

ГУМАНІТАРНИЙ ВІСНИК

Всеукраїнський збірник наукових праць

ЧИСЛО 10



СЕРІЯ:

ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ

Черкаси  2006

ЧЕРКАСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ ТЕХНОЛОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

ГУМАНІТАРНИЙ ВІСНИК

СЕРІЯ: ІНОЗЕМНА ФІЛОЛОГІЯ

число 10

Том I

- ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОЇ СВІТОВОЇ ЛІТЕРАТУРИ
- ПРОБЛЕМИ СУЧАСНОГО ПЕРЕКЛАДОЗНАВСТВА

Черкаси



2006

УДК 801:802.0

Г94

Всеукраїнський збірник наукових праць «Гуманітарний вісник» затверджений ВАК України як фахове видання з питань філології (Бюлетень ВАК України. – 2002. – № 9).

Засновник: Черкаський державний технологічний університет.

Виходить один раз на рік.

Число 10 друкується згідно з рішенням Вченої ради ЧДТУ, протокол № 6 від 20.02.2006 р.

Редакційна колегія:

Валерій Шпак,

доктор філологічних наук, професор,
Черкаський державний технологічний
університет (головний редактор)

Наталія Висоцька,

доктор філологічних наук, професор,
Київський лінгвістичний університет

Елла Гончаренко,

доктор філологічних наук, професор,
Дніпропетровський національний університет

Світлана Жаботинська,

доктор філологічних наук, професор,
Черкаський національний університет
ім. Б. Хмельницького

Роксолана Зорівчак

доктор філологічних наук, професор,
Львівський національний університет ім. І. Франка,

Олександр Міхільов,

доктор філологічних наук, професор,
Харківський національний університет

Анатолій Науменко,

доктор філологічних наук, професор,
Миколаївський державний гуманітарний університет

Олена Селіванова,

доктор філологічних наук, професор,
Черкаський національний університет
ім. Б. Хмельницького

Рецензент:

Олександр Киченко

доктор філологічних наук, професор,
Черкаський національний університет
ім. Б. Хмельницького

Адреса редакції:

кафедра прикладної лінгвістики ЧДТУ,
лінгвістичний факультет, бульвар Шевченка, 460,
м. Черкаси, 18006,
тел.: (0472) 43-64-75, 43-50-02

Відповідальна за випуск:

Н.М. Лонська

Г94 Гуманітарний вісник. Серія: Іноземна філологія: Всеукр. зб. наук. пр. Число 10:
У двох томах. – Черкаси: ЧДТУ, 2006. – 445 с.

Досліджуються проблеми сучасної світової літератури, лінгвістики та перекладознавства.
Для науковців, викладачів та аспірантів вищих навчальних закладів.

УДК 801:802.0

© Колектив авторів, 2006

ЖАНРОВА МОДАЛЬНІСТЬ ПОСТМОДЕРНОЇ АНТИУТОПІЇ: «ПОРЯДОК ІСТОРІЇ» ТА «ПОРЯДОК КОСМОСУ»

Безчотнікова С.В. (м. Київ)

This article gives structure analysis of the texts written by W. Golding, R. Merl, M. Turnie, L. Petrushevskaya as anti-utopias in postmodern situation. They depict the deconstruction of traditional Renaissance humanist model. Postmodern anti-utopia is found to be an independent genre connected with its prototext, novel of D. Defo, with transgression relations.

Питання про характер взаємозв'язку утопії та антиутопії торкається ледве не кожний дослідник, який вивчає ці жанри. В академічному літературознавстві антиутопію традиційно розглядають як антипод утопії, пародію на утопічний жанр в цілому, утопічний проект чи яку-небудь утопічну ідею.

Розглядати антиутопію як антитезу утопії дозволяє як етимологія слова, так і походження цього поняття. Перш за все, префікс *анти-* (грецьке *anti* – проти) привносить у семантику слова значення, яке виражає протилежність, ворожість до чогось, спрямованість проти чогось. Вивчення ж генезису самої категорії залучає нас до дискусійної площини, де з приводу естетичного коду утопії та антиутопії висловлюються різні, а іноді й взаємовиключні точки зору.

