

Источники и литература

1. Gavrichina K.S., Sazonov M.A., Gavrichina I.N. Dictionnaire commercial et financier. – М.: VIKRA, 1993. – 791 p.
2. Цаголова Р.С. Системное исследование терминологии политической экономии. Автореф. дис. ... к.ф.н. – М.: Изд-во МГУ, 1988. – 45 с.
3. Ширшов И.А., Морфемный состав и словообразовательные связи имен существительных греческого происхождения. – М.: "Филологические науки", 1978, – № 2. – С. 77 – 78.
4. Рыженкова. Г. Заимствования. История изучения слов греческого происхождения в русском языке // www.proza.ru.
5. Лингвистический энциклопедический словарь/ Гл. ред. В.Н. Ярцева, – М.: Сов. энциклопедия, 1990. – 685 с.
6. Savory T.H. The Language of Science. – London, 1953. – P. 41 – 45.
7. Зорько А.С. Сравнительное исследование заимствований в родственных языках (франко–итальянские контакты). – М.: АҚД, 1972. – 35 с.
8. Ковалевский Р.Л. Словообразовательные модели интернациональных терминов с компонентами греко–латинского происхождения (на материале нем. яз.). – М.: АҚД, 1969. – 56 с.
9. Чернышева И.И. Лексические заимствования в лексико–семантической системе языка (на материале нем. яз.). // Лингвистика и методика высшей школе. М.: Наука, 1970, – вып. 5. – С. 12 – 15.
10. <http://miresperanto.narod.ru>
11. Акуленко В.В. Вопросы интернационализации словарного состава языка. – Харьков: Изд-во Харьков. Ун-та, 1972.–С. 6– 11.
12. Бельчиков Ю.А. Интернациональная терминология в русском языке. – М.: Учпедгиз, 1959. – 276 с.
13. Meillet. A. Les langues de l'Europe nouvelle. – Paris, 1918. – 243 p.
14. Вандриес Ж. Язык. – М.: Соцэргиз., – 1937. – 140 с.
15. Алисова Т.Б., Репина Т.А., Таривердиева М.А. Введение в романскую филологию: Учебник, для студ. – романистов филол. Фак. Ун-тов. – М.: Высш. школа, 1982. – 343 с.
16. Левит З.Н. Лексикология французского языка: Для институтов и факультетов иностранных языков. – М.: Высш. шк., – 1979. – 160 с.
17. Даниленко В.П. Русская терминология. – М.: Наука, 1977. – 176 с.

Присянникова А.А., Александрова О.Н.**ПОЛИРИТМИЧНОСТЬ ГРЕЧЕСКОГО ВЕРЛИБРА КОНЦА XX ВЕКА**

«...в лучшей поэзии, язык абсолютно современен. Его человеческое богатство является результатом специального управления словами, сейчас почти потерянного, что одновременно позволяет этой поэзии быть современной и историчной» [1, 6]

Пол Оттенгеймер

Замечание греческого критика и поэта Панделиса Лукаласа, что «свободных стих <...> угрожает вытеснить обязательность формы от её отсутствия вплоть до невозможности употребления» [2, с. 48] является свидетельством повсеместного перехода в течение последнего десятилетия от традиционных принципов стихосложения к единой форме – верлибру (свободному стиху) в греческой поэзии.

Если в 1970–х имел место феномен «развития традиционных метрических форм», как его обозначил Г. П. Саввидис [3, с. 111], то на протяжении 1990-х он продолжил свое существование у новоявленных «авторов строго метрических поэтических форм» [3, с. 111]. Появился он благодаря поэтической группировке модернистов – декадантов Дионисиоса Капсалиса, Йоргоса Коропулиса и Илиаса Лайоса. Но микродвижение это, скорее всего, явилось отголоском движения английских поэтов и критиков в 1980-х, призывавших вернуться к истокам традиционного стихосложения, и имело мало своих последователей.

С начала 1980–х и до сегодняшнего времени «осознанное требование формы» привело к развитию ритмической стороны греческого неметрического верлибра, который являлся и остается по сей день главенствующей формой в мировом стихосложении. Сложился поэтический диалог между неметрическим свободным стихом и традиционными формами греческой метрики середины XIX– начала XX века. Некоторые примеры такого симбиоза мы и хотели бы рассмотреть далее, и, кроме того, объяснить значение ритма в строго метрической традиционной поэзии для просодий современного поэтического слова.

В первой категории текстов ритм занимает устойчивую позицию неоднократного монотонного повторения *ритмической единицы*¹, состоящей из одного ударного и 2-х безударных слогов, что напоминает трехсложные стопы традиционной метрики (например, анапест, дактиль).

