

3. Тютчев Ф. И. Стихотворения // Сост., вступ. ст. и примеч. В. В. Кожина / Ф. И. Тютчев. – Сов. Россия, - М.: 1986. – 288 с.

4. Пигарев К. В. Жизнь и творчество Тютчева / К. В. Пигарев. – Изд-во Академия наук СССР. – М.: - 1962. – с. 187.

УДК 821.8–312.6 “19”

СВОЕОБРАЗИЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ВОПЛОЩЕНИЯ КОНЦЕПТА «ДЕТСТВО» В ДИЛОГИИ Р.БРЭДБЕРИ («DANDELION WINE»; «FAREWELL SUMMER»)

А.К.Кузина, Н.С.Постовая

Резюме. Концепт «детство» постулирован в статье как один из основополагающих для творчества американского писателя XX столетия Рэя Брэдбери. Наиболее репрезентативны в этом отношении произведения «Вино из одуванчиков» (1957) и «Лето, прощай» (2007). В качестве способов художественного воплощения концепта анализируются жанровое своеобразие дилогии, повествовательная стратегия, система персонажей, композиционные особенности. Используются методы концептуального и целостного анализа. Доказывается, что концепт реализован через текстуальные единицы разных уровней – мотивы, темы, образы, символы.

Ключевые слова: детство, концепт, сказочное начало, мотив семьи, оппозиции «жизнь–смерть», «время–вечность», «дети–старики».

Первые критические отклики на произведения Рэя Брэдбери появились ещё в 40-50 гг. XX столетия и относились к его научно-фантастическим новеллам. С опубликованием в 1950 году «Марсианских хроник» и в 1953 – романа «451° по Фаренгейту» начинается, как отмечают исследователи, взлётная фаза в творчестве Брэдбери, которая обусловила появление ряда научных трудов (Р.Бретнор, Б.Двэнпорт, К.Эмис). Работы В.Джонсона «Рэй Брэдбери», А.Салливан «Рэй Брэдбери и фантазия» в основном посвящены исследованию проблем, касающихся идейно-тематического содержания творчества писателя. Ещё ряд исследователей – К.Эмис (английский писатель и литературовед), Д.Уатт, Б.Эттебери посвятили свои работы проблемам поэтики Брэдбери (см. об этом: [1, с.4]). В отечественном литературоведении работы о Брэдбери публикуются с 60-70-х гг. XX ст. Одним из первых рецензентов сборника рассказов Брэдбери был К.Андреев, написавший к нему предисловие. Далее появляются статьи Т.Хмельницкой, Н.М.Пальцева, В. Скороденко, работа Л.Г.Михайловой (глава монографии о фантастике). Н.В.Маркина в своем исследовании обращается к истории изучения творчества писателя и систематизирует имеющиеся источники. Предисловия и послесловия к различным изданиям произведений были написаны Р.Рыбкиным, П.Молитвиным, В.Ревичем, Н.Качановой, Вл.Гаковым, Е.Вансловой, Л.Бутяковым. В украинском литературоведении к анализу произведений Брэдбери обращались Е.Бухарова, Т.Денисова, Г.Сиваченко. Проза Р. Брэдбери, таким образом, уже многие годы пользуется заслуженным вниманием и читателей, и литературоведов. Эти произведения интересны в отношении жанровой природы, они отличаются глубиной проблематики. При этом ряд вопросов изучения творчества писателя остается непроясненным. Так, одна из самых глубоких и знаковых, на наш взгляд, тем – тема детства в творчестве Брэдбери – в отечественной науке пока что не имеет сколько-нибудь развернутых интерпретаций, хотя вопрос этот требует детального анализа. Дети являются главными героями многих произведений Брэдбери, при этом образы их зачастую диаметрально противоположны – это, с одной стороны, жестокие заговорщики и убийцы в ряде фантастических рассказов («Вельд», «Детская площадка», «Вторжение», «Постоялец со второго этажа» и др.), а с другой – светлые, чистые (а иногда даже идеализированные) носители глубоко гуманистического начала («Улыбка», «Морская раковина», «Берег на закате», «Вино из одуванчиков», «Лето, прощай» и др.) В представленной статье концепт детства в творчестве Рэя Брэдбери рассматривается на материале произведений «Вино из одуванчиков» и «Лето, прощай», составляющих, по признанию автора, дилогию. При необходимости мы обращаемся также к ряду рассказов Р. Брэдбери.