Термін «антиутопія» вперше з'явився в англійському літературознавстві, де, не дивлячись на осмислення і концептуалізацію феномена, його значення розглядається лише контекстуально. У таких академічних виданнях, як «Енциклопедія світової літератури ХХ століття» В.Б. Флейчмена (1971 р.), «Нова британська енциклопедія» (1989 р.), а також у популярних виданнях: «Словник літературознавчих термінів» Д.А. Каддана, «Словник термінів світової літератури» Дж.Т. Шиплі статті під назвою «антиутопія», «антиутопічний» відсутні. У вітчизняній літературній критиці це поняття почали використовувати в період перебудови для характеристики жанрової своєрідності творів поверненої літератури, в першу чергу, романів Є. Замятіна «Ми», А. Платонова «Чевенгур», а також О. Хакслі «Цей дивний новий світ», Д. Оруелла «1984» та ін. Сприйняття антиутопії в культурно-історичному контексті, який сформувався в нашій країні наприкінці 80-х, мало в основному ідеологічний характер, що вплинуло на її первинне тлумачення. Під антиутопією розуміли літературу полемічного характеру, визначаючи її:

- у літературознавчій площині – як «зображення (зазвичай в художній прозі) згубних наслідків, пов'язаних з побудовою суспільства, що відповідає тому чи іншому соціальному ідеалу» (У. Муравйов), або «зображення, яке змальовує непередбачені й небезпечні наслідки такої організації суспільства, яка мислилася і створювалася як ідеальна» (О. Максимова, Е. Ендрюс);
- в естетичному аспекті – «карикатура на утопію», «тотальне заперечення і теперішнього, і можливого варіантів майбутнього» (О. Сабініна), «принципове заперечення утопії» (Е. Баталов);
- метафорично антиутопію позначають як «задзеркалля утопічної мрії» (У. Чалікова), «тінь утопії» (Д. Кумар).

Деякі зарубіжні дослідники протиставляють утопію та антиутопію на рівні теоретико-літературних категорій. Г. Морсон в роботі «Межі жанру» (1981) розглядає антиутопію як антижанр, який висміює початкову модель і є «пародією на родову амбівалентність утопії» [2, 244].

Таким чином, традиційний погляд на феномен антиутопії формувався під впливом тези про вторинність антиутопії стосовно утопії, що було наслідком механічного перенесення на теоретико-методологічні схеми лінійного сприйняття літературного процесу, визначеного як еволюція літературно-художніх форм, жанрів, напрямів, течій, стилів.

У літературно-критичних працях останніх років помітна стійка тенденція звернення до художньої сторони цих жанрів. У них все більше звучать зауваження з приводу того, що відносини утопії і антиутопії не можна звести до простого заперечення, вони мають діалектичний характер. Причому більшість утопій в новому соціокультурному контексті прочитуються як антиутопії (так, наприклад, Дора Штурман намагалася розглянути утопію Платона «Держава» як сучасну антиутопію, а американський дослідник Дж. Хекстер вважає, що всю історію утопічної літератури можна проаналізувати як полеміку з цим твором). Дійсно, загальна регламентація життя, тотальна рівність, прагнення держави підпорядкувати навіть приватне життя людей поєднує твори Платона, Мора та Замятіна. Відрізняє їх тільки пафос, авторська оцінка створеної художником картини світу. Таким чином, жанрова модальність перетворює ідеальне зображення у віддзеркалення кривого дзеркала. Морально-етичні орієнтири епохи є визначальною гранню між названими жанровими утвореннями. Тому антиутопічна література в ситуації постмодерну виглядає як трансгресія: процес переходу межі між можливим і неможливим за рахунок художньої умовності.

