблем слід назвати питання впливу культури на переклад тексту, впливу лінгвістики тексту, ступінь визначення перекладності та інше.

Досить гострою і «вічною» проблемою лишається питання еквівалентності на всіх лінгвістичних рівнях. Однак нікому не спадає на думку шукати еквівалентність на рівні культури. Відомо, що кожен етнос має не лише рідну мову, а й своєрідну культуру. Поняття культури багатогранне і тут можна говорити лише про ступінь наближення до чужої культури, про ступінь розуміння своєрідності цієї культури, і водночас «культура» не може бути викреслена з теорії перекладу фахових мов. На перший погляд, здавалося б що переклад фахових мов дуже твереза справа і не може мати пунктів перетину з культурою. Прихильники подібної концепції трактують свою думку таким чином, що фахові тексти мають характер універсальної логічної комунікації, яка реалізується нібито більш-менш однаково в різних мовах завдяки процесу текстуалізації [1, 51]. Вони вважали, що текст виступає в якості первинної основи, а культурний вплив – вторинна система, яка не залежить від первинної основи. Цю доктрину спростував Слупе М. який виокремив культурну різницю в німецьких і англійських текстах і класифікував її таким чином:

- неузгодженість (Unangewogenheit) німецьких текстів порівняно з англійськими;
- більша переривчастість (Diskontinuität) у німецькій мові, не до кінця доведені звороти у думках;
- комунікативні елементи у німецькій мові менш яскраво виражені [3,67].

За Слупе М. німецькі наукові тексти в цілому відрізняються лінійною симетрією, ієрархією та переривчастістю.

На перетині інших культур перекладач мусить стати інтеркультурним експертом, абстрагуватися від власних уявлень про рідну культуру і розглядати чужу культуру крізь чужу історію, чужу релігію, чужі традиції та звичаї. Нездатність сприймати чужі цінності та особливості поведінки без забобонів зветься етноцентризмом. Особливості різних культур найчастіше проявляються і підкреслюються, коли порівнюються західні та східні мови.

Stolze R. вказує на три особливі труднощі для перекладача при розбіжності культур:

1. Реальна розбіжність і культурна специфіка у висхідному та цільовому текстах подібна;
2. Формальна розбіжність і культурна специфіка у висхідному та цільовому текстах подібна, однак у цільовому тексті вона втілена в дещо іншу мовну форму;
3. Семантична розбіжність і культурні специфічні конотації викликають небажані асоціації[4, 83].

Найбільші труднощі чекають на перекладача при перекладі реалій, термінів та понять. В такому випадку слід користуватися всіма можливими довідниками і словниками.

Переклади емоційних текстів особливо тих, що призначені для дітей, представляють для перекладача такі ж труднощі, як і переклад реалій.

Серед усіх інтегруючих дисциплін лінгвістика тексту стоїть найближче до теорії перекладу з точки зору аналізу. Основне поняття – зв'язність тексту (Textkohärenz). Розглянемо етапи роботи з текстом: Перш за все визначається семантико-тематична ознака тексту на підставі заголовка і визначення основної теми тексту, його семантичного розвитку на підставі топонімів, повторів, головних синонімів і т.д.

Тематична зв'язаність корелює із синтаксичною (послідовність часових форм, вживання означеного та неозначеного артикля, тощо). Анафоричні та катафоричні засоби допомагають створити семантико-комунікативну функцію, поліпшують інтерпретацію комунікативних ситуацій та семантичних засобів, які і виступають індикаторами цієї зв'язаності. Ці засоби слід розглядати як передумови конституції тексту, тобто завдяки ним здійснюється взаємозв'язок мотивів та діагностична інтерпретація.

Аналіз тексту на рівні лінгвістики тексту підводить перекладача до визначення сорту тексту, а також сприяє вибору стилю перекладу.

Питання вибору стилю перекладач вирішує інтуїтивно, поки не вирішено питання щодо класифікації текстів на підставі багатьох критеріїв. Witwer M. рекомендує оцінювати комунікативну ситуацію в цілому, а потім вирішувати, де слід щось додати, а де викинути згідно з загальними положеннями інтеркультури. Навіть філософські терміни потребують певної долі експресії. Отже, мав рацію стародавній китайський філософ Конфуцій, коли говорив, що люди походять один на одного за своєю загальною природою, але різняться за своїми звичаями та звичками.

Як вже згадувалося, перекладач повинен бути експертом в галузі інтеркультури при перекладі будь-яких наукових фахових текстів – філософських, в галузі фізики, хімії і навіть дитячих, орієнтованих в першу чергу на дитину. Що має робити перекладач, коли деякі терміни, або реалії виявляються неперекладними? В такому випадку треба підшукувати подібні вирази, враховуючи соціальні, ментальні та психологічні обставини. Особливо важко шукати еквіваленти ідіом та метафор. Саме тут перекладач найчастіше зустрічається з поняттям неперекладності. В таких випадках перекладач повинен штучно відтворювати ситуацію зі своїми уявленнями про культуру, соціальні обставини та ментальності.

