

Дуже цікавими є і листи письменниці інтимно-товариського характеру. „Для них характерною є невимушеність тону, розкутість вислову, товариський характер, часто експресія. Критерієм, який всі ці листи об'єднує, є щирість їх інтонації [1, с. 117]. Це кореспонденції авторки до її сестри Ольги, М. Кривинюка, Н. Кібальчич та ін.

Так, наприклад, у листі до Надії Кібальчич вона пише: *”Може не поремствуєте, що називаю Вас товаришкою, бо се ж загальнолюдський звичай зватися так межі людьми однакової „зброї”, а ми ж обидві „воюємо пером”* [9, с. 279]. Ще приклади

У наступному листі відобразилися переживання Лесі Українки в зв'язку з арештом і ув'язнення в лук'янівській тюрмі її товариша і родича М. Кривинюка: *„Михайла Васильовича мені безконечно шкода, а товаришам його коли б хто плюнув межі очі, то зробив би спаленіє душі, бо не можна так надуживати „правом кожної людини бути свинею”. Жаль, що я не побачу його перед висилкою і не поможу тобі в виряджанні”* [9, с. 154].

Аналізуючи вище сказане можна зробити висновки, що кримський епістолярій Лесі Українки – невід'ємна частина всієї творчості письменниці, документи історико-літературного і художнього значення, які становлять визначний етап у розвитку українського епістолярію. Розглядаючи і аналізуючи листи Лесі Українки, можна відзначити наскільки вони важливі для розуміння її творчого шляху, стосунків з митцями, родиною, сприйняття поетесою прекрасного, і загалом для окреслення сутності великої письменниці.

Джерела та література

1. Вашків Л.П. Епістолярна літературна критика: становлення, функції в літературному процесі. Тернопіль, 1998. – 135с.
2. Кочерга С.О. Леся Українка – мариніст// Українське літературознавство – Львів, 1990. – Вип. 55. – С. 9–25.
3. Кочерга С.О. Листи так довго йдуть...– К., 2003. – 308с.
4. Кочерга С.О. Іфігенія в Тавриді. Сторінки кримського літопису Лесі Українки. – Сімферополь, 1998.– 112с.
5. Коцюбинська М. „Зафіксоване й нетлінне”. Роздуми про епістолярну творчість// Дух і Літера. Харківська правозахисна група. – К., 2001. – 300с.
6. Кузик Д.М. Леся Українка про художній переклад // Українське літературознавство – Львів, 1993. – Вип. 57. – С. 51–57.
7. Кузьменко В.І. Епістолярна критика Лесі Українки// Вісник Київського славистичного університету. – К., 2003. – Вип. 16. – С. 47–52.
8. Кузьменко В.І. Письменницький епістолярій в українському літературному процесі 20–50-их рр. ХХ ст. – К., 1998. – 306с.
9. Леся Українка. Кримські спогади. – Сімферополь, 1986. – 304с.
10. Мірошниченко Л.П. Над рукописами Лесі Українки. – К., 2001. – 264с.
11. Святовец В.Ф. Епістолярна спадщина Лесі Українки. – К., 1981. –184с.
12. Українка Леся. Листи// Збір. творів: у 12 т.– К., 1978. –Т10. –542с.
13. Франко Ф.Я. Листи// Збір. Творів: У 50 т.– К., 1986. – Т.50. – 703с.

Перзеке А.Б.

КАТАСТРОФИЗМ КАК СВОЙСТВО АВТОРСКОГО СОЗНАНИЯ А.С.ПУШКИНА В «ПЕТЕРБУРГСКОЙ ПОВЕСТИ»

Об изображении катастрофы в «Медном всаднике» говорилось уже немало. Однако к этому вопросу стоит обратиться отдельно, чтобы подробнее рассмотреть сложный, многосоставный образ, который на страницах «Петербургской повести» впервые появляется в русской словесности, влияя на многие её последующие тексты. Рискнём предположить, и в дальнейшем обоснуем и конкретизируем свою мысль, что Пушкин стоит у истоков формирования в отечественной и мировой литературе катастрофической художественной модели развития действительности, настолько глубоким, совершенным и всеохватным явился созданный им образ катастрофы в антиутопической структуре поэмы.