Істотна особливість світогляду сучасної людини полягає в його ситуативності. Вона характеризується відчуттям апокаліптичності, тобто втрати «життєвої правди», цілісного світосприйняття, включеного до універсального ціннісного виміру буття людини в світі. А отже, виникає парадоксальна картина самосвідомості, залишаючись спрямованою до життя, справжнього існування, вона осягає неможливість гармонійного буття. Тому «життєва правда» завжди стає «іншою дійсністю», а антиутопічна література постмодернізму є деконструкцією змістопороджуючих начал.

Прийнявши цю тезу за аксіому, розглянемо, як же змінюються взаємовідносини утопічного і антиутопічного жанрів в культурній ситуації постмодерну на матеріалі аналізу структури антиутопій У. Голдінга «Володар мух» (1954), Р. Мерля «Острів» (1962), М. Турнье «П'ятниця, або Тихоокеанський лімб» (1967), Л. Петрушевської «Нові Робінзони» (1989) та їх прототексту, всесвітньо відомого роману Д. Дефо «Робінзон Крузо».

Якщо жанрова модальність є домінантною ознакою утопічного та антиутопічного жанрів, то необхідно, перш за все, розглянути аксіологічний шар соціокультурної парадигми в ситуації «посткультури». Постмодернізм як нове бачення світу відмовляється приймати класичну європейську літературну традицію, піддаючи її деконструкції. Його естетична система характеризується поліфонізмом художніх форм і розмаїттям аксіологічних центрів. Тому, не приймаючи естетичного ідеалу попередніх культурних епох, він у той же час не створює власного. На думку М. Ліповецького, культура завжди формує свій ідеальний план, міфологію культури. Модернізм перетворив її на політичну утопію зміни природи людини, зруйнувавши тим самим межу між мистецтвом і життям, умовністю і реальністю. Естетика постмодернізму переорієнтувала цю проблему з ідеологічної площини в онтологічну перспективу. Мистецтво, що втратило метафізичну картинність, стало грою сенсів, породженою нескінченністю інтерпретацій і зіткненням традицій. Воно прагне сформувати в умовах радикального плюралізму позаієрархічний образ світу, що можна розглядати як утопічний проєкт постмодерну, породжений антиутопічною перспективою дійсності.

Звідси виникає цілий ряд питань. Як поведуться жанри утопії і антиутопії в умовах відсутності єдиного аксіологічного центру, тобто головної межі? Яким чином використовує постмодерністська антиутопія традиційні утопічні моделі? Як співвідносяться в постмодерністській антиутопії «життєва правда» та «інша дійсність»?

Основна думка роману Д. Дефо «Робінзон Крузо» є символом епохи Просвітництва, це ідея віри в необмежені можливості людини. Вона передана через історію Робінзона Крузо, моряка з Йорку, що прожив на безлюдному острові 28 років.

Повторюючи таку нетипову життєву ситуацію, підлітки з роману У. Голдінга «Володар мух» потрапляють на необжитий віддалений острів. Читач стає свідком процесу дегуманізації особистості в сучасному суспільстві. У цій гіпотетичній реальності зрозуміле одне – відбулася катастрофа літака, в якій загинули всі дорослі. Світ без дорослих, який здавався дітям утопічною ідеєю, став реальністю. Їх охоплюють мрії про «Острів скарбів» і «Кораловий острів». У пошуках меж людських можливостей, культури і ступеня моральної відповідальності Голдінг моделює три площини ймовірних міжособистісних стосунків, де одна соціальна реальність змінює іншу. Спочатку діти створюють світ цивілізованого спілкування. Ральф, Хрюша і Джек приймають рішення про розподіл функцій серед членів громади, захист маленьких дітей, підтримку й охорону вогню порятунку.