Появление ритмических схем на фоне современного верлибра в греческой литературе является понятным и узнаваемым. Так, в четвертой части произведения «Ночь» («Н Νύχτα» [5, с. 14]) Йоргоса Бланаса легко различим анапестический полутонический стих, четко слышится ритм:

¹ термин заимствован у Еврипидиса Грандудиса [4, 450]

/ Τα βράδια / φουσούσε / (σαν πάντα) /
/ και το βά / θος του ορί / ζοντά: στη / θος πλατύ, /
/ μιαν αχλή / μελανή ι / δρωκοπού / σε,
/ τις γωνίες / της θαλά / σσης κρατώ / ντας ορθες, /
/ σάμπως να / τανκεεί / νο το εντός / μου
/ ενα δω / μα μικρό, / φτωχικό, /
/ μια γαλή / νη καρδιά / μου βουβών / δισταγμών, /
/ κι εξώ η νύ / χτα μια μό / νιμη σκε / ψη φυγής. /
/ « Χάσου φα / σμ απ' εμπρος / μου», σκεπτό / μουν, «ή
γεί / ρε τα βλε / φαρα πια!» /
/ Τα βράδια / φουσούσε / (σαν πάντα)
/ μιλούσα / του αγέρα,
/ κι αυτός; μου α / ταντούσε, / διπλή μο / ναξιά.

Если связать постоянное использование отступлений–уточнений у Бланаса и ритм, то можно предположить, что намерением автора было соблюдение ритмической основы стихотворения и создание несомненного акустического эффекта традиционных анапестических или полутонических текстов. «В стихотворении Бланаса присутствуют такие ритмические характеристики, как смешение размеров и неравносложное распределение стихов, но они незнакомы четкой метрической поэзии. Всё это проявляется в нарочито силлабически-долгом 9-ой строке, во всей семасиологически самостоятельной фразе, в которой есть как продолжение ритма анапеста, так и ритмическая автономия» [4, с. 457].

Эти характеристики совпадают с полутоническим метрическим шагом (строки 10–12). Кроме того, полутонический ритм в 1-й совпадает с повторением в 10-й строке.

Анапест использует и Такис Синопулос в подборке стихов «Дорожные указатели» («Δρομοληχτες» [6, с. 34–35]), где ритмическое ударение только подчеркивает значительность и решительность слов автора². В отрывке из текста «ночной монолог», он также использует неритмические строки³, паузы⁴.

Возможно, использование Синопулосом анапестического ритма связано с желанием автора придать определённую тоничность эпическо–драматическому содержанию его стихотворений, доказательством ритмической организации стиха является также явный ритмико–синтаксический параллелизм 15-ой и 16-ой строк.

Γι' αυτό λοιπόν / ξαφνικά / οι πορεί / ες
/ κι η βουή / των λαών / που σήκω / νονται.
/ Ίσως ει / ναι το ακοί / μητο μα / τι της μνή / μης.
/ Ίσως ει / ναι το αντί / στις πετρες που ακούει.
/ Όταν ά / ξαφνα αδεία / ζουν // ως τα πε / ρατα οι δρο / μοι.
Όταν / η φωνή / στον Αισχύ / λο.
/ Και φυσά / ει ο αε' / ρας // – σκοτεινές / ιστορι / ες.
Τόσα χρόνια που γανγίζει, το ορφανό σκυλί
/ στη διχά / λα του δρό / μου;
/ Τα σήμα / δια στο κορμί / κι η παρά / λογη σκε' / ψη–
/ την ακούς / στο μυαλό. /
/ Φαγωμέ / νες οι λεξεις // ε'να συ / νθημα ε / να.
/ Πο'σα παί / ρνει το μη / να ό χαφές; /
/ Πόσα παί / ρνεις εσύ; /
То 'να χέρι στην Αλβανία.
То 'να πόδι στην Κατοχή.
/ Και τα λό / για που ξέ / ρουν μονά / χα το ψέ / μα.
/ Το μυαλό / μπουκωμέ / νο.
/ Το ψωμί / το πικρό / και πιο πε' / ρα η τανά / λια η Ευρώ / πι
/ σκοτεινές / ιστορι / ες.

Анапест и дактиль также используют с той или иной мере Мария Киртзаки в «Бескрайней ночи» («Нμερια νυχτα» [7, с. 56]), которая к тому же подражает псалмам Библии, оформляя прозаический слог в анапест.

Ритмической фразой по определению Еврипидоса Гарандудиса является «фраза, состоящая из устойчивого количества слогов с ударением на последнем, фраза в переделах, таким образом, маленького традиционного стиха» [4, с. 471]. Зачастую ритмическая фраза используется в качестве музыкального мотива или для эмфазы значения содержания.