В современных гуманитарных науках исследование сущности концепта занимает важное место. В последние годы интерес к исследованию концептов растёт, термин «концепт» эволюционирует. Ещё в недавнем прошлом многими исследователями он воспринимался как тождественный термину «понятие». В настоящее время ситуация изменилась: термины «концепт» и «понятие» чётко разграничиваются. Большинство ученых придерживаются мысли о том, что концепт имеет сложную структуру. Его ядро образуют общие представления, свойственные большему или меньшему количеству концептоносителей определенной эпохи и культуры. Кроме того, он имеет периферийные смыслы, характерные лишь для конкретного концептоносителя, в том числе и разнообразные субъективные коннотации. Концепт расширяет значение слова, оставляя возможности для домысливания, дофантазирования, создания эмоциональной ауры слова.

С.Аскольдов, русский литературовед, который первым заговорил о концепте в его современном понимании, разделял познавательные и художественные концепты. Определяющей характеристикой последних он называл их «диалогичность», т.е. явление взаимодействия между концептосферой (термин Д.Лихачева) творца и реципиента. Художественный концепт, воплощенный в литературном тексте, не просто воспринимается реципиентом, а рождается заново. Другими важными свойствами концепта, по С.Аскольдову, являются образность, символичность, а также «несвойственная логике и реальной прагматике художественная

ассоциативность»[2, с.275]. Материалом, через который концептуальные единицы реализуются в литературных текстах, являются темы, мотивы, а чаще всего – символы, ведь, как и в случае с символами, «то, что они (концепты) обозначают, является большим данным в них содержания и находится за их пределами»[2, с.275]. В своей работе мы предприняли попытку проследить превращение познавательного концепта в художественный, осмыслить способы вербализации концепта детства в конкретном литературном тексте, выявить, как определенные художественные приемы работают на раскрытие анализируемого концепта.

Исследователи полагают, что отношение к детству является важным атрибутивным признаком той или иной исторической эпохи, её культурно-исторической, социально-психологической характеристикой. И.В.Носко в работе «Детство как психосоциокультурный феномен» отмечает, что «проблемы детства находятся на стыке наук: философии и психологии, социологии и археологии, антропологии и этнографии, истории культуры и литературоведения» [3, с.119]. В западноевропейской культурной традиции исследовательница выделяет несколько разных образов, «моделей» ребенка: традиционный христианский взгляд, согласно которому новорожденный уже имеет на себе печать первородного греха и спасти его можно только беспощадным подавлением его воли, подчинением родителям и духовным пастырям; точка зрения социально-педагогического детерминизма – ребенок по природе не склонен ни к добру, ни к злу, а представляет собой «чистую доску», на которой общество или воспитатель могут написать то, что угодно; точка зрения природного детерминизма, в свете которого характер и возможности ребенка предопределены до его рождения; утопически-гуманистический взгляд (ребенок рождается хорошим и добрым и портится только под влиянием общества).

М.Эпштейн и Е.Юкина, анализируя образы детства, отмечают, что «только романтизм почувствовал детство не как служебно-подготовительную фазу возрастного развития, но как драгоценный мир в себе, глубина и прелесть которого притягивает взрослых людей. Все отношения между возрастами как бы перевернулись в романтической психологии и эстетике: если раньше детство воспринималось как недостаточная степень развития, то теперь, напротив, взрослость предстала как ущербная пора, утратившая непосредственность и чистоту детства» (цит. по:[3, с.121]). Постулировав существование и самоценность мира детства, романтизм идеализировал его, превратив ребенка в миф, который последующим поколениям предстояло как исследовать, так и развенчивать. Тема детства в западной культуре, констатируют исследователи, «прошла путь от романтической умиленности к мистическому страху и трепету, от идиллии к фильмам ужасов» [3, с.125]. В западном искусстве XX в. распространение получает популярный мотив дегуманизации детства «как некоей чужеродной и даже враждебной человечеству инопланетной цивилизации» (цит. по:[3, с.124]). Характерно, что подтверждением этого тезиса служат рассказы Р.Брэдли. «Среди всех бесчисленных форм иноположной жизни дети, может быть, страшнее всего, ибо они порождены нами, вроде бы всецело зависят от нас, но по внутреннему складу совершенно для нас непроницаемы» (цит. по:[3, с.124]). По мнению М.Эпштейна и Е. Юкиной, детство в рассказах Р.Брэдли оказывается чем-то вроде метафоры таинственного и непредсказуемого, как «если бы прилетело с острова, где не ступала нога человека» (цит. по:[3, с.125]). Такие суждения свидетельствуют о сложной природе анализируемого концепта в творчестве американского писателя.