«Роджер нагнувся, подняв камешек и запустил в Генри, но так, чтобы промахнуться. Камень символом сместившегося времени просвистел в пяти ярдах от Генри и бухнул в воду. Роджер набрал горстку камешков и стал швырять. Но вокруг Генри оставалось пространство ярдов в десять диаметром, куда Роджер не дерзал метить. Здесь, невидимый, но строгий, витал запрет прежней жизни. Ребёнка на корточках осеяла защита родителей, школы полицейских, закона. Роджера удерживала за руку цивилизация, которая знает о нём не знала и рушилась» [1, 82].

Модель нового світу, дуже схожого на старий, не витримує випробувань: два лідери Ральф і Джек після чергової сварки розділяють хлопчиків навпіл. Двополюсний світ існує недовго, Ральфу не вдається утримати баланс у людських стосунках і починається боротьба, в якій виживає сильніший. Феномен смерті виступає в романі як трансгресивний перехід, коли, після вбивства Хрюші, громада Джека не тільки ізолює себе від інших, вона за наказом вождя наважується на полонання за своїм вчорашнім товаришем. Зображуючи боротьбу кланів і внутрішніх світів, через зовнішні події У. Голдінг показує, як, знімаючи культурні («поважай іншого»), моральні («не застосовуй насильства») і релігійні («не кради», «не вбий») табу, людина повертається до первісного, дикого стану. Виняткова ситуація породжує цілий ряд реальних життєвих проблем, що легко проєктуються на сучасне суспільство. Просвітницька ідея про те, що культура й освіта здатні зробити людський світ гуманнішим і добрішим, терпить крах. Соціальний експеримент Голдінга створює конфліктне середовище, в якому в боротьбі за владу особистість втрачає не тільки гуманістичні ідеали й цінності, але й свою людську подобу. Всі три моделі осягнення світу виявляються неспроможними, і носій свідомості, яким в романі виступає Ральф, визначає свою ситуацію як безпорадність і незнання.

Роман Р. Мерля «Острів» представляє читачеві процес поетапної дискредитації різних систем суспільно-політичних цінностей: військової диктатури й демократії, матриархального і патріархального устроїв, варварського і цивілізованого способу життя. Після вбивства капітана і бунту на англійському судні «Блоссом» команда вирішує не повертатися в звичайний світ Англії, де бунтарі підлягали ув'язненню, а поселитися на віддаленому острові. Вони будують нову колонію, сподіваючись на те, що життя в ній буде щасливішим. Помічник капітана Месон намагається, повторюючи стереотипи поведінки капітана, організувати оборону острова і керувати ним за військовими законами. Але ця модель управління суспільством виявляється неефективною, близькість смерті як трансгресивний перехід відкриває нові горизонти. Влада поступово переходить до матроса Маклеода, який вправно керує новоствореним парламентом, формуючи лжедемократію. Вона спричинює війни між жінками та чоловіками, між англійцями й тайтянами. Зміна можливих варіантів світобудови представлена через зняття табу і дискредитацію певної системи цінностей. Спочатку це бунт проти військово-морського порядку, потім порушення демократичних норм і, врешті-решт, відкрита війна до смерті. Людина архаїчна перемагає людину цивілізовану. Після закінчення озброєного протистояння в живих залишаються тільки переможець, вождь Тетаїті, і Парсел, герой-розповідач, який відмовлявся брати в руки зброю і «вижив тільки завдяки наполегливості і хитрощам жінок» [3, 137]. Зупиняючи час через архетипічні дії, руйнування і встановлення нового порядку, герої тричі відроджують нову систему міжособистісних взаємин, на новому ідеологічному фундаменті, намагаючись врятуватися вже не від природної стихії, а від людської катастрофи. Трансгресія сполучає різні версії подій в їх нелінійній спадкоємності, де після відомого для героя можливого відкривається енергією заперечення абсолютно новий горизонт.