В трех последних строках Стратиса Пасхалиса ударение четко падает на 4-ый слог, несмотря на то, что количество слогов колеблется от 4-ех до 6-ти. Ударение-концовка фразы заканчивается то на последний, то на предпоследний, то на 3-ий слог от конца:

² в приводимых текстах границы ритмических единиц–стоп выделены /

³ в приводимых текстах выделено черным

⁴ в приводимых текстах выделены //

Μνήμη ενός πέπλου, // άδειου χιτώνα
ζωντανεμένου // απ' τον αέρα
κενό κινούμενο // κρύβει η κουρτίνα
σ' ένα παράθυρο, // μες στην ομίχλη

το δωρικό, // άσπρο φεγγάρι,
πάνω από θάλασσα // τρικυμισμένη,
κομψά γερμένο // στέφει τη νύχτα,
πέτρινη πόρπη. // 'Ακου το πέραςμα
το φτερωτό // πώς πλαταγίζει
κάτι αθέατο // που αργοπέταξε,
πλάσμα του ανέμου. // Κι ύστερα του ύπνου
άλλα όνειρα // που δεν αρκούνε.

«Если провести параллель с традиционными греческими размерами, то можно предположить, что это удвоенный 5-ти-сложник, аналогичный по ритму с двойным 7-ми-сложником «героических» стихов Андреаса Кальвоса [2, с. 15].

Нам кажется, что этот прием используется в данном случае для создания полиритмического эффекта неопределенности между традиционной метрикой и свободным стихом. С одной стороны, четкость повторов ритмической фразы очевидна, но с другой, присутствуют морфологические особенности, которые ослабляют ощущение стабильности повтора, и строфичность чисто орнаментального характера. Посередине строфы находится цезура, но отсутствует рифма, присущая строфике.

Ямбический ритм в современной поэзии, «который можно встретить в большинстве стихотворений – основывается на присутствии ямбического ритма в незначительной или большей части текста» [4, с. 477], но это, в основном числе своем, время от времени появляющиеся и исчезающие повторы на фоне свободного стиха («Без света» Танасиоса Хатзопулоса [8, с. 22], «Стеклянный г. Янина» Михалиса Ганаса [9, 44]). Также используется 15-ти-сложник со времен Сефериса и до наших дней, но не ради его развития или усовершенствования, а, как правило, для придания оттенка ностальгии и возвышенности текста [11, с. 165]. «Используют его для подчеркивания иронии в народных песнях, представленных в виде свободного стиха» [4, 469].

Итак, современная греческая поэзия исключает строгую традиционную ритмику. Относительная ритмическая упорядоченность является результатом поиска средств выражения поэтической мысли за рамками общепринятого свободного стиха, среди размеров забытых и давно не использовавшихся, или если того требует содержание текста.

Источники и литература

1. Пол Оппенгеймер. Эссе о поэзии. Эпоха подлинности: американский поэт в Англии. «Alea», П8А, 1992 // <http://www.olevsky.com/poetry/1990th/paulopengeimer.htm>
2. Παντελης Μπουκαλας. Οι ποιητες σαν περιηγητες ονειρων. Η καθημερινη, 25 Ιουνιου
3. Σαββιδης Γ. Π. Νυχτοπεταχτες ασκησεις. Μηχαλη Γκανα– Διονυση Καψαλη–Γιωργου Κοροπουλη–Ηλια Λαγιου. Τα Νεα–2, 1993
4. Ευριπιδης Γαραντουδης. Απο τον μοντερνισμο στη συγχρονη ποιηση. 1930–2006. Αθηνα, Καστανιωτης, 2007
5. Γεωργος Μπλανας. Νυχτα. Αθηνα, Νεφελη, 1991
6. Τακης Σινοπουλος. Συλλογη II, 1965–1980, Αθηνα, Επης, 1980
7. Μαρια Κυρτζακη. Ημερια νυχτα, Αθηνα, Υψιλον/βιβλια 1989
8. Θανασης Χατζοπουλος. Το αφωτο. Αθηνα, Καστανιωτης, 1990
9. Μιχαλης Γκανας. Γυαλενα Γιαννενα. Αθηνα, Καστανιωτης, 1989
10. Στρατης Πασχαλης. Μια νυχτα Ερμαφροδιτου. Αθηνα, Ικαρος, 1989
11. Λινος Πολιτης. Για τον Σεφερη: «Ο δεκαπεντασυλλαβος του 'Ερωτικου Λογου'», Ερμης, 1961

Симонова Э.В.

ΚΟΝΣΕΠΤΙΑ ΤΡΑΓΙΧΕΣΚΟΓΟ В ΡΟΜΑΝΕ ΤΟΜΑСА ΧΑΡΔΙ «ДЖУД НЕЗАΜΕΤΝЫЙ»

По мнению большинства зарубежных и отечественных литературоведов, английская литература XIX века, как культурный феномен представляет собой необычайный интерес, т.к. в своем роде является синтезом различных литературных течений: романтизм (рубеж XVIII – XIX веков), реализм (40–60-е годы), натурализм и модернизм (рубеж XIX–XX веков).

Актуальность настоящей работы определяется, прежде всего, иным ракурсом интерпретации романа Томаса Харди «Джуд Незаметный», так как на протяжении долгого времени заложенную в основе рассматриваемого романа и других романов, объединенных циклом под названием «Романы характера и среды», концепцию трагического и вытекающие принципы и особенности построения сюжета и идеи романа на основе законов трагедии как вида драмы считали второстепенными.