По нашим наблюдениям, концепт детства в дилогии Брэдли реализуется, в первую очередь, посредством жанровой природы произведений. Так, «Вино из одуванчиков» имеет традиционную фабульную схему романа воспитания, согласно жанровым канонам которого центральной фигурой в произведении является юный несформировавшийся герой и его испытания в процессе взросления становятся формой инициации во взрослую жизнь и должны подтвердить его способность к развитию. Автобиографический характер произведения отмечает Е.И.Бухарова, называя «Вино...» «автобиографической лирической прозой» [4, с.229]. Автор дает точную временную привязку изображаемых событий: лето 1928 года; в образе главного героя отобразены черты самого Брэдли. Р.Рыбкин также говорит о том, что «автобиографический характер повести очевиден. Автобиографична она не только в том смысле, что материалом для неё послужили многие действительные события детства автора, но и в том, что в ней отражен психологический конфликт, питающий своей энергией всё творчество Рэя Брэдли» [5, с.396]. А.Б.Есин при этом предостерегает нас от сведения художественного образа к реальному жизненному прототипу, что, по его словам, «обедняет художественный образ, лишает его обобщающего содержания» [6, с.234].

Важно, что Брэдли уделяет основное внимание не внешним обстоятельствам, но раскрытию внутреннего магического восприятия мира своим героем, становлению его психологии и основных представлений. Это как бы процесс воспитания и становления изнутри, поэтическое раскрытие детского мира глазами ребенка.

Сказочный элемент в связи с этим занимает в романе очень важное место. Чудо играет роль сюжетообразующего фактора, в повседневную жизнь включается фантастический элемент. В основе интриги – характерная для сказки борьба между добром и злом. Ю.Проценко отмечает, что в «литературных сказках авторы касаются таких онтологических ценностей, как истина (абсолютная цель познания), добро (как основа морали), красота (как первичная эстетическая категория)»[7, с.82].

С первой страницы автор изображает сказочное восприятие Дугласом окружающего мира, он открывается для него в своем магическом значении – в первый день лета герой «парит» над городом в дедовской башне, в «этой обители кудесника» [8, с.298], его волшебством запущен новый день в жизни города, им объявлены «главные действующие лица с улицы Стариков и улицы Детей» [8, с.299]. Дуглас – кудесник и

дирижер. Башня – «традиционное для мифа и фольклора жилище мудреца» [9, с.45-46]. Мотив сказки объясняет обращение к типично сказочным элементам – мотивам, персонажам, предметам, локусам. Так, например, важный начальный эпизод со сбором ягод происходит в лесу, распространенном сказочном локусе: «Того и гляди, кто-то неведомый захохочет в лесу» [8, с.299]. Лес плетет кружева («Листва деревьев вплеталась в небо...» [8, с.300], наполнен всевозможными звуками («Воздух гудит пчелами» [8, с.300]; «водопадом льется птичье щебетание» [8, с.300]). Есть в тексте и упоминание о другом сказочном локусе – пещере: полковник Фрилей живет в «подводной комнате-пещере» [8, с.377]; «задернули занавески, и комната сразу стала похожей на пещеру» [8, с.465]; в пещере, где «дремали большущие... куски ледников и айсбергов» [8, с.420], обитает и Душегуб. Используется характерная для сказки персонификация стихий – в лесу «обитают огромные, полетному тихие ветры и, незримые, плывут в зеленых глубинах, точно призрачные киты» [8, с.300]; «под Дугласом шептались травы» [8, с.304]; «в ушах, как в раковинах, вздыхал ветер» [8, с.304]. Лес – живой, и дети «пытаются слушать лес, как слушает он» [8, с.301]; Дуглас «словно взрезал лес ножом и сунул руки в открытую рану» [8, с.301]. Овраг – неведомое чудовище, которое «напрягает свои черные мышцы» [8, с.328], «вгрызается в город и грозит поглотить гаражи..., и пожрать допотопные автомобили» [8, с.309].