Катастрофа – это кризисное событие, временное экстремальное состояние мира, сущностные черты и динамика которого проявляются в формах поэтики пушкинского произведения. Водная стихия в поэме – главная сила, из её действия возникает катастрофическое, разрушительное развитие реальности в плане непосредственного сюжетного изображения. Именно в «Медном всаднике» проявилось обострённое пушкинское осознание того, что устойчивость российского бытия весьма относительна и в нём таятся силы хаоса. А поэтому состояние равновесия временно, жизнь хрупка, равно как и весь предметный человеческий мир. В поэме формируется представление о постоянно грозящей миру катастрофе, где она выступает неизбежностью, предчувствуется до начала своего действия как роковое событие, и в то же время оказывается неожиданной, резко нарушая его устоявшуюся размеренность.

Присутствие зерна будущей катастрофы проявляется в тексте Вступления:

Да умирится же с тобой

И побеждённая стихия (III,с.262);

Природная катастрофа возникает внезапно и спонтанно, механизм её внешне внесоциален. В «Медном

всаднике» Пушкин показывает причины зарождения глобального для национального мира бедствия, символический смысл которого заключает в себе социальное звучание.

В поэме изображено, что развитие катастрофического потенциала наступает тогда, когда оказывается нарушено состояние относительного равновесия между сторонами бинарных оппозиций, и одна сторона резко усиливается по отношению к другой: «И вдруг, как зверь остервенясь, / На город кинулась» (III, с.265). Это точно зафиксированный поэтом момент начала катастрофы, когда происходит мгновенное изменение состояния мира, вызывающее у его обитателей страх, потребность спасти свою жизнь: «Пред нею / Всё побежало, всё вокруг / Вдруг опустело». **Вода начинает преобладать над камнем:** «И всплыл Петрополь, как тритон, / По пояс в воду погружён» (III, с.265). Возникает попытка захвата одной стороной оппозиции другой и её поглощение, что становится неестественным и губительным: «Вкруг него / Вода и больше ничего!» (III, с.267).

Так проникает в человеческий космос и творит разрушение **мировое зло**, и с этих позиций, как уже отмечалось, катастрофа – событие, имеющее в основе своей **мифологический смысл, связанный с вторжением хаоса**. О человеческих жертвах уже говорилось. Пушкин, помимо этой главной сущности катастрофы, создаёт образ её разгула, сокрушающего основы человеческого бытия, и выделяет все его главные приметы:

Лотки под мокрой пеленой.
Обломки хижин, брёвны, кровли,
Товар запасливой торговли,
Пожитки бедной нищеты,
Грозой снесённые мосты... (III, с.265).

Поэт фактически последовательно изображает уничтожение всего, что связано с человеком, вплоть до полного искоренения праха предков, который всегдасчитался священным:

Гробы с разбитого кладбища
Плывут по улицам (III, с.266).

Этот катастрофический пейзаж как элемент многосоставного образа бедствия существенно дополняется в тексте изображением тех страшных последствий, которые открываются перед Евгением, пересёкшим волны в поисках Параша:

Узнать не может. Вид ужасный!
Всё перед ним завалено;
Что сброшено, что снесено (III, с.268).

Пейзаж, сравнимый поэтом с полем боя – результат и лицо катастрофы, которая в конце концов закончилась. После этого развитие событий вступает в новый период. Его образ также предстаёт в произведении в развёрнутом виде применимо к сверхкраткой и одновременно точной и выразительной манере Пушкина, охватывающей целиком весь предмет изображения в его самых существенных чертах. Стихия не сразу («ещё кипели злобно волны»), но постепенно успокаивается, и налаживается жизненный процесс: «Уже прикрыто было зло. / В порядок прежний всё вошло» (III, с.269), а со дворов свозят ставшие ненужными лодки. Жизнь восстанавливается и продолжается в своём привычном и обыденном житейском течении. Но, показывая крупным планом состояние Евгения после гибели Параша, Пушкин стремится выразить ту важнейшую составляющую своей гуманистической концепции, что человеческие жертвы необратимы и невозполнимы, и являются самым страшным последствием катастрофы.