Для німецької та англійської мов особливою проблемою при перекладі становить інтерпретація складних слів. Німецькі перекладачі охоче вживають складні сло-

ва, оскільки вони в німецькій мові мають чіткі межі понять. В англійській і деякою мірою французькій мовах складні слова мають меншу частотність вживання. Отже, „Verwendungsweise“ вживається як англійське «meaning», „Anwendungsmöglichkeiten“ перекладається як «applications». Хоча вживання складних слів робить можливим високий ступінь концентрації інформації, при перекладі виникає синтаксичне переформування речення, оскільки еквіваленти складних слів відсутні в інших мовах. Так німецьке складне слово „Spätansiedler“ перекладається англійською описовим способом: «person of German origin who emigrated from countries East of the Oder-Neisse border relatively late after 1945».

Розглядаючи типи складних слів, Krein-Kühle пропонує таку структурну класифікацію складних слів:

- іменник + іменник – 64%
- іменник + зв'язків елемент – 13%
- префікс + іменник – 2%
- дієслово + іменник – 2%

Всі складні слова становлять 81%.

Деякі мовознавці справедливо визначають складні слова як комбінацію слів в новому слові. Складні слова виникають внаслідок лінгвістичної економії і впливають на компактність вислову.

Порядок слів у складних словах зовсім не означає, що переклад слід робити у тій самій послідовності, в якій вони виступають в складному слові. Можливим, а часто єдиним можливим способом перекладу в такому випадку є описовий спосіб перекладу, наприклад:

англ. distillate – нім. Aromatengehalt im destillierbaren Anteil

англ. ash Rejektion – нім. Entmineralisierung.

Переклад абстрактних понять, наприклад, з електрозварки, є також, проблемним. Як правило, еквівалентні терміни в німецькій та англійській мовах не існують, тому перекладачі часто звертаються до транслітерації російських термінів, тобто передають термін за допомогою чужих літер, що призводить до повного нерозуміння. У таких випадках перекладачеві слід відповідно перебудувувати цільовий текст.

Вважається, що одним з головних завдань при перекладі є пошук вдалого слова (еквівалента), Reinart S. попереджає, що для фахового перекладу пошук слова та його адекватний переклад ще не означає успіх. Слова – це не етикетки: переклад фахового тексту не можна перетворити на гру з етикетками.

Встановлення адекватних термінів, це основна інтернаціональна проблема при фаховому перекладі. Вибираючи адекватний термін, необхідні не тільки знання іноземної мови, а й розуміння сутності терміна. Такі німецькі слова як „herausdrehen, herausziehen, abziehen, löschen“ і т. п. вимагають знання додаткових ознак, в той час як англієць перекладає ці слова одним словом «remove».

Деякі вчені називають це явище «доступом до світу», а інші рекомендують розглядати поняття незалежно від назв, причому іноді зміст терміну слід шукати у фразеології і через це фахову лексику слід розглядати як поширений варіант загальної лексики. Щодо синтаксису, то він не здатен впливати на точний зміст терміна.

При визначенні змісту терміна часто вдаються до вербалізації різних ознак змісту.

Однак цей метод не може застосовуватися в філософських фахових текстах, оскільки філософія представлена різними ідеологічними напрямками, в яких фахові поняття і терміни можуть мати абсолютно різний зміст. Певною мірою це стосується і соціодисциплін, де можливі різні значення термінів.

Як виявили дослідники, синтаксична когерентність може бути різною у висхідному і цільовому текстах. Так, синтаксично складний текст німецької мови, відносно бідний на речення, представлений у номінальному стилі, при перекладі англійською мовою буде відрізнятися в цільовому тексті. «Нові» речення з'являються в цільовому тексті; вони, завдяки номінальному стилю, імпліцитно ховалися у висхідному тексті і тепер з'являються в цільовому тексті.

Особливо багато неспівпадінь у висхідному і цільовому текстах зустрічають перекладачі при перекладі з російської мови на німецьку. Через неправильно зрозумілу когерентність часто губиться прагматика. Певні труднощі виникають при передачі граматичної когерентності, коли еліпси утруднюють передачу експресії та прагматики. Тому з метою формалізації окремих рис під час машинного перекладу інколи робиться переклад не есперанто.

Отже існують багато способів, які допомагають боротися з неперекладністю. Перекладач може домагатися описового способу визначення терміну, виходячи із загальної семантики окремих речень, опису реалій, спираючись на знання історії і культури, змінюючи та трансформуючи при цьому синтаксичну структуру цільового тексту.