Аварія морського судна «Вірґінія» залишає на безлюдному острові Робінзона, героя роману М. Турньє «П'ятниця, або Тихоокеанський лімб». В експозиції роману читач знайомиться з перипетією через пророцтво: герой переживає трансформацію свого життєвого світу та стане новою людиною. Він відкриється суццю не в уявній заклопотаності майбутнім, а в справжній турботі про нього. Згідно з пророцтвом карт таро йому призначено було ховатися в глибинах Землі, щоб знайти там своє справжнє ество і стати іншою істотою, а потім увійти до сонячного міста, яке «розташоване між часом і вічністю» [5, 46], і досягти там апогею людської досконалості. На острові Сперанца, що означає «надія», Робінзон тричі намагається побудувати новий порядок, який би відповідав його баченню ідеального для життя світоладу. Спочатку він переживає період розгубленості, страху і неспокою і майже позбавляється своєї людської подоби. Упорядкувавши острів, як дім, Робінзон впокорує стихії, тваринний світ, обробляє землю, пише закони, будує, повторюючи шлях героя Данієля Дефо. Винятковість ситуації, в яку потрапляє герой, дозволяє створити дивовижну за своєю переконливістю й правдивістю картину морального відродження людини. Цей період свого життя Робінзон називає телуричним.

Після появи П'ятниці, який підірвав печеру з порохом, влаштувавши нову катастрофу, багато що змінюється. Він створює інший світ, інший порядок на Сперанці, не підкорившись внутрішньо законам Робінзона. Герої втрачають необхідність рахувати час, об'єднавшись з магічною силою Сонця, вони розчиняються у вічності, відкривши для себе оновлену Сперанцу. Робінзон Турньє живе в світі без іншого, світі з іншим і світі за законами іншого, постійно долаючи межі між можливим і неможливим. У романі немає лінійно впорядкованого, логічно розгорненого ряду подій, його композиція скоріше нагадує лабіринт, в якому немає виходу. У створену автором утопічну ідилію країни сонця вторгається антиутопія. Створюючи декілька аксіологічних центрів, автор зіштовхує утопічне і антиутопічне. Біля острова з'являється корабель. На ньому, кидаючи Робінзона, таємно відправляється на континент П'ятниця, який створив сонячний порядок Сперанци.

Композиція оповідання Л. Петрушевської «Нові Робінзони» (1989) побудована за принципом градації. Герої твору перебувають у стані втечі у напрямку з міста в глушину. Їх пересування створює низку подій: життя в місті, потім в селі, втеча в ліс з подальшим пошуком нового притулку, ще віддаленішого від світу. Приховування життєвого простору героя в лісовій глушині – це одна з традиційних тем російської утопії. Прикладом тут можуть служити не тільки легенди про Кітеж-град і щасливу країну Біловоддя, але й житія святих у православній агіографії. Найбільш показовою в цьому плані є серія публікацій «Комсомольської правди» кінця 1980-х рр. під назвою «Тайгова безвихідь». Таким чином, за формальними ознаками не можна говорити про те, що «лісова робінзонада» Петрушевської веде свій початок від прототексту Д. Дефо. Проте необхідно звернути увагу на особливу роль алюзій в розповіді героїні. Вони привносять у текст через образ Робінзона Крузо модель евроцентризму Просвітництва, створюючи паралельний асоціативний план. У системі інтертекстуальних зв'язків на рівні наративу алюзії на роман Дефо виконують ще й вторинну функцію. Ними представлена деконструкція темпоральності традиційного роману. Тому, якщо у Турньє образ Робінзона виражає перетворення і зберігає сакральне значення просторової організації особи, то в

оповіданні російської письменниці він представляє уламки моделі, що зруйнована, демонструючи процес десакралізації оповідного простору перед читачем.

Отже, в постмодерністській антиутопічній робінзонаді, побудованій за принципом градації, здійснюється поетапна деконструкція класичної Просвітницької аксіологічної моделі і традицій романного письма. Автор повертається в простір тексту через діалог з читачем. Тому зберігає своє значення категорія пафосу, що виявляє авторську позицію. Класична утопія Д. Дефо «Робінзон Крузо» виступає в ролі прототексту творів У. Голдінга, Р. Мерля, М. Турнье, Л. Петрушевської та інших авторів, які, використовуючи традиційну сюжетну модель робінзонати, трансформують її на рівні зовнішньої форми (стиль), внутрішньої форми (система образів) та ідейно-тематичного змісту. Тому, антиутопія в ситуації постмодерну постає як самостійне художнє явище, пов'язане зі своїм утопічним прототекстом відносинами трансгресії. Вона вводить читача в «царину невірності безмежно ламких вірогідностей, де думка губиться, намагаючись їх схопити» (Фуко).