В сравнениях, которыми пронизан текст, таится сказочный мотив превращения: «мальчишки, точно тени облаков» [8, с.308]; «мальчишки прячутся меж листьев, точно терпкие, еще незрелые плоды дикой яблони» [8, с.308]; дети возвращаются домой, «точно бумеранги» [8, с.320]; Дуглас наострил уши, «точно олень» [8, с.308]; тропа скользит «огромной пыльной змеей...» [8, с.308]; арбузы «дремлют на солнце, полосатые, словно кошки тигровой масти» [8, с.308]; люди, «точно фигурки на часах с барометром» [8, с.318]; миссис Бентли – «словно пожелтевшая от времени шахматная фигура из слоновой кости» [8, с.348]; «темные уродливые шкафы и кресла» застыли по углам, «будто давно вымершие звери в допотопном зоологическом саду» [8, с.348]; «дети, словно подсолнухи к солнцу, повернули головы к тележке» [8, с.348] и т.д. Превращение с использованием традиционных сказочных персонажей и объектов призвано охарактеризовать внешность мисс Лумис – «Вот вы увидели дракона, он только что съел лебедя» [8, с.408]. Мисс Лумис также «принцесса в рухнувшей башне» [8, с.408]; Душегуб – чудовище, живущее в пещере; колдунья Таро «сидела в стеклянном гробу» [8, с.444]; прабабушка и все ее девяносто лет «спокойно глядели на врачей, как призрак из чердачного окна пустеющего дома» [8, с.440] (заметим, что тема привидений на чердаке повторяется во многих произведениях Брэдбери – рассказы «Нечисть на чердаке», «Лаз в потолке», в романе «Лето, прощай» фигурирует заброшенный дом с приведениями); домашние «становились в кружок..., точно сборище ведьм и домовых» [8, с.344]; «машина появлялась и исчезала, точно древний призрак на колесах» [8, с.368]; голос Машины счастья похож на жужжание «возле кухни какой-нибудь великанши» [8, с.337]; «поезд отчаянно свистел, точно безымянный железный зверь заблудился в ночи» [8, с.329]; Зеленая машина – «точно карета сказочного принца» [8, с.366]; трамвай, «точно заколдованный орган» [8, с.374].

Появляется в произведении и сказочный мотив сокровища – у Тома есть снежинка («На весь штат Иллинойс у меня одного летом снежинка. Такой клад больше нигде не сыщешь, хоть тресни» [8, с.302]). У Дуга имеются теннисные туфли (вместо сапог-скороходов) – сокровище, вернее, волшебный предмет, типологичный для сказки (кстати, способ добывания этого сокровища – не сказочный, а вполне американский – всего добейся своими руками, сам). находка Дуга – его будущая жизнь – это «сверкающие золотые часы, редкостный хронометр с заводом на семьдесят лет» [8, с.304]; «всевозможные сокровища» [8, с.461] хранятся в фургоне старьевщика. Всепроницающий характер имеет в повествовании мотив тайны – «Оно» в лесу [8, с.300]; «сквозь тайны оврага, и города, и времени» [8, с.309]; вековую тайну хранит колдунья Таро. Сказочными возможностями наделяются другие люди: «Дедушка вопрошал лес и недостижимо высокое небо» [8, с.305]; бабушка – «точно богиня лета» [8, с.307], её кухонная деятельность – целое таинство; механик Лео Ауфман может сделать Машину счастья. Сказочному преображению подлежат обычные явления, например, одуванчики – «они точно с цепи срываются», «стоят гордые, как львы» [8, с.306]; вода – «чистейшая вода дальних озер» [8, с.307]; новые теннисные туфли.

Сказочные детские проекты по мере развития сюжета неоднократно встречаются в произведении. Удержать тени под деревьями, не дать им разрастись и тем самым отменить ночь – таков проект Тома [8, с.327]. Смастерить Машину счастья – идея Дуга [8, с.320], заявляющего вдобавок: «У меня в голове есть киноаппарат» [8, с.378]. Чтобы задержать время, «надо смотреть на все вокруг, а самому ничего не делать» [8, с.379].

Сочетание реалистического и сказочного начал в сюжете «Вина из одуванчиков», на наш взгляд, не случайно, это подчеркивает способность детей свободно пересекать границы между фантазией и реальностью, ведь они познают мир на грани двух систем мышления: рациональной и магической.