При анализе образа катастрофического состояния мира и его стадий в поэме «Медный всадник» возникает вывод, что здесь **действует особый тип авторского творческого сознания и складывается особый тип текста** как его художественное выражение. Пушкин стоял у истоков появления этого литературного феномена, который основывался на привычной для российской словесности пушкинской эпохи форме бурного пейзажа, на распространённых библейских темах, но воплощал в себе совершенно новое представление о рукотворной катастрофе и её масштабе.

Этот особый тип творческого сознания, который стал присущ поэту в его последней поэме, был не только направлен на изображение катастрофы во всех её стадиях и реалиях, включая бытовые («товар запасливой торговли», например). Главным было то, что в нём наличествовало **переживание как трагедии** её центрального событийного катастрофического ядра – гибели людей и всего человеческого материального мира. Здесь одновременно проявилась и авторская аксиология, сущность которой в том, что в основе окультуренного, обустроенного космоса находится человек и всё, что с ним связано как высшая ценность, а не город–государство. Поэтому пушкинское катастрофическое художественное сознание, создавшее соответствующий ему текст с определёнными принципами поэтики, в высшей степени гуманистично.

Важно ещё раз подчеркнуть, что все смысловые уровни потопа–катастрофы восходят к **мифологической семантике Хаоса и его олицетворения Змея**, предстают сюжетным руслом проявления этой семантики в центральном событийном узле поэмы. На это в разное время обращали внимание Н.Анциферов, Г.Федотов, Г.Зотов и ряд других исследователей. В гибели Параша можно узнать архетипическую фольклорную схему похищения Змеем девушки, которая в контексте данного сюжета может рассматриваться, помимо семантики невинной и напрасной жертвы, ещё и как **искупительная жертва**, поскольку после этого потоп прекращается. Змей вводно-огненной природы («Ещё кипели злобно волны, / Как бы под ними тлел огонь» – III, с.268) временно успокаивается.

Мировидение Пушкина в его вершинном произведении не только развивало важнейшие философские представления своей эпохи. Оно заключало в себе колоссальный гносеологический потенциал,

предвосхитивший вектор развития ведущих направлений философской мысли, духовного и художественного поиска, которые со временем стали характерны для европейской культуры и литературы в послепушкинский период в течение XIX и XX веков.

В эпоху романтизма, особенно в среде немецких романтиков-философов, формировались идеи, содержащиеся в трудах А.Шлегеля, Ф.Шлегеля, а также Ф.–В.–Й. Шеллинга, об иллюзорности гармонии в мировом устройстве и постоянном существовании в нём начал дисгармонии и хаоса. С этими взглядами соотносим проявляющийся в формах поэтики мировоззренческий катастрофизм «Медного всадника», который, в то же время, вряд ли объясним только лишь в рамках воздействия на Пушкина романтической мифологии. Несмотря на возможность различных параллелей, эта особенность картины мира поэмы в большой мере предстаёт как яркий авторский художественно-мировоззренческий конструкт, несущий на себе печать неповторимой творческой интуиции его создателя, во многих проявлениях опережавшего своё время.

В том, как Пушкин изобразил типологию стихии с её безудержностью, опьянённостью и безумием, узнаются черты **дионисийского** бытийного начала, которое значительно позже обозначил этим термином, осмыслил и описал Ф.Ницше. Печать дионисийского неистовства, несомненно, лежит и на разгуле безличного бунта, и на Евгении в момент опьянения ненавистью и потери себя («глаза подёрнулись туманом»), и на Петре-Преображенце («Какая сила в нём сокрыта!»). Здесь этот смысл особенно узнаваем в преломлении представлений ницшеанской дионисийской эстетики о «сверхчеловеке», воплощающем в себе волевое начало и страсть к самоутверждению над всеми и всем.