Література:

1. Clyne M. Language and Society in the German-Speaking Countries. Cambridge Univ. Press. 1981.
2. Stolze R. Übersetzungstheorien: Eine Einführung. – Tübingen, Narr, 1997.
3. Witwer M. Emotionalität bei der Fachübersetzung von Comics in der Pädiatrie. Aktuelle Probleme der angewandten Übersetzungswissenschaft (sprachliche und außersprachliche Faktoren der Fachübersetzung) – Peter Langscher Verlag der Wissenschaften. Frankfurt am Main, 2002, ss. 170-179.
4. Krein-Kühle, M. Equivalence of the terminological – phrascelogical level. The case of noun + noun compounds. 2002. S. 67-76.
5. Reinart S., Kulturspezifik in der Fachübersetzung. Frank-Timme, Verlag für wissenschaftliche Literatur, Berlin, 2002, 121-123
6. Koller W. Linguistik und kulturelle Dimension der Übersetzung in den 70er Jahren und heute In „Translation zwischen Theorie und Praxis. Innsbrucker Ring. Vorlesungen zur Translationswissenschaft, hrg von Lew Zubatow. Peter Lang Verlag der Wissenschaften. Frankfurt a.M., 2002“
7. Reinart Sylvia, Kulturspezifik in der Fachübersetzung Forum für Fachsprachenforschung. Die Bedeutung der Kulturkompetenz bei der Translation fachsprachlicher und fachbezogener Texte. Frank Timme Verlag für wissenschaftliche Literatur. Berlin, 2009.

Сопилюк Н.М.

Кандидат філологічних наук,
асистент кафедри романської філології та перекладу
Чернівецького національного університету
ім. Ю.Федьковича

Демянчук Я.І.

студентка 3 курсу
факультету іноземних мов
Чернівецького національного університету
ім. Ю.Федьковича

СПОСОБИ ПЕРЕДАЧІ КАУЗАТИВНИХ КОНСТРУКЦІЙ «FAIRE + INFINITIF»
(НА МАТЕРІАЛІ УКРАЇНСЬКОГО ПЕРЕКЛАДУ
РОМАНУ МАРКА ЛЕВІ «VOLEUR D'OMBRES»)

Ключові слова / Key words: інфінітив / infinitive, каузативні конструкції / causative constructions, лексико-граматичні трансформації / lexico-grammatical transformations.

Переклад, як особливий вид міжмовної та міжкультурної комунікації, є складним та суперечливим процесом. При дослідженні таких різноструктурних мов, як французька й українська, дуже важливим є питанням міжмовної асиметрії, яка зумовлена наявністю у мові оригіналу елементів, які не мають формального граматичного відповідника у цільовій мові. У перекладацькій практиці досить часто для адаптації вихідного тексту до норм цільової мови перекладачі здійснюють трансформації його складників. Особливого наукового інтересу набуває аналіз перекладацьких відповідників французьких каузативних конструкцій в українській мові.

Каузативна конструкція «*faire+infinitif*» виражає спонукання до виконання дії. Т. А. Абросимова виокремлює чотири лексико-семантичні моделі каузативних конструкцій – 1) спонукання до дії; 2) припинення дії; 3) допуск дії; 4) вплив на стан об'єкта. стан [1, 97]. Аналіз роману М. Леві «*Voleur d'ombres*» показав, що зазначена конструкція виражає: а) спонукання до дії; б) припинення дії.

У результаті порівняльного аналізу перекладу роману було виявлено наступні способи передачі змісту конструкції спонукання до дії в українській мові:

1. За допомогою дієслів «змусити», «просити», «давати» (7,4%) підрядних речень зі сполучником «щоб» (6%): *Elle me fait parler de ma vie et me prodigue mille conseils* [3, 83] – *Вона просить, щоб я розповів про своє життя і дає тисячу порад* [2, 193]. У цьому прикладі відбувається заміна простого речення на складне з додаванням дієслова «просити».

2. За допомогою слів та виразів, які позначають причину, спосіб, час та ін. (10%): *Ma blague n'ayant fait marrer que nous* [3, 5] – *Смішно від мого жарту, було тільки нам* [2, 9]. У даному фрагменті спостерігаємо заміну особового речення безособовим. До того ж така заміна супроводжується певною стилістичною втратою,

адже дієслово **marrer** є більш експресивно забарвлене й позначається у словнику французької мови як *просторічне*.

3. За допомогою дієслів-відповідників в українській мові (72,6%): ...*où s'élevaient de hautes herbes roussies par le soleil, que le vent faisait onduler doucement* [3, 34] – ...широченними полями, де вітер **колихав** пожовклі від спеки високі трави [2, 47]. У зазначеному прикладі перекладач вдався до переміщення синтаксичних блоків

4. За допомогою прийому вилучення (2 %)

Припинення дії можна передати за допомогою дієслова «змусити» та підрядними реченнями зі сполучником «щоб».

Отже, не зважаючи на відсутність прямих відповідників французьких каузативних конструкцій «*faire+infinitif*» в українській мові, функцію спонукування до дії можна передати за допомогою різних лексико-граматичних трансформацій.

Список літератури

1. Абросимова Т.А. Способ выражения каузативности во французском языке. – Уч. зап. ЛГПИ, 1959, т. 211, с.94-97.
2. Леві М. Викрадач тіней / М. Леві; пер. з фр. М.Венгренивської, Ж. Шевченко. – К.: Махаон-Україна, 2012. – 304 с. Levy M. “Voleur d'ombres” / Marc Levy. – P.: Robert Laffont, 2010. – 224с.