К реализации анализируемого концепта имеет отношение и повествовательная структура диалогии. Как отмечает Е.И.Бухарова, повествование здесь ведется в трех планах: первый – это «веселые и грустные приключения главного героя», второй план – «картины жизни провинциального городка Гринтаун», третий – «размышления повествователя-взрослого о героях произведения, о детстве, о времени, о Вселенной» [4, с.229]. Соответственно, происходит смена повествовательных стратегий. Первый план (детский) изображается посредством диалогов между детьми, записями Дугласа в дневнике. Если дети не рассказывают о себе, о них рассказывает нарратор, который иногда имитирует детскую речь. Немаловажным нам кажется вопрос о детском нарративе и о позиции повествователя в диалогии. С.Варецкая, исследуя «детский» нарратив истории на материале романа Г.Грасса «Жестяной барабан», пишет об особой четко очерченной позиции повествователя – взгляд снизу, подглядывание из хорошо защищенного места, «з перспективы бачення дитини: така собі

спотворена оптика, коли дитина внизу, а світ навколо – у збільшених формах, згущених фарбах»[10, с.232]. У Брэдбери, напротив, в самом начале повествования представлен взгляд Дугласа на мир сверху, с высоты башни. Это подчеркивает его способность к обобщению событий, к некоему «всевидению» – в «Вине из одуванчиков» именно мальчиком запущен новый день и новое лето в жизни города, им объявлены главные действующие лица.

Концепт детства структурируется такими составляющими, как образы детей и, в особенности, образом главного героя Дугласа. В романе все дети выполняют положительные роли. Они «скользят вниз по холмам, точно тени облаков» [8, с.308], «прячутся меж листьев, точно ... плоды дикой яблони» [8, с.308], смотрят, «как поживают в разных кучах муравьи» [8, с.385], нежатся на стриженном газоне, проносятся «роем метеоритов» [8, с.322] или катятся кубарем, выются у кухни и грызут зеленые яблоки. Дуглас – добросердечный и любознательный мальчик, который тонко ощущает жизнь, любит своих родных и друзей, восторженно относится к природе; у него пытливый ум, тонкая душа, тяга к фантазии и творчеству, он записывает впечатления о пережитом. Дуглас во многом идеализирован, что придает роману некую сентиментальность.

Композиция также рассматривается нами как структурирующий элемент концепта детства в анализируемой дилогии Р.Брэдбери. А.Б.Есин отмечает, что композиция «всегда несет содержательную и смысловую нагрузку, ...она всегда функциональна»[6, с.149]. В нашем случае она является носителем и выразителем концепта, т.е. через нее осуществляется художественная презентация концепта. Композиция «Вина из одуванчиков» сложна, в ней присутствуют внесюжетные элементы – вставные новеллы или вставные сюжеты – «относительно законченные фрагменты действия, в которых действуют другие персонажи», они «бывают не менее, а то и более важны, чем сам сюжет» [6, с.149]. Так, вставная новелла о Машине счастья переключается с мотивом самооценности семьи, пронизывающим весь роман; история встречи детей с миссис Бентли, новелла о родственности душ молодого журналиста Форестера и мисс Лумис помогает осмыслить разницу поколений, эпизод с полковником Фрилеем раскрывает мотив связи поколений, обмена жизненным опытом и цикличности жизни, важности всех её воспоминаний, масштабности каждого человека (с полковником умирает «половина земного шара»); перебранка миссис Гудуотер и суеверной Эльмиры отражает фантастическое видение мира ребенком, веру в колдовство, потусторонние силы; новелла о похищении мадам Таро акцентирует мотив борьбы добра и зла, поддерживает атмосферу таинственности, выражает детский протест против смерти; написанная в детективном стиле новелла о Душегубе раскрывает тему страха, тревоги, которые не чужды детскому мировосприятию. Однако главный герой так или иначе оказывается связанным со всеми событиями – ему всё интересно, его всё беспокоит, Дуглас оказывается в гуще всего. Автор предлагает символическую схему строения мира, центром которой является ребенок. Кроме того, вставные новеллы значительно расширяют проблематику романа, затрагивая философские категории жизни, смерти, времени, цикличности всего живого. Во взаимодействии с этими темами концепт детства приобретает коннотации вечности, универсальности. Ощущение вечности и универсальности поддерживается и динамическим сюжетом романа – «развитие действия замедленно и не стремится к развязке, события сюжета не заключают в себе особого интереса (у читателя не появляется специфического напряженного ожидания: «А что случится дальше»), элементы сюжета выражены не четко, ... конфликт при этом воплощается и движется не с помощью сюжетных, а с помощью иных композиционных средств, развязка является чисто формальной, в композиции произведения много внесюжетных элементов..., которые часто перемещают на себя центр тяжести читательского внимания»[6, с.147]. А.Б.Есин подчеркивает, что динамические сюжеты, как правило, построены на субстанциональных конфликтах. Конфликт дилогии нам таковым и представляется, универсальная проблема неизбежности взросления, старения, смерти и преемственности поколений действительно не может быть разрешена в рамках сюжета, этот конфликт выражает противоречие, присущее развитию общества в любую эпоху.