В то же время пушкинская аксиология в изображении стихии была изначально далека от той апологии дионисийской безудержной силы, которая станет характерна для философской позиции Ф.Ницше, отличаясь от неё иным, **христианским пониманием добра и зла**. Сознавая присутствие и действие в истории стихийных сил в различных ипостасях, рождающих катастрофы, Пушкин относился к этому как к трагической неизбежности. Поэтому понимание хрупкости равновесия и катастрофической динамики развития национального бытия пронизывает всё произведение. Поэт не любовался мощью стихии, не переходил в своей душе некой нравственной черты и не позволил сделать это и сорваться в бездну своему герою, остановившемуся по воле автора на краю пропасти и отказавшемуся от бунта.

Если говорить о картине (или модели) мира в поэме «Медный всадник», то Пушкиным придана ей уже отмеченная ранее динамика. В результате разряжённый и скудный природный космос со спокойно текущей рекой в центре сменяется через преобразование, равное катастрофическому бедствию (ушедшему в фигуру умолчания), величественным насыщенным космосом, где подспудно зреют зёрна новой катастрофы. Затем неизбежно происходит нарушение упорядоченности, наступление хаоса. Всему этому удивительным образом оказываются созвучны те тенденции осмысления философским сознанием универсума бытия, в развитии которых в последующее за «Медным всадником» историческое время большую роль сыграли релятивизм и непосредственное ницшеанство, мировые катаклизмы XX века и последующее развитие идей Ницше в форме «философского бунта» – осознания неподлинности бытия, его абсурдности. Присутствием именно этого смысла отмечены мысли героя поэмы в виду разверзшейся водной бездны и смертельной угрозы близким людям и всем благим мечтам, переданные авторской речью: «Иль во сне / Он это видит?» (III, с.267).

Таким образом, распространённые представления о классической картине мира, созданные ещё мифомышлением, в которой царит упорядоченность, в европейской культуре XX века широко сменились иной, называемой неклассической или антиклассической картиной. Ей как раз и стала присуща система представлений о дисгармоничности, зыбкости, неустойчивости бытия, его хаотичности, отсутствии в нём констант, и в конечном итоге – враждебности человеку.

Подобными признаками отличается и изображённая Пушкиным в поэме «Медный всадник» катастрофическая картина мира. Особенно ярко они проявляются, в частности, тогда, когда у Евгения в отмеченном эпизоде уходит почва из-под ног («Вкруг него / вода и больше ничего!»), а в его голове возникает экзистенциальный, по сути, вопрос, ставящий под сомнение разумные основы мироздания – «иль вся наша / И жизнь ничто, как сон пустой, / Насмешка неба над землёй?» (III, с.267). Это страшное потрясение мира, изображённое в произведении на предметном, историческом уровне, сквозь которое проступают эсхатологические формы мифопоэтики, гибель героя, его невесты и множества других людей, создаёт ощущение разверзшейся бездны, зыбкости человеческого космоса. В резонансе с этим мироощущением и окажется позже художественный и философский катастрофизм XX века, что выступает ещё одним свидетельством гениальной прозорливости автора поэмы о наводнении в Петербурге.

И, вместе с тем, в «Медном всаднике» есть изображение возврата мира к спокойному состоянию («В порядок прежний всё вошло» – III, с.269), проявлена идея продолжения жизни после катастрофы в её простых и устойчивых формах – «Иногда / причалит с неводом туда / Рыбак на ловле запоздалый / И бедный ужин свой варит» (III, с.272). Это позволяет видеть в поэме признаки такой картины мира, которая сложилась в XX веке наряду с антиклассической и получила распространение в трудах М.Бахтина, П.Сорокина, М.Пришвина,

Н.Гартмана, А.Швейцера. Она несла в себе идею изначальной упорядоченности основы мироздания и получила название **неоклассической**, «вбирающей в себя представления как об извечной динамике универсума и неустрашимых диссонансах в его составе, так и об устойчивости... бытия и его гармонических началах» (10, с.24).

Эти представления о стабильности в недрах универсума в катастрофическом XX веке «сохранили свою влияние и авторитетность» (Там же). Они более всего отвечают концепции пушкинской поэмы. В ней есть трагизм от разгула грубых стихийных сил, предчувствие будущих катастроф, но нет абсолютной обречённости, поскольку подспудно присутствует художественное постижение той истины, что в мире неизбывны извечная мудрость естественного потока жизненной стихии и Правда самоотречённой и жертвенной любви, которую несёт в себе Евгений. В нём заключены стихийные силы Эроса и продолжения рода в их высоком человеческом воплощении, благородные стремления к «независимости и чести», созидательному труду и своему Дому, оставшиеся нереализованными, но «обречёнными» на самовозобновление.