ЛІТЕРАТУРА

1. Голдинг У. Повелитель мух. – С.Пб.: Азбука, 2000. – 266 с.
2. Мерль Р. Остров. – М.: Иностранная литература, 1963. – 429 с.
3. Морсон Г. Границы жанра // Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. – М.: Прогресс, 1991. – С. 233–252.
4. Петрушевская Л. Новые Робинзоны // Петрушевская Л. Рассказы – М.: Прогресс, 2001. – 98 с.
5. Турнье М. Пятница, или Тихоокеанский лимб. – С.Пб.: Амфора, 1999. – 303 с.

УДК 821.133.1-1.09

СЕРЕДНЬОВІЧНА КАРТИНА СВІТУ У ДРАМІ ПОЛЯ КЛОДЕЛЯ „БЛАГОВІЩЕННЯ”

Богданова І.В. (м. Київ)

The article is devoted to the analysis of the medieval model of the world, represented by a drama of the outstanding French dramatist and poet, a representative of the Catholic revival Paul Claudel.

Вивчення творчості Поля Клоделя, одного із найталановитіших репрезентантів французької літератури католицького відродження, сьогодні набуває особливої актуальності. Упродовж майже століття заангажоване радянське літературознавство таврувало Клоделя як реакційного католицького письменника [4] попри спроби окремих критиків та поетів привернути увагу до непересічного таланту митця [7]. Ситуація змінилась лише наприкінці ХХ століття, коли в українській періодиці почали з'являтися перші переклади його поетичних творів [6]. Кілька перекладів клоделівських драм, а також публікацій українською мовою були видані поза межами України завдяки зусиллям діаспори [3]; власне українське літературознавство ще не відкрило цього драматурга та поета. Вивчення творчості Клоделя проводиться в річці наукових розвідок, розпочатих автором [1].

Попри стійке пов'язування творчості Клоделя із католицькою літературою, що склалося в зарубіжному літературознавстві, слід зазначити багатогранність клоделівського таланту, який, не обмежуючись лише християнською тематикою (що, безумовно, є домінуючим складником його творчості), вдається до синтезу ряду культурних та літературних парадигм, напрямів, жанрів (див. докладніше: [1]).

Актуальність даної статті визначається проблематикою сучасної медієвістики, що прагне подолати стереотипність мислення, внаслідок чого епоха середньовіччя асоціювалась із тотальним пануванням релігії та церкви в усіх сферах суспільного та приватного життя. Попри домінування християнської ідеології у зазначену добу середньовічна картина світу являла собою складний конгломерат й інших культурних традицій, найактивнішим компонентом якого залишались народні уявлення та залишки язичницьких вірувань. Вдалою спробою реконструкції середньовічної моделі світу позначена драма Поля Клоделя „Благовіщення”, аналізу якої присвячена дана стаття.

Клоделівський текст відтворює середньовічну дійсність через апеляцію до історичних фактів, моделювання побутових реалій, реконструкцію елементів світоглядної системи персонажів через їх ставлення до морально-етичних й естетичних категорій тощо. Картина світу, що репрезентована Клоделем, детермінована презумпцією телеологічного креаціонізму, де природа, в тому числі й людина, залежить від волі Творця. Оточуючий героїв Клоделя світ – це світ однорідний і статичний, позбавлений суспільних чи релігійних протиріч, це світ християн та вселенської церкви, що об'єднує різні його частини ідеологічно й організаційно. Вже в зачині драми „Благовіщення” у розмові Віолени