Концепт детства в романе структурируется ключевым мотивом самооценности семьи, искренних отношений между родными людьми. Дети в произведениях Брэдбери часто изображены в лоне семьи, атмосфера и духовные ценности которой оказывают большое влияние на формирование личности ребенка. В рассказах «Вельд», «Вторжение», «Каникулы» дети оказываются оторгнутыми от семьи и даже враждебными ей. Разделение на два лагеря является актуальным не только для рассказов Брэдбери, но и для анализируемой дилогии – в «Вине из одуванчиков» Дуглас пишет: «Взрослые и дети – два разных лагеря, вот почему они всегда воюют между собой. Смотрите, они совсем не такие как мы. Смотрите, мы совсем не такие как они. Разные народы – и “друг друга они не поймут”»[8, с.317]; в «Лето, прощай» герой отмечает – «...Если по старикам не видно, что они не были ребятами, значит, у них молодости не было и в помине. А раз так – то это вообще не люди ..., другое племя, пришельцы..., злодеи» [11, с.89]. Но, как показывает анализ, проблемы взаимоотношений разных поколений в дилогии связаны со стремлением противостоять взрослению и смерти, и не означают разрыва семейных уз. В целом в «Вине из одуванчиков» семейные отношения пронизаны любовью и доверием. Семья – истинная машина счастья, «ее изобрели тысячи лет тому назад, и она всё ещё работает: не всегда одинаково хорошо, нет, но всё-таки работает» [8, с.344]. Пронизывающая всё произведение атмосфера большой дружной семьи («многочисленные тетки, дядья, двоюродные братья и сестры» [8, с.298]), в которой растёт ребенок, способствует восприятию детства как счастливой поры начала жизни, круг родных становится для ребенка важнейшей жизненной ценностью. По Достоевскому, детские воспоминания важны для всей последующей жизни человека, его герой Алёша Карамазов говорит о том, что нет ничего выше, сильнее и полезней для жизни, чем какое-нибудь хорошее воспоминание, особенно взятое из детства, из отчего дома.

«Даже одно такое воспоминание может спасти человека. Наоборот, недостаток таких воспоминаний, по Достоевскому, разрушает личность» [12, с.164]. Атмосфера большой шумной семьи воссоздана в ряде фантастических рассказов Брэдбери – «Дядюшка Эйнар», «К западу от октября» и другие.

Вынесенный из детства ностальгический образ провинциального американского городка, описанного в «Вине...» и ряде рассказов, основан на универсальном чувстве глубокой привязанности и нерушимой связи духовной жизни человека с почвой, из которой он «произрос», его связи с ближайшей родственной средой. Автор с теплотой создает образы жителей Гринтауна, близких родственников и друзей героя и, конечно, большого дома, в котором по утрам проносится «дух жареного теста» [8, с.298], а все родственники заняты своим делом. Образ дома в диалогии расширяется до образа всего города – города, «затерянного в глуши, отгороженного от мира рекой, лесом, лугом и озером...», города, который вечером «пил чай и мурлыкал: «Передай сахарницу»» [11, с.27]; здесь все идет своим чередом, все друг друга знают, следуют укоренившимся традициям (обряд вывешивания качелей, например), воодушевленно относятся к труду. Такой образ, по сути, связан с универсальным для многих культур понятием «отчего дома», которое, на наш взгляд, перекликается с евангельской притчей о блудном сыне: после любых жизненных перипетий человек возвращается к родному порогу, где обретает покой, поддержку и прощение. В контексте концепта детства дом становится синонимом защищенности, безопасности и умиротворения, в отличие от оврага, образ которого также занимает важное место в рассматриваемой диалогии.