Попытка предпринятой в настоящей статье ретроспективной проекции позволяет сделать предварительный вывод, требующий отдельной детализации и уточнений, о том, что поэма «Медный всадник» предвосхитила многие важные тенденции гуманитарного сознания XIX и XX веков, художественно их обозначив и сконцентрировав в формах своей поэтики. Осмысление этого факта позволяет говорить об **особом, невыявленном ранее масштабе Пушкина как мыслителя, постигшего катастрофические механизмы всеобщего бытия, и в нём бытия национального**, месте «Петербургской повести» в контексте русской и мировой культуры и одновременно о пронзительно гуманной, антропоцентричной пушкинской художественной концепции.

Источники и литература

1. Пушкин А.С. Собрание сочинений в десяти томах. – М.: Правда, 1981. Далее цитаты даются по этому изданию с указанием в тексте тома и страницы.
2. Булыко А.Н. Большой словарь иноязычных слов. – М.: Мартин, 2004. – 704 с.
3. Лотман Ю.М. Семиосфера. – С.–Петербург: Искусство – СПб, 2000. – 704 с.
4. З.Немировский И.В. Библейская тема в «Медном всаднике» // Русская литература, 1990. – № 3. – С.3–17.
5. Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – М.: Лабиринт, 1997. – 273 с.
6. Долгий В.М., Левинсон А.Г. Архаическая культура и город // Вопр. философии. – 1971. – №7. – С. 48–61.
7. Тайлор Э.Б. Первобытная культура. – М.: Политиздат, 1989. – 573 с.
8. Даль В.И. Толковый словарь живого великорусского языка: Т. 1 – 4. – М.: Русский язык, 1981 – 1982. Т. 4. 1982. – 681 с.
9. Новикова М.А. Пушкинский космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. – М.: Наследие, 1995. – 353 с.
10. Зотов Г. Стихия и кумир. Над страницами «Медного всадника» // Истина и жизнь. – 2004. – №2. – С. 38–46.
11. Хализев В.Е. Теория литературы. – 4-е изд., испр. и доп. – М.: Высш. школа, 2005. – 405 с.

Емельянова Т.А.

СТРУКТУРНЫЕ И СЕМАНТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ФРАНЦУЗСКИХ МЕДИЦИНСКИХ ТЕРМИНОВ–ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ ЛАТИНСКОГО ПРОИСХОЖДЕНИЯ

Необходимость исследования фразеологических единиц, основой которых служат термины профессиональной речи, неоднократно подчеркивалась как отечественными, так и зарубежными лингвистами (А.В. Куниным, Л. П. Смитом, С. Л. Мишлановой, А. П. Дьяченко, Т.И. Уткиной, С.В. Востровой)

В теоретическом отношении исследование медицинских терминов-фразеологизмов продиктовано отсутствием всестороннего описания свойств и специфики терминов-фразеологизмов, в результате чего они занимают самое различное положение в существующих классификациях фразеологических единиц. В практическом отношении результаты анализа терминов-фразеологизмов могли бы быть использованы при составлении медицинских словарей и при создании новых терминов на французском языке. А также необходимо отметить, что в современном информационном обществе повышается интерес к научно-популярному дискурсу как прагматически ориентированному способу вербализации научного знания.

Изложенные соображения теоретического и практического порядка свидетельствуют об **актуальности настоящего исследования**.

Цель работы заключается в систематизации и обобщении принципов формирования французских медицинских терминов-фразеологизмов.

Основные задачи:

- классифицировать выделенный корпус терминов-фразеологизмов в зависимости от их структурных свойств и способа заимствования
- показать семантику этих терминов

В соответствии с целью и задачами работы настоящее исследование было проведено на базе «терминофиксирующего текста», а именно на основе словарей: «Terminologia medica-polyglotta» [1], который содержит 10000 терминов и терминологических сочетаний, «Ботанический словарь на пяти