Овраг – воплощение страха и тревоги, которые отнюдь не чужды детству. Для Тома «в этой пропасти... сосредоточилось все, чего он никогда не узнает и не поймет; все, что живет безымянное, в непроглядной тени деревьев, в удушливом запахе гниения» [8, с.326]. Противопоставление «город–овраг» символизирует, с одной стороны, «тайную войну человека и природы» [8, с.309], которую так отчетливо ощущает Дуглас – овраг «вгрызается в город и грозит поглотить гаражи..., и пожрать допотопные автомобили» [8, с.309]; «Из года в год человек похищает что-то у природы, а природа вновь берет свое, и никогда город по-настоящему не побеждает» [8, с.309]. Исследователи полагают, что тема отношений человека и природы является одной из основных в творчестве писателя. С другой стороны, это противопоставление восходит к фундаментальной, архетипичной оппозиции «дом – не дом», где дом является «символом освоенного, человеческого пространства в противопоставлении стихийному, неосвоенному» [13, с.137], но без этого стихийного и неосвоенного, по сути, невозможно познание и развитие. Анализируя проблематику романа «Вино из одуванчиков», Р.Рыбкин говорит о том, что «с одной стороны, Дугласа тянет к себе прошлое, а с другой, привлекает будущее. Дуг замер в неустойчивом равновесии между простым, уютным миром детства и неодолимо влекущим к себе, но внушающим страх взрослением» [5, с.395]. Весьма логично предположить, что в романе «Лето, прощай» четырнадцатилетний Дуг с состояния равновесия уже уверенно движется к взрослению, отчего, вероятно, меняется и образ оврага, который теперь для героя становится местом, где случается первый в его жизни поцелуй.

Предпринятый анализ диалогии Брэдбери подтверждает, что, будучи индивидуальным психическим образованием, в художественном произведении концепт реализуется через текстуальные единицы разных уровней – мотивы, темы, образы, символы (центральным символом в романе «Вино из одуванчиков», на наш взгляд, является само одуванчиковое вино). Художественная реализация концепта детства у Брэдбери происходит также на уровне жанра – традиционная фабульная схема романа воспитания сочетается в произведении со сказочным элементом. Мотив сказки становится важнейшим структурирующим элементом концепта детства. Соединение реалистического и фантастического начал отражает представление автора о способности детей свободно пересекать границы между фантазией и реальностью. Важным конституирующим концепт детства мотивом предстает мотив самоценности семьи, пронизывающий всю диалогию. Отчий дом и круг родных постулируются как важнейшая ценность мира детства. Чрезвычайно существенной для концепта детства в диалогии Брэдбери является система образов, в которой преобладают старики и дети. Это, на наш взгляд, отражает представление о совпадении начала и конца в мировом круговороте событий, детство в таком контексте звучит как отрицание смерти. В «Вине из одуванчиков» субстанциональный по своей сути конфликт развивается в рамках достаточно адинамичного сюжета. Усложненная композиция значительно расширяет проблематику – вставные новеллы затрагивают философские категории жизни, смерти, времени, цикличности всего живого. Во взаимодействии с этими темами авторское воплощение концепта детства приобретает коннотации вечности, универсальности.

Литература

1. Маркина Н.В. Художественный мир Рэя Брэдбери: традиции и новаторство. Автореф.дис. ... канд. филол. наук. – Самара, 2006. – 22 с.
2. Аскольдов С.А. Концепт и слово // Русская словесность: Антология. – М.: Academia, 1997. – 253с.
3. Носко И.В. Детство как психосоциокультурный феномен // Социальная работа в Сибири. Сборник научных трудов. – Кемерово: Кузбассвузиздат, 2004. – С.118-132.
4. Бухарова Е.И. Рэй Дуглас Брэдбери // Литература. Учебник для 11 кл. – Ч.2. Зарубежная литература / Под ред. М.И. Борецкого. – К.: Освіта, 2001. – С.227–236.
5. Рыбкин Р. Послесловие // Брэдбери Р. Вино из одуванчиков. – М.: Художественная литература, 1989. – С.394-397.

6. Есин А.Б. Принципы и приемы анализа литературного произведения. – М.: Флинта, 1998. – 247 с.
7. Проценко Ю. Літературна казка в системі літературних жанрів та ієрархій (на матеріалі англійської літературної казки XIX ст.) // Іноземна філологія. – Вип. 119(2). – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. – С.82-86.
8. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков // Брэдбери Р. О скитаниях вечных и о Земле: фантастические произведения. – М.: Эксмо, 2010. – С. 279-490.
9. Башня // Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К. Королев. – М.: Мидгард, 2005. – С.45-46.
10. Варецька С. Дитячий нарратив історії (на прикладі роману «Бляшаний барабан» Г. Граса) // Іноземна філологія. – Вип. 119(2). – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. – С.229-236.
11. Брэдбери Р. Лето, прощай: роман [пер. с англ. Е.Петровой]. – М.: Эксмо, 2009. – 187 с.
12. Червінська О., Дзик Р. Феномен дитинства за Достоевським // Іноземна філологія. – Вип. 119(2). – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007. – С.158-167.
13. Дом // Энциклопедия символов, знаков, эмблем / Автор-составитель К. Королев. – М.: Мидгард, 2005. – С. 139.

УДК 811.161.2 «312»

ОСМИСЛЕННЯ ЕКОЛОГІЇ ДУШІ У РОМАНІ ЛІНИ КОСТЕНКО «ЗАПИСКИ УКРАЇНСЬКОГО САМАШЕДШОГО»

Ю. О. Кучеренко, С. А. Цікавий

Резюме. У статті розкривається зміст поняття «екологія душі». Розглядаються особливості функціонування екології душі у романі Л. Костенко «Записки українського самашедшого». З'ясовуються особливості жанру цього твору.

Ключові слова: екологія душі, Ліна Костенко, «Записки українського самашедшого».

Про людину, твір якої обрано предметом дослідження, можна говорити багато, вона – "наша сучасниця, як митець вона "вписана" у свій час, вона поет другій половині ХХст., тезаурус її формувався на традиціях цього й попереднього століть, на їх злетах і падіннях." Вона напересічна особистість, "поет у найповнішому, справжньому розумінні цього слова." Але її ім'я, назване у будь-якій аудиторії, розкаже набагато більше. Це – Ліна Костенко.

З'явившись на літературному небосхилі потужною зіркою 60-х років, вона не перестає і сьогодні дивувати читача своєю майстерністю.

60-ті роки ХХ століття знаменовані непокорю, часом бунту і часом свободи у всьому світі. "Саме ці роки позначені рішучою боротьбою за соціальну справедливість, права людини в різних країнах, крахом колоніальної системи, виникненням опору в "соціалістичному таборі", студентськими заворушеннями, рухом "сердитих молодих людей", – стверджують автори "Історії української літератури ХХ століття". У цей час і відбувалося становлення Ліни Костенко як творчої особистості у гурті таких же молодих і талановитих, які увійдуть в історію української літератури під назвою шістдесятники.

Ми сміливо можемо стверджувати, що феномен Ліни Костенко як письменниці, що кинула виклик тоталітарній системі і ні на грам не поступилася її домаганням обмежити внутрішню волю митця, з одного боку, формувався на основі сильного, незалежного характеру, який не терпить будь-якого насильства, а з іншого – глибинного зв'язку зі своїм народом, народною проникливістю у його духовну суть, здатністю відчувати народний біль і брати його на себе.

Але нещодавно Ліна Костенко заявила себе в літературі не тільки як поет, але і як прозаїк. Так, 17 грудня 2010 року вийшов перший прозовий роман письменниці «Записки українського самашедшого». Цей роман буквально збурило свідомість українського читача. Своє присутнє, зовсім неритуальне критичне слово про роман уже сказали В. Базилевський [1], І. Дзюба [2], П. Іванишин [3], Д. Дроздовський [4] та чимало інших авторів, які висловили низку цікавих спостережень, окреслили важливі аналітичні контексти й простимулювали зацікавлення читача. Вже з перших рядків роману можна помітити, що особливу увагу письменниця приділила саме екології душі людини.

На сьогодні проблеми екології є дуже актуальними. Нині, як ніколи раніше, люди тривожно осягають свою малість і неповторність в огроми Всесвіту. Всіх людей тримає в непевному сьогоднішньому дні усвідомлення того, що безкінечність історичного часу не лише позаду, а й така безкінечність можлива й попереду. Люди не повинні тікати в природу, у природний стан, намагатися відновити все первісне, недоторкане. Для сучасного людства такого шляху вже не має. З'явилася розгалужена мережа так званої «другої» природи, тобто ті предмети й процеси, поява яких – результат діяльності суспільства як у виробничій, так і в культурній сфері. Всі повинні розуміти, що вже ніхто не може повернутися в ідеальну незайманість, таку, де все існує поза втручанням людини. Більш того, безжална реальність свідчить, що кардинальні зміни екологічного характеру, які відбуваються нині, в умовах українських високих темпів науково-технічного розвитку, найчастіше призводять до непоправних втрат. Сучасні етнологи вже в загальних рисах окреслили механізм вторгнення людини в природу: « В таких ситуаціях і починає виявлятися вандалізм, який однаково деформує і